

Alianza Forma

John Berger

El sentido de la vista

**Versión española de:
Pilar Vázquez Álvarez**

Alianza Editorial

Primero reposa sobre el diván vestida con el disfraz que le ha dado el nombre por el que la conocemos: la Maja. Luego, con la misma pose y reclinata en el mismo diván, está desnuda.

Desde el mismo momento en que estas dos pinturas fueron colgadas por vez primera en el Prado, a principios de siglo, el público no ha dejado de preguntarse quién es esta mujer. ¿Será la Duquesa de Alba? Hace unos años se descerrajaron los restos de la Duquesa y se midió su esqueleto con la esperanza de poder demostrar que no era ella quien había posado para el pintor. Pero de no ser ella, ¿quién podría ser entonces?

Uno tiende a quitar importancia a esta cuestión reduciéndola al campo de los triviales cuchicheos cortesanos. Pero esto no quita para que las pinturas encierren realmente un misterio que fascina al que las contempla. El planteamiento de la cuestión, sin embargo, es equivocado. No se trata de *quién*. Eso nunca lo sabremos, y aunque lo supiéramos, seguiríamos sin entender el misterio. Lo que se trata de descubrir es el *por qué*. Si pudieramos responder a este interrogante, sabríamos un poco más sobre Goya.

Mi propia explicación es que *nadie* posó para la versión de la Maja desnuda. Goya construyó la segunda pintura a partir de la primera. Con la versión de la Maja vestida ante él, la desnudó en su imaginación y traspasó al lienzo el fruto de su fantasía. Atengámonos a las pruebas.

Se da una misteriosa identidad entre las dos poses (a excepción de la pierna en segundo plano). Esto sólo puede haber sido el resultado de una *íder*: «Ahora me voy a imaginar que está sin ropa.» Si hubiera habido de verdad dos poses, tomadas en diferentes momentos, las diferencias tendrían que haber sido necesariamente mucho mayores.

Y lo que es más importante, existe el dibujo de la versión desnuda, una prueba de la manera en que las formas del cuerpo han sido visualizadas. Pensemos en los pechos, tan redondeados, tan altos, apuntando ambos hacia fuera. Cuando una figura está reclinata, no hay pechos que puedan te-

ner esta forma. En la versión vestida encontramos una explicación. En-vueltos, encoisetados, adoptan exactamente esa disposición, y al estar sujetos, la retendrán incluso cuando la figura esté tumbada. Goya ha levantado la seda para revelar la piel, pero se ha olvidado de tener en cuenta el cambio de forma.

Lo mismo puede decirse de la parte superior de los brazos, especialmente el que está en primer plano. En el desnudo, su gordura es grotesca, si no imposible; es tan grueso como el muslo, justo encima de la rodilla. De nuevo, la versión vestida nos ofrece una explicación. Para encontrar el perfil del brazo desnudo, Goya tuvo que adivinarlo bajo los anchos pliegues de las mangas y las hombreras de la chaqueta, pero cometió un error de cálculo al limitarse a simplificar la forma, en lugar de rehacerla.

Comparada con la versión vestida, la pierna en segundo plano ha sido ligeramente girada en dirección del espectador. De no haber hecho esto, habría quedado un espacio visible entre las piernas, y se hubiera perdido esa forma de barca que ofrece el conjunto del cuerpo. Y, paradójicamente, el desnudo hubiera sido *menos* parecido a la figura vestida. No obstante, si giráramos de verdad la pierna en este sentido, cambiaría también la posición de las caderas. Y lo que hace que las caderas, el estómago y los muslos del desnudo parezcan flotar en el espacio (de modo que no podemos estar seguros del ángulo que forman en relación con el diván) es que, aunque la pierna en segundo plano haya sido movida, la forma de la cadera y del muslo en primer término ha sido tomada directamente del cuerpo vestido, como si la seda fuera una neblina que se hubiera disipado de repente.

En realidad, toda la línea del cuerpo en contacto con los almohadones y la sábana, desde la axila a los dedos del pie, es tan poco convincente en el desnudo como convincente en la primera pintura. En ésta, las almohadas y el diván a veces ceden a la forma del cuerpo, y a veces lo comprimen: la línea de unión es una costura en la que el hilo desaparece y vuelve a aparecer. En el desnudo, sin embargo, esta línea es como el borde deshilachado de un retal; no hay en ella nada de esa relación que una figura y su entorno establecen siempre en la realidad.

El rostro del desnudo sobresale con respecto al cuerpo, no porque haya sido cambiado o pintado con posterioridad (como algunos críticos sugieren), sino porque ha sido visto, en lugar de imaginado. Cuanto más lo miras, más te convences de lo extraordinariamente vago e insustancial que es el cuerpo de la versión desnuda. Al principio su luminosidad te engaña haciéndote pensar que es la piel la que brilla. ¿Pero no está más cercana realmente a la luz de una aparición? Su rostro es tangible. Su cuerpo no.

Goya era un dibujante muy dotado y tenía una gran inventiva. Dibujaba figuras y animales en movimiento con tal rapidez que está claro que tenía que hacerlo sin la referencia de modelo alguno. Al igual que Hoku-

sai, sabía cómo eran las cosas casi instantáneamente. Su conocimiento de las apariencias estaba contenido mientras dibujaba en cada uno de los movimientos de sus dedos y su muñeca. ¿Cómo es pues posible que la falta de modelo en este desnudo haya dado lugar a una pintura tan artificial e inverosímil?

La respuesta, creo yo, hay que buscarla en sus motivos para pintar estos dos cuadros. Es posible que ambos le fueran encargados como una nueva modalidad de *trompe-l'oeil*, en el cual las ropas de una mujer desaparecen en un abrir y cerrar de ojos. Pero, a esas alturas de su vida, Goya ya no era un hombre que aceptara, sin más, encargos para satisfacer los frívolos gustos de otros. De modo que, de haberle sido encargadas, Goya debía de tener sus propias razones subjetivas para acceder.

¿Cuál fue entonces el motivo? ¿Lo hizo acaso, como parecía obvio al principio, con el fin de confesar o celebrar un asunto amoroso? Esto sería más creíble si pudiéramos estar seguros de que el desnudo fue verdaderamente pintado del natural. ¿Fue tal vez para jactarse de algo que en realidad no había sucedido? Esto va en contra del carácter de Goya; su arte suele estar libre de toda presunción. Yo sugiero que Goya pintó la primera versión como un retrato informal de una amiga (o tal vez amante), pero al hacerlo, con ella allí disfrazada mirándolo desde el diván, se fue obsesivando con la idea de que de repente ella podría estar sin ropas.

¿Por qué «obsesionado»? Los hombres siempre están desnudando a las mujeres con los ojos como una forma intrascendente de fingir. ¿Podría tratarse de que Goya se obsesionara porque le asustaba su propia sexualidad?

En la obra de Goya hay una corriente oculta, pero constante, que conecta el sexo con la violencia. Sus brujas son producto de ella. Y también, en parte, sus protestas contra los horrores de la guerra. Generalmente se supone que condenaba lo que él mismo había presenciado durante el infierno de la Guerra de la Independencia. Esto es cierto. En conciencia, se identificaba con las víctimas. Pero para su horror y desesperación, también se reconocía potencialmente en la personalidad de los torturadores.

La misma tendencia oculta arde en forma de orgullo cruel en los ojos de las mujeres que él encuentra atractivas. Palpita, provocativa y burlesca, en las bocas sensuales y disolutas de docenas de rostros, incluido el suyo. Está ahí, en el acusado fastidio con que pinta a los hombres desnudos, equiparando siempre su desnudez con la bestialidad, como en el caso de los locos en el manicomio, los cambales, los sacerdotes en el prostíbulo. Está presente en las llamadas «pinturas negras», que describen orgías de violencia. Pero sobre todo es evidente y constante en su manera de pintar la carne.

Es difícil describir esto con palabras, y, sin embargo, es lo que hace inconfundibles casi todos los retratos de Goya. La carne tiene una expresión propia, como las facciones en los retratos realizados por otros pintores. Esta

expresión varía según el retratado, pero siempre es una variación de la misma demanda: la demanda de la carne, como si se tratara de un alimento que ha de saciar el apetito. Tampoco se trata de una metáfora retórica. Es casi literalmente cierto. A veces la carne es lozana, fresca, como una fruta. A veces está arrebolada y con aspecto de tener hambre, presta a devorar. Por lo general —y esto constituye el punto de apoyo de su gran sutileza psicológica—, sugiere ambas cosas al mismo tiempo: al devorador y a la víctima. Todos los temores monstruosos de Goya se resumen en éste. Su visión más horrible es la de Sarán devorando hombres.

Uno puede reconocer esta misma agonía en su pintura, aparentemente mundana, de la mesa del carnicero. No creo que haya otra naturaleza muerta en el mundo que haga mayor hincapié en el hecho de que el trozo de carne allí expuesto era hasta no hacía mucho carne viva, sensible, y que combine de tal modo los sentidos literal y emotivo de la palabra «carnicería». Lo arrador de esta pintura, realizada por un hombre que ha disfrutado comiendo carne durante toda su vida, es que *no* es una naturaleza muerta.

Si estoy acertado en lo que digo, si Goya pintó la Maja desnuda porque estaba obsesionado con el hecho de que imaginaba a la modelo sin ropas, es decir, imaginaba su carne con toda su provocación, podemos empezar a explicar la razón de que esta pintura resulte tan artificial. Goya la pintó para exorcizar a un fantasma. Al igual que los murciélagos, los perros y las brujas, esta mujer es otro de los monstruos revelados por el «sueño de la razón», pero, a diferencia de aquéllos, es hermosa porque es deseable. Sin embargo, para exorcizar el fantasma, para poder llamarlo por su nombre, tenía que hacerla lo más idéntica posible a la pintura de ella misma vestida. Goya no estaba pintando un desnudo. Estaba pintando la aparición de un desnudo en una mujer vestida. Por eso se empeñó en seguir fielmente la versión vestida, y por eso su inventiva habitual se vio tan inusualmente inhibida.

No estoy sugiriendo con esto que Goya se proponía que el espectador interpretara así las dos pinturas. Esperaba que el público se creyera a pies juntillas lo que veía: una mujer vestida y una mujer desnuda. Lo que yo insinúo es que la segunda versión, el desnudo, fue probablemente una *invención*, y que tal vez Goya se vio imaginativa y emocionalmente entredado en la farsa, porque estaba intentando exorcizar sus propios deseos.

¿Por qué estas dos pinturas parecen tan sorprendentemente modernas? Cuando dabamos por supuesto que la modelo había accedido a posar para ambas, suponíamos que era la amante del pintor. Pero la fuerza de las pinturas, tal como la vemos ahora, depende precisamente de la *escasa* evolución que existe entre ellas. La diferencia reside únicamente en que está desnuda. Esto debería cambiarlo todo, pero en realidad sólo modifica nuestra

manera de mirarla. Ella tiene la misma expresión, la misma pose, guarda la misma distancia. Todos los grandes desnudos del pasado ofrecen una invitación a participar en lo mejor de su edad; las modelos están desnudas a fin de seducirnos y transformarnos. La Maja está desnuda, pero su expresión es indiferente. Es como si no fuera consciente de que la están viendo, como si la estuviéramos observando a escondidas a través del ojo de la cerradura. O, para ser más exactos, como si no supiera que sus ropas se han vuelto «invisibles».

En esto, como en tantas cosas más, Goya fue profético. Fue el primer artista que pintó un desnudo como si se tratara de un cuerpo desconocido; fue el primero en separar el sexo de la intimidad, en sustituir la energía del sexo por una estética del sexo. La energía, por su propia naturaleza, rompe las fronteras, y la función de la estética es construir las. Como he sugerido, puede que Goya tuviera sus propias razones para temer esa energía. En la segunda mitad del siglo XX, el esteticismo del sexo ayuda a estimular, a hacer más competitiva y a mantener siempre insatisfecha a la sociedad consumista.

1969

Bonnard

Desde su muerte, en 1947, a los ochenta años de edad, la fama de Pierre Bonnard ha experimentado un ascenso constante y, más o menos durante los últimos cinco años, espectacular. Hoy algunos afirman que Bonnard es el gran pintor del siglo. Hace veinte años se le consideraba un maestro menor.

Este cambio en su reputación coincide con el alejamiento de las realidades políticas y el desencanto generalizado entre ciertos intelectuales. En la obra de Bonnard hay muy poco del mundo posterior a 1914. Hay muy poco que perturbe, salvo tal vez la artificiosa paz de todo ello. El arte de Bonnard es íntimo, contemplativo, privilegiado, recoleto. Es un arte que trata del cultivo del jardín privado.

Es necesario hacer estas observaciones a fin de situar en su propio contexto ciertas reivindicaciones, las más extremas y recientes, de la figura de Bonnard. Pese a su originalidad, Bonnard era esencialmente un artista conservador. El hecho de que se le elogie en tanto que «pintor puro» no hace sino subrayar lo dicho. ¿Era Bonnard un artista superior a Brancusi, por no decir a Picasso o a Giacometti? Cada época histórica valora a todos los artistas que han sobrevivido al paso del tiempo de acuerdo con las propias necesidades del período en cuestión. Lo que verdaderamente nos interesa preguntarnos son las razones por las que sin duda Bonnard seguirá estando en alza. La respuesta convencional, que incurre en una petición de principio, es que Bonnard era un excelente colorista. ¿Para qué serviría su color? Bonnard pintó paisajes, naturalezas muertas, algún retrato ocasional, algunas piezas mitológicas, muy pocas, interiores, bodegones y desnudos. Estos últimos constituyen para mí sus mejores pinturas, con diferencia.

En todas sus obras posteriores a 1911, Bonnard utilizó los colores de una manera más o menos similar. Antes de esta fecha, siguiendo los ejemplos de Renoir, Degas y Gauguin, todavía se estaba descubriendo a sí mismo como colorista; no es que después de 1911 dejara de evolucionar, sino que