

EL DISCURSO DEL GESTO: REFLEXIONES A PARTIR DEL IMPULSO VELAZQUEÑO

THE DISCOURSE OF THE GESTURE: REFLECTIONS ON THE VELAZQUEZIAN IMPULSE

FRANCISCO JAVIER NAVARRO MORAGAS

Escuela de Arte de Sevilla. España

javiernavarro@exegetas.com

Toda experiencia comunicativa comporta un contenido literal, deliberado, y un incremento comunicacional, instintivo. El primero se elabora desde la plena consciencia mientras que el segundo fluye como emanación involuntaria. Más allá de lo denotativo y lo connotativo en la obra de arte, esta rezuma un discurso simultáneo, el discurso del gesto, que exhibe con honestidad las pulsiones idiosincrásicas del artista ejecutor. De este modo, la danza de complementariedad de contrarios de la razón y la pulsión, la prosa y la poesía, el ethos y el pathos se entrelazan en los lienzos de Velázquez engendrando en feliz sinergia la obra misma de arte, cuya plasticidad gestual se alimenta del palpito que nutriría luego algunas de las manifestaciones artísticas más relevantes del siglo XX.

Palabras clave: Velázquez; gesto; pathos; expresión; inconsciente.

Every communicative experience entails an intended, literal content and an instinctive communicative increase. The former is consciously elaborated whereas the latter flows as an involuntary emanation. Beyond the denotative and connotative elements in any work of art, they ooze a simultaneous discourse, the discourse of the gesture, which truly shows the idiosyncratic pulsions of the artist. Thus, the dance of complementation of opponents of reason and pulsion, prose and poetry, ethos and pathos, is entangled in the canvasses by Velázquez giving rise, in a happy synergy, to the work of art itself, whose gestural plasticity is nourished by the same throb with which some of the more relevant artistic manifestations of the 20th century would be nourished later.

Keywords: Velázquez; gesture; pathos; expression; unconscious.

El filósofo, psicólogo e historiador del arte Rudolph Arnheim, en interpretación de los procesos creativos, consideró muy acertadamente que cuando el artista queda estimulado con la percepción de un suceso aprehende el esquema que lo articula para trasladarlo luego a otro esquema que le sea equivalente: la obra de arte propiamente dicha. No obstante, entre el *esquema real del suceso* y el *esquema equivalente* sucede una serie de filtros que, procediendo de la singular

idiosincrasia del artista-receptor, vendrá a determinar ese esquema final equivalente constituido al fin en objeto artístico. Y decimos *artista-receptor* puesto que antes de convertirse el artista en emisor habrá tenido que experimentar la recepción de aquel suceso estimulante, siendo precisamente en ese instante cuando el esquema percibido quedará ya, de primera instancia, indefectiblemente preñado por la propia singularidad del artista, pues, como dice Ortega, “la relación de nuestra mente con las cosas consiste en pensarlas, en formarse ideas de ellas. En rigor, no poseemos de lo real sino las ideas que de él hayamos logrado formarnos”¹. A este primer filtraje le seguirán otros durante el proceso de conformación de la obra. Unos serán urdidos desde la racionalidad, desde la plena consciencia. Y otros enriquecerán la trama sin que el autor se avise de ello. Los primeros darán noticia de la presencia con que el autor quiere mostrarse ante nosotros. Los segundos permitirán entrever el sincero hálito desnudo que se adivina tras aquella presencia.

Una parte de esa expresividad connatural, no consciente, sucede en ocasiones en el instante mismo en que el pincel roza la superficie del lienzo; en imprevista –pero nunca fortuita– coreografía dirigida por las pulsiones del ánimo en feliz danza de veraz caligrafía pictórica. Roberto Matta comenta que, en el momento en que los pintores dejaron de afanarse por decir quiénes eran y qué les pasaba, comenzaron a decirse con sus manos “intentando describir el espacio de la manera que lo hace un danzarín”². Sucede, como dice Henri Michaux, con la misma imprevista decisión con la que se ejecuta el gesto pictórico en ciertas pinturas de paisaje del oriente asiático, “que sólo puede hacerse con el mismo esfuerzo repentino de la pata del tigre cuando salta. Para ello, primero hay que contenerse, que concentrarse, pero sin tensión”³. Una vez materializado sobre el lienzo el gesto del artista, convertida la tela en *sismógrafo de la experiencia humana*, se producirá –o no– mediante el expediente de la empatía la concordia entre emisor y receptor, entre artista y diletante, en una feliz sinergia que dará propiamente fe de la obra de arte. Con la misma sintonía que experimentan dos personas que conversan cuando “en formas mínimas, el cuerpo del hombre baila continuamente al compás de su discurso [mientras su interlocutor] también se mueve al compás del relato del que habla”⁴. El experto en cinesis William Condon ha podido constatar, mediante experimentos de electroencefalografía, cómo una pareja que conversaba en sintonía registraba sobre el papel sendas curvas cuyos ritmos evolucionaban en gráfica complicidad.

¹ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*. Madrid, 2004, p. 40.

² STANGOS, Nikos: *Conceptos de arte moderno*. Madrid, 2006, p. 153.

³ MICHAUX, Henri: *Ideogramas en China. Captar. Mediante trazos*. Madrid, 2006, p. 25.

⁴ DAVIS, Flora: *La comunicación no verbal*. Madrid, 2005, p. 136.

El gesto visceral no consciente es distintivo singular de las peculiaridades del individuo que lo ejecuta. Son sus *ideogramas patéticos*, como llamó André Malraux a los dramáticos *otages* de Jean Fautrier. Apunta Irving Sandler que los pintores del gesto, del expresionismo abstracto, consideraron “el proceso pictórico como una búsqueda intensa e improvisada de las imágenes de sus experiencias creativas”⁵. Y es quizá esa condición intensa e improvisada del gesto, ese visaje natural que se prefiere al amaneramiento presuntuoso y calculado, a lo que posiblemente se refiriese, en parte, Dubuffet al declarar que “una chica que desafina al cantar mientras cepilla las escaleras me conmueve más que una cantata sabia”⁶. Es en esencia lo mismo que experimentaba Des Esseintes en *A contrapelo*, de Huysmans: “La imperfección misma le agradaba, con tal de que no fuera ni parásita ni servil, y tal vez existía una cierta dosis de verdad en su teoría según la cual el escritor de segunda fila en la decadencia [...] destila un bálsamo más irritante, más apetitoso, más excitante e incisivo que un artista consumado y perfecto de la misma época”⁷.

Para que la pulsión visceral hecha materia se conforme en vehículo fiel de la experiencia humana es condición indispensable que la rúbrica del gesto artístico haya sido gestada desde la honestidad, que haya sido ejecutada con una *comprometida indolencia*. Si la consciencia está avisada, el gesto se trivializa y adultera. Una honestidad indecible, entonces, es condición primordial para la fluidez de la comunicación inconsciente. Para Dubuffet, “el arte no se acuesta en las camas que le preparan: se escapa en cuanto se pronuncia su nombre”⁸. Por ello “sólo abandonándose completamente al medio pictórico se encuentra uno a sí mismo y descubre su propio estilo”⁹. Y ni siquiera el anhelo por la consecución de un estilo singular debe perturbar la danza del pincel sobre la superficie del lienzo pues, tal y como le sucede al calígrafo chino, al artista “le ha sido dada la posesión del corazón. Pero no en beneficio de la originalidad, acaso filtrada, pues a ésta no le está permitido sino transparecer”¹⁰, es decir, manifestarse involuntariamente.

Desde el amanecer de la humanidad no hubo actuación alguna del ser humano sobre la materia que no imprimiese inadvertidamente sobre ella la impronta de su huella. Y cuando el hombre vislumbró la equivalencia entre huella y suceso ideó el *signo*, y con él construyó soberbios conjuntos semióticos con los que quiso comunicar la esencia de su ser. Pero en ese afán por *decir*, olvidó empeñarse en

⁵ SANDLER, Irving: *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid, 1996, p. 122.

⁶ Citado en PEIRY, Lucienne: “La aventura del Art Brut”, en *En torno al Art Brut*. Madrid, 2007, p. 69.

⁷ HUYSMANS, Joris-Karl: *A contrapelo*. Madrid, 2010, p. 323.

⁸ Citado en PEIRY, Lucienne: “La aventura...”, op. cit., pp. 76-77.

⁹ SANDLER, Irving: *El triunfo...*, op. cit., p. 124.

¹⁰ MICHAUX, Henri: *Ideogramas...*, op. cit., p. 35.

decirse. Y el *decir* está sujeto a la pronta caducidad, mientras que el *decirse* es cable conductor, hilo de Ariadna que recorre los ánimos de los hombres a través de las épocas, conectándolos. Desde la racionalidad y la premeditación consciente, el pintor *dice*. Desde la visceralidad, y la impremeditación inconsciente, el pintor *se dice*. Para Ortega y Gasset “todo decir es deficiente” en el sentido de que no es posible la transmisión completa e inequívoca de lo que queremos comunicar. Y continúa diciendo que “todo decir es exuberante”¹¹ en el sentido de que hay una parte de transmisión comunicativa indeliberada que se adhiere subrepticamente a aquella parte del discurso conscientemente premeditada. Esas leyes de la *deficiencia* y la *exuberancia* no se limitan sólo al campo del lenguaje, sino que son extensivas a cualquier otra actividad comunicativa, como por ejemplo la pintura. Con ello podríamos concluir que el *decir* pictórico es aquella parte del discurso artístico, conscientemente articulado, que se conforma desde la racionalidad. El cual, por un lado, nunca será absolutamente explícito y, por otro, es feudatario de su naturaleza caduca. Más allá de esto, lo que llamaremos el *decirse* sería aquella “exuberancia del decir” orteguiana, aquel soberbio incremento de comunicación que, aupándose en el decir consciente y siendo simultáneo a él, es sin embargo ajeno al nivel de la consciencia, y por tanto a los prejuicios de la razón. Este extrañamiento de la razón es condición necesaria para el fluir natural de la *exuberancia* esencial. Pero es este un proceso que el artista ha de acometer, por paradójico que parezca, a espaldas de sí mismo. Sin que esté avisado de ello, “como la camelia ignora por fortuna la botánica”¹². Tal como dice Greenberg, refiriéndose a la firme decisión del arte de vanguardia a mediados del XX de conciliarse con la naturaleza de sus medios, “ningún artista era –o es– consciente de esta situación, y ningún artista, si llegara a alcanzar este grado de consciencia, podría continuar trabajando libremente”¹³.

Llamemos entonces *gesto plástico* a aquel que deposita la intimidad del individuo al contacto íntimo con la materia de la obra, recogiendo esta la pulsión comunicadora. Y denominemos *gesto articular* al esquema equivalente¹⁴ que el artista gestiona racionalmente y que recoge igualmente aquella pulsión a partir de las correspondencias compositivas que se generan entre los elementos formales de la red plástica, reveladora de la obra de arte. Un pintor como Velázquez manifiesta lo mejor de sí mismo a través del *gesto plástico*, sin perjuicio de imbricarlo con un gesto articular simultáneo. Mondrian, sin embargo, preferirá hacerlo casi exclusivamente a través del *gesto articular*.

¹¹ ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid, 1987, p. 58.

¹² ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización...*, op. cit., p. 207.

¹³ GREENBERG, Clement: *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, 2006, p. 119.

¹⁴ Empleamos aquí la expresión *esquema equivalente* en el sentido que le atribuye Rudolph Arnheim, y que ya quedó expuesto al comienzo de este artículo.

Estamos lejos de querer decir que, de la misma manera que un experto grafólogo reconstruye los perfiles del escribiente analizando las evoluciones de su rastro escritural, sea posible reconstruir la silueta interior del artista a partir de la huella de su pincel. Ni eso es interesante, ni es la esencia que el diletante se complace en entrever oteando la orografía de la materia pictórica. Es obvio que “nunca logramos tener un diccionario fiable de gestos inconscientes”¹⁵, pero además, como dice la profesora Dondis, refiriéndose a una alfabetidad visual para las comunicaciones mediáticas, “¿quién desearía controlarla rígidamente?”¹⁶.

Podríamos interpretar el conocido aforismo de Marshall McLuhan “el medio es el mensaje”, en el sentido de que un canal de comunicación pueda trascender su propia naturaleza como vía de transmisión, convirtiéndose propiamente en el contenido mismo de dicha transmisión. Para Panofsky, “en una obra de arte, la «forma» no puede separarse del «contenido»: la distribución del color y de la línea, de la luz y de la sombra, de los volúmenes y de los planos, por grata que pueda ser como espectáculo visual, debe también entenderse como vehículo de una significación que trasciende lo meramente visual”¹⁷. Por su parte, Ortega y Gasset declara que una obra de arte es una especie de fósil donde ha quedado mineralizado “un trozo de la vida de un hombre. [...] Cada pigmento es testimonio perdurable de una resolución tomada por el pintor. [...] Esa resolución es el verdadero significado del pigmento [pero] una resolución no es una «cosa», sino un acto y los actos son realidades que consisten en pura ejecutividad”¹⁸. Por consiguiente, el contenido de una obra de comunicación artística “ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o de literatura no pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma”¹⁹. Para Joan Sureda una de las rémoras de la disciplina pictórica a lo largo de su historia había sido que “la materia pictórica quedaba abandonada ante la significación de sus resultados; es decir, era solo un medio, pero no un fin”²⁰. Y en opinión de Greenberg, el esfuerzo esencial de la vanguardia debía de dirigirse hacia el uso de “los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia”²¹.

Es evidente que Velázquez, pintor del seiscientos, estuvo lejos de experimentar tales posicionamientos como actitud programática. Lo que sí hay que considerar es que las transgresiones de factura técnico-estilística que desplegó en sus

¹⁵ DAVIS, Flora: *La comunicación...*, op. cit., p. 48.

¹⁶ DONDIS, Donis A.: *La sintaxis de la imagen*. Barcelona, 1990, p. 11.

¹⁷ PANOFSKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*. Madrid, 1998, p. 187.

¹⁸ ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre...*, op. cit., p. 57.

¹⁹ GREENBERG, Clement: *Arte y Cultura*. Barcelona, 2002, p. 18.

²⁰ SUREDA, Joan y GUASCH, Ana M^a: *La trama de lo moderno*. Madrid, 1993, p. 108.

²¹ GREENBERG, Clement: *La pintura moderna...*, op. cit., p. 111.

telas fueron el resultado de negaciones a la hechura verosímil, al trampantojo, al volumen cerrado, a la materia domeñada. Sus pulsiones pictóricas son sus momentos de fuga, de evasión. Pero Velázquez fue un maestro de la contención, de la compostura, y por ello se avino de buen grado al equilibrio de sus talentos contrarios. Sus mejores obras están sesudamente urdidas desde los niveles de la consciencia, pero simultáneamente el artista desgarró la superficie consciente para permitir sus singulares y ocasionales deserciones, atendiendo a su “percusión interior”, tal como califica el profesor Fernando Martín a las pulsiones informalistas del pintor Barbadillo²². Esta conducta aparentemente ambigua, pero indiscutiblemente humana, Velázquez la exterioriza en sus lienzos con tanta naturalidad y elegancia como, quizá, lo hiciese en otros ámbitos de su existencia.

En ese sentido Velázquez, sustrayéndose en algunos momentos de sus lienzos a los aspectos denotativos y connotativos ejecutados desde el nivel de la consciencia, se libera de las presiones de su propio proceso ejecutorio racional, para –sin obstaculizar dicho proceso– permitir simultáneamente la afluencia de su *pathos*. En esos instantes la materia pictórica obedece, dócil, a las cerdas de su pincel transfigurado entonces en una extensión esencial de sí propio. Y así “la pintura se recoge en sí misma y se hace exclusivamente pintura”²³. Y es en esos trozos de lienzo donde la materia se hace *pintura-pintura*, liberada de presupuestos y de programáticos discursos. Es en esos reductos donde hallamos la sustancia medular de la obra velazqueña, y es en ellos donde residen los valores intemporales que procuran la intensidad empática que ante sus cuadros experimenta el diletante afín. El ánimo de un artista alcanza la intemporalidad allá en cada trozo de materia pictórica que haya sido modulada por el motor de una pulsión solo en apariencia indolente, y no obstante intensamente implicada. El palpito fundamental es lo que reside, pues, “en cada pincelada y tiene que ser resucitado, visto en actividad, ejecutándose, funcionando. En suma, ver bien un cuadro es verlo haciéndose, en un perpetuo estarse haciendo, dotarlo de reviviscencia”²⁴. Son entonces esos *tics*, esos gestos caligráficos reflejos, esa peculiar fruición de la materia pictórica, el componente íntimo y visceral a partir del cual Velázquez, genial incontinentemente, expone la desnudez de su impronta. Siendo esta, como dijimos, la parte no consciente y espléndidamente pulsional de la comunicación artística y la que mejor define los perfiles del ejecutante.

En una obra artística pueden coexistir diversos estratos o niveles comunicacionales. En un primer estadio de pura iconicidad, el *Retrato de Martínez Montañés* de Diego Velázquez (Madrid, Museo del Prado) muestra a un varón de

²² MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Prebarbadillo o la materia como expresión de investigación y pensamiento”, en *Orígenes de la abstracción en la pintura sevillana (1953-1965)*. Sevilla, 2008, p. 120.

²³ ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre...*, op. cit., p. 237.

²⁴ *Ibidem*, p. 63.

edad avanzada que sostiene con su mano derecha un instrumento mientras que la izquierda queda casi oculta tras una cabeza frugalmente abocetada. Tras esta primera lectura denotativa, casi de inmediato deducimos que se trata de un escultor sorprendido en plena labor; y lo inferimos del hecho de que reconociendo en el instrumento un palillo de modelar, la cabeza sugerida forzosamente habrá de ser por tanto de un material que le sea dócil, sin duda arcilla de modelar. Pero tras este estadio ya propiamente connotativo nos inquieta la insólita limpidez del atuendo del escultor, impropia para su faena. Nos extraña la manera inapropiada en la que tiene asido el instrumento, más cercana a la forma en la que asiríamos un pincel o una pluma de escritor. Nos sorprende la factura bruscamente inacabada que presenta la cabeza de barro. Todo esto y unas cuantas cosas más nos ha llevado en otro lugar²⁵ a concluir que este retrato contiene la declaración de los posicionamientos que Velázquez pudo adoptar respecto a la diatriba del *paragone* entre pintura y escultura. Esta conclusión deja en evidencia un nivel connotativo ciertamente más profundo. Pero llegados a este punto consideremos lo siguiente: la obra presenta una factura técnica extraordinaria, la recreación de los elementos representados en el cuadro cumplió con los requerimientos del comitente, el pintor logró de pleno el parecido –hemos de suponerlo así– entre el retrato y el retratado, y además consiguió encriptar inteligente y sutilmente en la obra el alegato de sus posicionamientos. Desde luego el conjunto de todas estas cualidades podría –en principio– hacer merecedora a la obra de la consideración artística. Sin embargo no nos cabe duda de que existen pinturas de impecable factura técnica que jamás podrían ser laureadas con el calificativo de artísticas, por lo que es forzoso concluir que la perfección ejecutoria no es objeto de ponderación artística. Por otro lado, satisfacer los requerimientos de un encargo es evidente que no puede ser referente adecuado para la evaluación de la obra de arte. Y la verosimilitud de un retrato jamás podría ser instrumento de calibración para valorar la bondad artística. Ni siquiera el complicado artificio de encriptar un mensaje en un lienzo podría justificar la alta consideración en la que, sin embargo, seguimos teniendo al lienzo de Velázquez. Entonces, si ninguno de estos méritos son determinantes para la condición artística, ¿cuáles lo son? Como dijimos ya en otro lugar, “la potencia empática de un fragmento velazqueño se desprende más de su personal gesto caligráfico, esa inefable escritura automática personal e intransferible, que de los niveles icónicos superficiales de la obra”²⁶.

Denotación y connotación, en fin, se construyen en un nivel de consciencia. Conformados desde la razón y la premeditación reflejan mejor el *ethos* que el

²⁵ NAVARRO MORAGAS, Francisco Javier: “El paragone velazqueño. Reflexiones a partir del retrato de Juan Martínez Montañés”, *Laboratorio de Arte*, 23, 2011, p. 185.

²⁶ NAVARRO MORAGAS, Francisco Javier: “El valor añadido. Una reflexión sobre la inmanencia de lo artístico en la gráfica publicitaria”, *Laboratorio de Arte*, 22, 2010, p. 366.

pathos. Contención racional del *ethos*, por un lado, y dinamismo emocional del *pathos*, por el otro, son ingredientes indisolubles de la dualidad del ser humano. Como los lienzos de James Brooks, de los que Irving Sandler declara que “eran una metáfora del conflicto entre el comportamiento espontáneo y el deliberado”²⁷.

Es el palpito del *pathos* el que se manifiesta desde los niveles abisales, no conscientes. Es el gesto patético el que contiene el discurso subyacente no consciente que revela la idiosincrasia del artista y que podrá, o no, sintonizar con la de aquellos receptores que se enfrenten a la obra, una vez que esta se haya despojado –al correr del tiempo– de las anécdotas depositadas desde el nivel de la consciencia. Al dualismo *ethos-pathos* en la obra artística se refiere Ortega cuando afirma que un cuadro se compone de dos elementos esenciales: “las formas de los objetos y las formas artísticas o estilísticas”²⁸ pues, como sigue diciendo, el advenimiento de la obra pictórica depende de la lucha entre una y otra clase de *formas*.

Velázquez manifiesta su *ethos* ejecutando sus mejores obras desde un discurso inteligentemente articulado, tintado del más puro conceptismo. Pero para dar suelta a las pulsiones de su *pathos* necesita desleír la realidad, deconstruirla, desrealizarla. Fue esta desrealización de los objetos lo que llevó a recelo a algunos diletantes coetáneos, mientras que otros, espíritus avezados, supieron ver lo que de verdadero había en esas desrealizaciones, siendo así que “el poeta Quevedo había elogiado las «manchas distantes» con las que, decía, el gran Velázquez ha conseguido más verdad que parecido”²⁹. En palabras de Andrés Luque, Velázquez “se inspira en el mundo sensible, pero sabe, como los principales filósofos desde Platón, que la realidad esencial es más objetiva”³⁰, pues un hecho, por ser real, no ha de ser necesariamente verdadero. El pintor, entonces, aspira a liberar la realidad, para autenticarla, para hacerla verdadera, ya que “Velázquez no quiere, en modo alguno, apoderarse de la realidad, sino al contrario, darle salida, salvarla de sí misma, libertarla”³¹. Como consecuencia de ello la poética velazqueña, al decir de Gaya, no es en modo alguno “un canto adulador, exaltador de la realidad”. En los instantes del lienzo en que Velázquez accede a exonerarse de lo real, la superficie pictórica ya “no es el espacio tridimensional figurado en el que se colocan unos motivos, es superficie en la que se trazan unos signos”³². Velázquez es, en definitiva, un consumado mayéutico, un perito en partos, pues logra extraer con

²⁷ SANDLER, Irving: *El triunfo...*, op. cit., p. 261.

²⁸ ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre...*, op. cit., p. 166.

²⁹ HARRIS, Enriqueta: *Velázquez*. Madrid, 2003, p. 185.

³⁰ LUQUE TERUEL, Andrés: *Adminículo a la comprensión de Velázquez*. Sevilla, 1998, p. 63.

³¹ GAYA, Ramón: *Velázquez, pájaro solitario*. Valencia, 2002, p. 46.

³² BOZAL, Valeriano: *El tiempo del estupor*. Madrid, 2004, p. 97.

las cerdas de sus pinceles ese “vívido centro misterioso que la realidad lleva en sí pero que no es ella”³³.

Mario de Micheli manifiesta, en opinión del artista Malévich, que “el arte del pasado sigue viviendo hoy, no por lo que ha representado –escenas mitológicas, gestas heroicas, imágenes sagradas– sino por una virtud atemporal que supera la contingencia y el fin práctico de esas representaciones”. Lo que sucede es que el destello de los aspectos puramente connotativos de una obra puede velar, para algunos, el timbre del gesto pulsional hasta el punto de que si fuese posible “extraer de estas esculturas o de estos lienzos la virtud por la cual verdaderamente viven, muy pocos se darían cuenta de ello”³⁴. Para Micheli esa virtud que hace del objeto artístico un objeto redivivo es lo que establece la diferencia entre una obra maestra y un acto fallido, y consiste en lo que él denomina “pura sensibilidad plástica”. Es a aquella *virtud atemporal que supera la contingencia*, a la que alude Ramón Gaya cuando nos confiesa que “para Velázquez, la realidad, el cuerpo de la realidad, es algo imprescindible, pero también sin mucha importancia, o sea, es algo que, siendo absolutamente imprescindible, no es decisivo; lo decisivo estará dentro, encerrado dentro, transparentándose”³⁵.

El *gesto plástico* de Velázquez es un ademán vehemente, un epíteto caracterizador del nombre, el adjetivo que lo antecede, pues “en el alma del artista los adjetivos se dan antes que los sustantivos y, por casi milagro metafísico, los accidentes estéticos preexisten a las sustancias”³⁶, siendo así de tal modo, sigue diciendo Ortega, que en el momento de ideación de una obra antecede en el artista la intuición de los valores a transmitir antes de que haya podido decidir las formas en las cuales residirán esos valores.

Velázquez logra un ponderado equilibrio entre la ejecución connotativa consciente y el *gesto plástico*, en un ingenio de dualidad de *razón-pulsión* que conturba al espectador, lo conmueve, lo abduce, seduciéndolo con el hálito de su discurso. Huysmans, en su *A contrapelo*, describe a su heterónimo en estos términos: “Entre todas las formas literarias, la preferida por Des Esseintes era el poema en prosa. Manejada por un alquimista de talento, esta forma, según su opinión, tenía que llegar a encerrar en su pequeña extensión [...] la misma fuerza expresiva de la novela, suprimiendo las digresiones analíticas y las redundancias descriptivas de esta”, de tal manera que para Des Esseintes este poema en prosa constituía la pulpa artística, “el óleo esencial del arte”³⁷. Velázquez, entonces, alquimista de talento, combina el sólido metal de lo connotativo con la esencia etérea de lo pulsional, barajando la prosa y la poesía, transmutándolas en verbo artístico por-

³³ GAYA, Ramón: *Velázquez...*, op. cit., p. 58.

³⁴ DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, 2008, p. 234.

³⁵ GAYA, Ramón: *Velázquez...*, op. cit., p. 57.

³⁶ ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre...*, op. cit., p. 159.

³⁷ HUYSMANS, Joris-Karl: *A contrapelo...*, op. cit., p. 341.

que, al decir de Ortega, “arte es prestidigitación sublime y genial transformismo: es esencialmente des-realización”³⁸.

El galerista Sidney Janis, reflexionando a mediados de la década de los cuarenta acerca de las manifestaciones artísticas norteamericanas en su ensayo *Abstract and Surrealist Art in America*, percibió la presencia de dos fuerzas motrices antitéticas: abstracción y surrealismo. Consideró la corriente de la abstracción como “intelectual, disciplinada, arquitectónica, objetiva, consciente” y la surrealista como “emocional, intuitiva, espontánea, subjetiva, inconsciente”³⁹, si bien, declaraba, en ciertos artistas podía existir “una fusión de elementos procedentes de ambos”. Esta dualidad *abstracción-surrealismo*, esta antítesis *prosa-poesía*, expresa la esencia dual del ser humano, la psicomauquia entre el *ethos* y el *pathos*, en permanente duelo humano entre la razón y la pulsión, cuyo desenlace sólo puede expedirse con un compromiso de ambas partes. Y ha de ser así, porque para que el *gesto plástico* logre “su eficacia emotiva y encantadora, [necesita] de la materia que son las formas reales”⁴⁰. La pulsión anímica, entonces, conformada como sabemos en el nivel de la no-consciencia, requiere la presencia de una ordenación consciente, de la denotación y las connotaciones elaboradas desde el intelecto y la premeditación. Cuando una obra se obceca en extremar la minimización de estos mecanismos de la consciencia, ocurre que la pulsión esencial, la esencia, “se eteriza, se volatiliza, se va por la chimenea”⁴¹. Es por esta razón que, para Ramón Gaya, el empeño de Velázquez consista en “desvirtuar la realidad sin negarla, sin borrarla [...] contar con ella sin perderse en ella”⁴². En este mismo sentido Mario de Micheli nos advierte que la obra de Malévich, huyendo del “mundo de la objetividad” fue liberándose paulatinamente del lastre del “mundo real” haciendo un vacío a su alrededor “convencido de que en ese desierto podría sentir, finalmente, en toda su pureza la «vox clamantis» del arte”. Pero con ello encarriló su producción “hacia un enrarecimiento estilístico, hasta, precisamente, la soledad del lienzo blanco: la esencia del arte, extraída del envoltorio de las cosas representadas, se ha volatilizado”⁴³.

Velázquez, sin perder en su obra una ponderada connivencia entre el *ethos* y el *pathos*, esquivo también los riesgos del pragmatismo, del porte envarado. Diluye la realidad, disgregándola, abandonando “en forma radical los valores táctiles que son los que en el mundo visual representan cuanto en las cosas hay de posible presa y en el hombre de animal prensil. Sus figuras serán intangibles,

³⁸ ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre...*, op. cit., p. 185.

³⁹ SANDLER, Irving: *El triunfo...*, op. cit., p. 112.

⁴⁰ ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre...*, op. cit., pp. 186-187.

⁴¹ *Ibidem*, p. 187.

⁴² GAYA, Ramón: *Velázquez...*, op. cit., p. 101.

⁴³ DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias...*, op. cit., p. 235.

puros espectros visuales”⁴⁴. Detrás de la materia sin vida de la sustancia pigmentaria del lienzo “se incorpora, tenso y vibrando, todo un organismo de anhelos y renuncias, de ataques y defensas, de influjos positivos y negativos, de creencias y dudas –todo Velázquez, en fin, viviendo íntegramente en ese instante mientras sus dedos se agitan sobre la paleta preparando la pincelada–”⁴⁵. Por ello, la contemplación empática de un lienzo velazqueño consiste en emprender el camino en sentido inverso a su proceso creativo, ligándose primero el diletante a la geografía matérica de la obra para aventurarse luego en el conducto arterial que conduce al corazón del acto comunicativo. En ese abandonarse a la pulsión del otro, en ese ejercicio de *compasión* –en el sentido de conectar con la pasión ajena– estriba el milagro de la obra de arte. Transfigurando el signo inerte en fuente energética y dotando al objeto artístico de inmanencia singular. Esta simbiosis íntima, este *hacer el amor* con la obra artística es un deleitoso juego, un romance furtivo, para el que es necesaria la connivencia entre una *emisión* y una *recepción*. Para el antropólogo Birdwhistell la comunicación no es reducible a un esquema simple *emisor-mensaje-receptor*, sino que supone “una negociación entre dos personas, un acto creativo. [...] Y, cuando [emisor y receptor] se comunican realmente, lo que forman es un sistema de interacción y reacción bien integrado”⁴⁶.

El artista de perfil occidental ha estado con frecuencia embebido en la certeza de su capacidad para expresar su experiencia de vida mediante formulaciones orquestadas hacia la consecución de bellezas objetivadas, pero el artista de cariz primitivo ha dudado del motor de la razón y ha confiado su hilo discursivo a otras fuerzas que les permitiesen exteriorizar su idiosincrasia. Pero la revelación de esas fuerzas motrices no es posible sin una entrega y una honestidad indecibles, tanto más escurridizas en cuanto que el artista se haya avisado a sí mismo de la inminente inmolación de su consciencia. El artista, que sabe bien de estas dificultades, a veces será capaz ante sus lienzos de transitar como osado funambulista por el delgado filo que separa la ejecución conscientemente controlada de la pulsión aparentemente indolente.

El artista se convierte entonces en una especie de *flâneur* de sí mismo, en un caminante baudeleriano aparentemente sin rumbo que se atreve a adentrarse en su ciudad interior, descubriendo en su deambular las maravillas de las que luego, merced a los mecanismos de la empatía, serán partícipes los que sintonicen intuitivamente con ella, pues, tal como dice Flora Davis, lo extraordinario es que una persona pueda reaccionar empáticamente al discurso inmanente sin que tenga conciencia de los mecanismos que le llevan a ello. Así, ante un lienzo de Velázquez, independientemente de que pueda el diletante hacerse copartícipe del

⁴⁴ ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre...*, op. cit., p. 33.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁶ Citado en DAVIS, Flora: *La comunicación...*, op. cit., p. 29.

discurso connotativo, la gestualidad del pincel y la modulación de la materia pictórica convierten al observador en “cocreador”⁴⁷.

El temor de un artista comunicador a perderse por entre el viario de su propia intimidad o la consternación que a algunos pueda producir la parálisis eventual de los controles de la razón, habrán malogrado el íntimo y sincero discurso de la obra, despojándola de su más preciosa esencia, privándola de su potencial intemporalidad. De este sentimiento de pérdida del control racional están exentos aquellos individuos que se sitúan en la periferia de la cultura oficial. Las experiencias artísticas periféricas han sido objeto de interés del *art brut*. Como las de los enfermos mentales, los individuos marginales, o algunos pueblos primitivos que “no consideraban que las ideas fantasiosas, las inspiraciones e improvisaciones de las personas afectadas por alguna forma de disturbio mental fueran algo despreciable; en muchas culturas esas personas eran consideradas portadoras de facultades sobrenaturales”⁴⁸. En su concepto del hecho artístico Dubuffet abogaba por una revisión de las expresiones comunicacionales de alto nivel que habían estado subsumidas desde la Antigüedad clásica por el yugo de las armonías formales amables a la vista. Y orientaba su punto de mira hacia aquellas manifestaciones espontáneas, directas, inmediatas, que permitiesen una sincera integración de la experiencia humana. La grandeza de la comunicación artística estriba, para Dolores Durán, en ser “esa exteriorización de los humores más íntimos, más profundamente internos del artista. Y como todos llevamos esos humores dentro de nosotros, nos reconocemos en ellos”⁴⁹.

Nos interesa, entonces, la parte del discurso que se destila de manera inconsciente y que constituye, propiamente, el gesto sincero del individuo que se dice –sin saberlo– a sí mismo, pues, tal como dice Ortega, “si es cierto decir de un hombre que es pintor, es mucho más cierto afirmar que ese pintor es un hombre y que lo es no sólo aparte de ser pintor, sino en tanto que pintor, pues pintar no es, en absoluto, otra cosa que una manera de ser hombre”⁵⁰.

Velázquez sin embargo no duda de los beneficios del motor de la razón. El inteligente equilibrio de sus lienzos, su ingenio compositivo o su indiscutible capacidad esteganográfica de la que nos advierten Justi, Angulo o Pérez Sánchez entre otros, son la prueba irrefutable de una ejecución plenamente racionalizada y anclada en el nivel de la consciencia. El logro de Velázquez está entonces, queremos entender, en esa maravillosa imbricación, en esa fascinante concurrencia entre la hechura controlada y la pulsión refleja, instintiva, pasional, en que la *pintura-pintura* se hace eco de sus hallazgos de *flâneur*, cuando la propia materia pictórica se

⁴⁷ LUQUE TERUEL, Andrés: *Adminículo...*, op. cit., p. 62.

⁴⁸ DURÁN ÚCAR, Dolores: “La estética del exceso”, en *En torno al Art Brut*. Madrid, 2007, p. 30.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 32.

⁵⁰ ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre...*, op. cit., p. 63.

ha entregado dócilmente a la impronta del pincel, modelándose a sí misma, detenido el gesto pictórico en certera elocuencia. Motherwell se refería a su propio ejercicio artístico como “una dialéctica entre la consciencia [...] y el inconsciente [...] que se resuelve en una síntesis que como un todo difiere de ambos”⁵¹.

Este discurso gestual indeliberado, pero de ninguna manera fortuito, está en la base de la intensidad empática que experimentamos ante *Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas* (Figura 1), o ante los tempestuosos ríos gestuales de rojo, rosa y carmín que sobrevuelan la muceta de *Inocencio X* (Figura 2). Tensión que duplicó el genio de Bacon, cuya pintura “se percibe en el horizonte creado por el retrato de Velázquez”⁵². El realce que luce sobre el pecho la infanta Margarita en *Las Meninas* (Figura 3), de nerviosa y audaz caligrafía, son el dinámico contrapunto a su hierática pose. La técnica velazqueña es “un progreso continuo en una destreza negativa: prescindir”⁵³, conformando sus lienzos con jirones de realidad. Velázquez necesitaba, entonces, de esos jirones pulsionales para a través de ellos *decirse* a sí mismo, permitiéndole además su maestría conjugar simultáneamente con naturalidad la gestualidad pictórica con la articulación verosímil del resto del cuadro, en un juego de tensiones entre razón y pulsión, causa de la onda vibratoria que emana de sus mejores lienzos, donde el objeto “está siempre «apareciendo», viniendo al ser, al existir”⁵⁴.

Aquella disposición ingénita para *decirse* a sí propio la despliega Velázquez en *La reina doña Isabel de Francia, a caballo* (Figura 4). La deliciosa plasticidad de los cuartos delanteros del caballo y la potente caligrafía con la que resuelve el aparejo ya hizo decir, y con razón, a Aureliano de Beruete que era “uno de los trozos pictóricos más extraordinarios de Velázquez”⁵⁵. Fascinante es asimismo la agitada y sorpresiva fugacidad con la que los blancos plateados recorren, salpicándolo, el guardainfante argenta y salmón de *La infanta Margarita de Austria* (Figura 5), hoy de controvertida autoría. Y espléndida también la pintura gestual, ágil y resuelta, con la que expresa el pintor el colete dorado, el sobre cuerpo, la banda carmesí y la valona de encaje de *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo* (Figura 6). Extraordinarias, de igual modo, las pulsiones caligráficas en el cabello de *Doña María de Austria, reina de Hungría* (Madrid, Museo del Prado), la extensa gestualidad de la amplia valona de encaje de *El bufón Calabacillas* (Madrid, Museo del Prado), o la magnífica indolencia en la hechura del paisaje de fondo de *El bufón don Diego de Acedo, el Primo* (Madrid, Museo del Prado), de factura

⁵¹ STANGOS, Nikos: *Conceptos...*, op. cit., p. 145.

⁵² BOZAL, Valeriano: *El tiempo...*, op. cit., p. 66.

⁵³ ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre...*, op. cit., p. 38.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁵ GÁLLEGO, Julián: *Velázquez*. Madrid, 1990, p. 236.

inacabada y “aun así, admirable”⁵⁶, y tantos otros fragmentos, refugios de la impronta incidental del maestro.

La gestualidad pictórica de los lienzos de Velázquez tiene, de alguna manera, algo de automatismo surrealista, algo mediúmnico, pues, tal y como dice Josette Rasle: “¿Existe un arte que de cierta forma no sea mediúmnico? ¿Todo artista, para crear, no debe vaciar la mente para dejar que acudan los espíritus?”⁵⁷. Aun a sabiendas de la reserva que pueda provocar el sugerir que las pulsiones pictóricas velazqueñas tengan un grado de parentesco con la *caligrafía pictórica* de una parte significativa de la pintura del siglo XX, no podemos aquí dejar de constatar que estas modernas pulsiones y aquellas que sucedieron puntualmente en algunos –pocos– artistas del seiscientos responden a una misma esencia. Estos y aquellos edificaron el discurso de sus respectivos tiempos, pero fueron sostenidos por el mismo *eón*⁵⁸. Para Luque “es claro que Velázquez no participa en la modernidad vanguardista, pero en algunos aspectos sí la insinúa, la precede en la distancia aunque no la influya ni la determine”⁵⁹. En todos esos casos, la decidida voluntad de los artistas gestuales de la segunda posguerra mundial, en el ámbito del expresionismo abstracto norteamericano y del informalismo europeo, en tanto que persiguen una simbiosis con la materia y una expresividad directa surgida de la pulsión instantánea, participan del mismo *eón* que mueve a Velázquez cuando deja vagar su pincel, caligrafiando signos informales sobre la superficie de sus lienzos. Aquellos practicaban una suerte de supresión volitiva del proyecto racional que les permitiese acceder desenvueltamente a las pulsiones primarias. A ambos les mueve la pulsión del gesto, y en ambas ocasiones el apoyo proviene del acto impremeditado, *que no fortuito ni casual*. Y aun incluso en los juegos de azar propuestos por el movimiento dadaísta se dejaba entrever aquella parte de expresión personal destilada en las acciones aparentemente más casuales, pues el propio Tristan Tzara, cuando aconsejaba construir un poema con retazos de textos inconexos alineados azarosamente, concluía en que al final “el poema se parecerá a ti”. E igualmente André Breton y los surrealistas “insistieron siempre en que el automatismo revelaría la auténtica y personal naturaleza de quienquiera que lo practicara, de una manera mucho más completa de la que pudieran hacerlo sus creaciones conscientes”⁶⁰.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 333.

⁵⁷ RASLE, Josette: “Carteros singulares: Cheval, Lonné, Verbena, Pérez Bueno”, en *En torno al Art Brut*. Madrid, 2007, p. 132.

⁵⁸ El término *eón* se emplea aquí en el sentido que le asignara Eugenio d’Ors como expresión de aquellas constantes humanas que se extendían linealmente en el tiempo, apareciendo y desapareciendo a lo largo de su trayectoria cronológica. Ver D’ORS, Eugenio: *Lo barroco*. Madrid, 2002, p. 65.

⁵⁹ LUQUE TERUEL, Andrés: *Adminículo...*, op. cit., p. 99.

⁶⁰ STANGOS, Nikos: *Conceptos...*, op. cit., pp. 107-108.

El trasfondo intencional que impulsa el pincel de los pintores informalistas y de los expresionistas abstractos del siglo pasado, y el estímulo vital que sugiere la poética deconstructiva velazqueña, coinciden en la necesidad de recurrir a procedimientos extraconscientes para expresar la impronta de su pathos. Como en las abstracciones líricas del franco-alemán Hans Hartung, donde las formas desaparecen como signos premeditados de denotación y connotación, donde “lo que importa es el «élan vital» que se manifiesta en las obras”⁶¹.

La elocuencia velazqueña es, en fin, una suerte de desrealizaciones, de sustracciones, de reducciones, porque “abstraerse es liberarse, desligarse”⁶², porque Velázquez, como Henri Michaux, tropieza “con el volumen de los cuerpos, con el «exterior» de los seres vivos, esa envoltura que se interpone entre ellos y yo y me oculta su interior”⁶³ y, en consecuencia, los traspasa, los asume y luego practica una “supervivencia por los trazos. Para librarse, para delibrarse, para redelibrarse, para abandonar, para desrealizar por los trazos”⁶⁴. La gestualidad de Velázquez expresa lo que de efímero, de furtivo, existe en la realidad, experiencia en construcción, inacabada e inacabable. Porque una realidad completa y acabada es una realidad momificada, mitificada. Velázquez experimenta su realidad como una eventualidad inacabada, sin límites, “más bien imprecisa, movida, fluida, continuada; y a su pintura, claro, le sucede lo mismo”⁶⁵. Si a algunos coetáneos no les gustaba la realidad que Velázquez pintaba era porque “había hecho el descubrimiento más impopular: que la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada”⁶⁶.

Y esa realidad no mitificable sólo es practicable mediante la honestidad del gesto, condición imprescindible, como vimos, para la validación de la obra. El gesto honesto, el *signo* auténtico, tal y como lo describe Henri Michaux en el ámbito de la escritura caligráfica oriental, libera “de la letanía de las palabras, de las frases que solo reposan en frases y se continúan en frases” de la misma manera, añadiríamos nosotros, que el gesto pictórico libera del trampantojo y de la hechura creíble del objeto que reposa sobre otros objetos verosímiles.

La connivencia, en fin, entre el *ethos* y el *pathos*, su complementariedad de contrarios, el esquema articulado de la razón y el gesto de la pulsión son ingredientes que se entrelazan en los lienzos de Velázquez en feliz concubinato, originando la sinergia de su obra singular. Las mejores obras de Velázquez son un conglomerado de destrezas técnicas, estéticas y comunicacionales conformadas desde los niveles de la consciencia. Y el equilibrio y la moderación de su plástica

⁶¹ SUREDA, Joan y GUASCH, Ana M^a: *La trama...*, op. cit., p. 108.

⁶² MICHAUX, Henri: *Ideogramas...*, op. cit., p. 23.

⁶³ *Ibidem*, p. 78.

⁶⁴ MICHAUX, Henri: *Ideogramas...*, op. cit., p. 159.

⁶⁵ GAYA, Ramón: *Velázquez...*, op. cit., p. 53.

⁶⁶ ORTEGA Y GASSET, José: *Papeles sobre...*, op. cit., p. 41.

es el reflejo de sus propios perfiles de hombre medido y contenido. Sus discursos connotativos, a veces de difícil conceptismo, son en ocasiones el testimonio de sus confidencias. Pero más allá de las brillantes destrezas conceptistas, el pintor exhala, entretejido en las hebras del tapiz, el sutil discurso inmanente de su ánimo visceral, el gesto impremeditado y furtivo, la singular caligrafía idiosincrásica, el imperecedero hilo dorado de la comunicación capaz de enhebrar a diletante y ejecutante en apasionada e intemporal sinergia.

Fecha de recepción: 28 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 12 de abril de 2018



Figura 1. Diego Velázquez, *Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas* (detalle), hacia 1642-1643, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Figura 2. Diego Velázquez, *Inocencio X* (detalle de la muceta), 1650, Galería Doria Pamphili, Roma.



Figura 3. Diego Velázquez, *Las Meninas* (detalle del realce sobre el pecho de la infanta Margarita), 1656, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Figura 4. Diego Velázquez, *La reina doña Isabel de Francia, a caballo* (detalle de los cuartos delanteros del equino), hacia 1629-1631, Museo Nacional del Prado, Madrid.

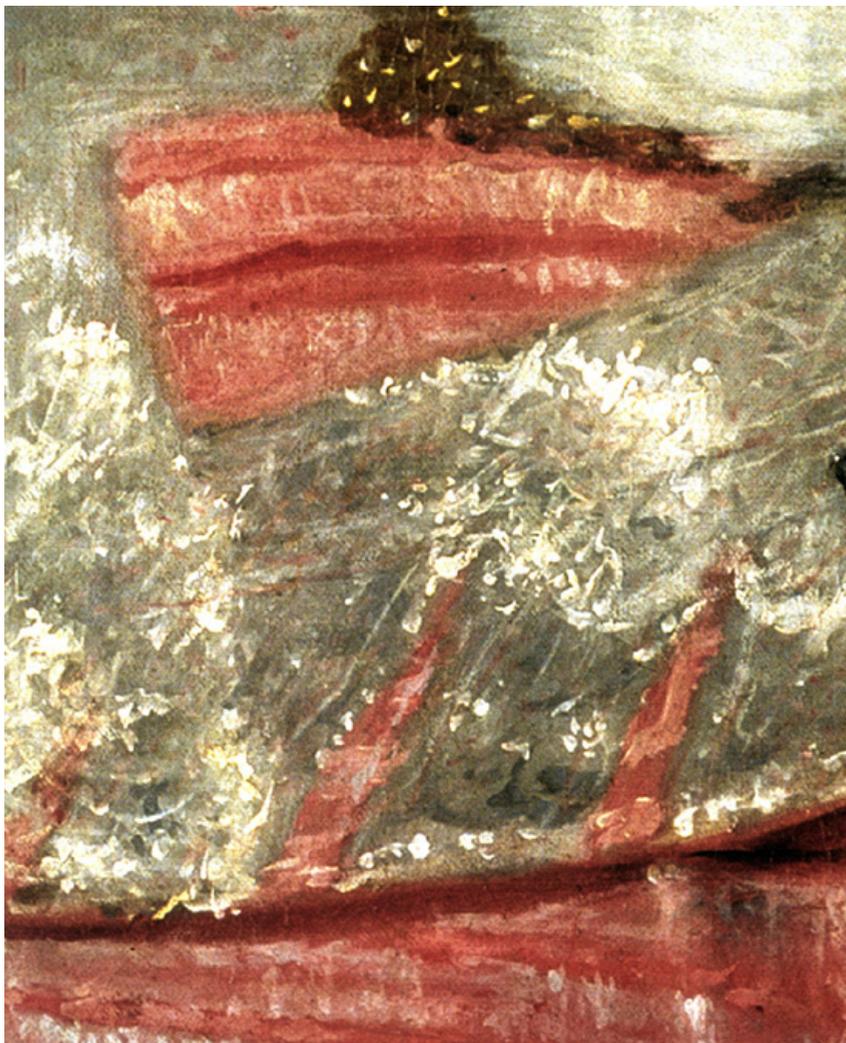


Figura 5. Diego Velázquez y Juan Bautista del Mazo,
La infanta Margarita de Austria (detalle del guardainfante),
1659, Museo Nacional del Prado, Madrid.

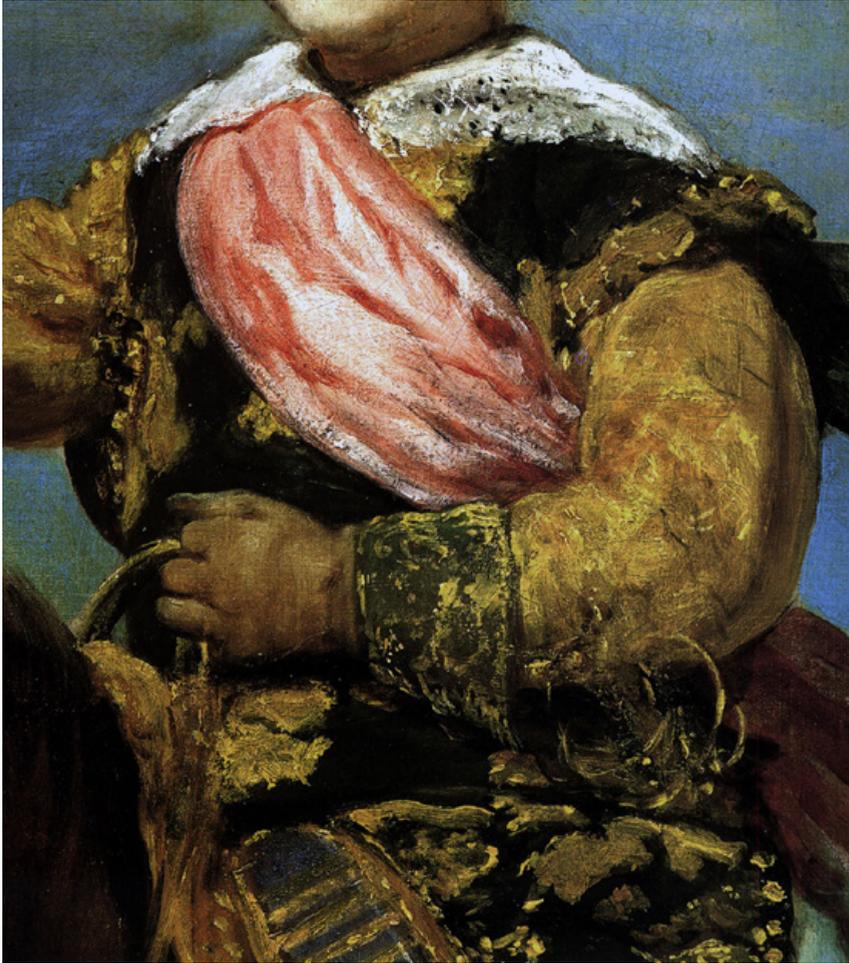


Figura 6. Diego Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo* (detalle), hacia 1635-1636, Museo Nacional del Prado, Madrid.