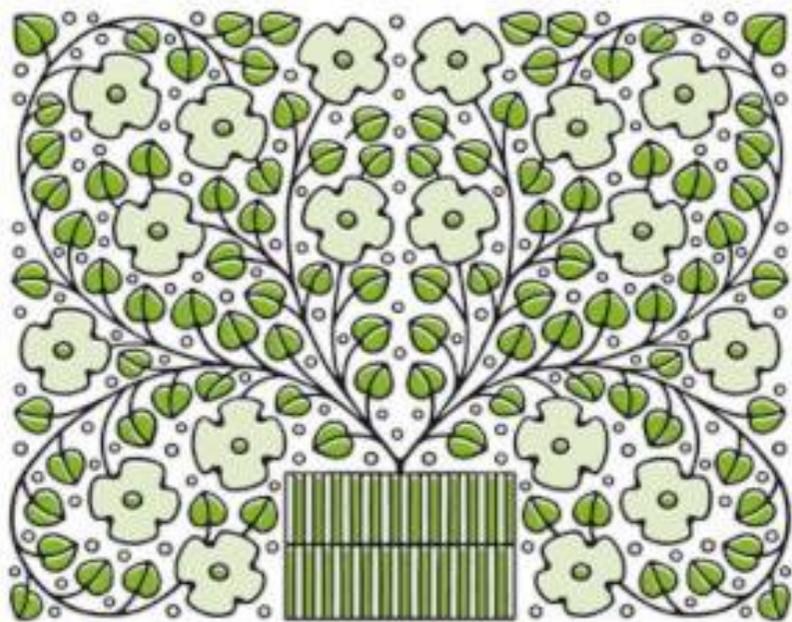


DÍAS DE
LECTURA
MARCEL
PROVST



En estos inspiradores ensayos sobre por qué leemos, Proust explora todos los placeres y padecimientos que ofrecen los libros, y explica además la belleza de Ruskin y su obra y el goce que supone perderse como niños en la literatura.

John Ruskin

Como las «Musas abandonando a su padre Apolo para ir a iluminar el mundo»^[1], una a una las ideas de Ruskin habían ido abandonando la cabeza divina que les había dado cobijo y, encarnadas en libros vivos, habían marchado a enseñar a los pueblos. Ruskin se había retirado a la soledad en la que suelen acabar las existencias proféticas, hasta que Dios se digna llamar a su vera al cenobita o al asceta cuya tarea sobrehumana ha concluido. Y sólo pudimos adivinar, a través del velo tendido por piadosas manos, el misterio que estaba teniendo lugar, la lenta destrucción de un cerebro perecedero que había albergado una posteridad inmortal.

Hoy la muerte ha hecho entrar a la humanidad en posesión de la herencia inmensa que Ruskin le había legado. Porque el hombre de genio sólo puede engendrar obras que no morirán si las crea, no a la imagen del ser mortal que es, sino del ejemplar de humanidad que lleva en su seno. Sus pensamientos son en cierta forma un préstamo que recibe durante su vida, a la que van escoltando. Tras su muerte, retornan a la humanidad y la muestran, como aquella morada augusta y familiar de la calle de La Rochefoucauld que se llamó casa de Gustave Moreau mientras él vivió y que, tras su muerte, se llama museo Gustave Moreau.

Hace tiempo que existe un museo John Ruskin^[2]. Su catálogo parece un compendio de todas las artes y todas las ciencias. Fotografías de obras maestras de la pintura conviven con colecciones de minerales, como en la casa de Goe-

the. Como el museo Ruskin, la obra de Ruskin es universal. Buscó la verdad, encontró la belleza hasta en las tablas cronológicas y las leyes sociales, pero como los maestros de la lógica han dado a las «Bellas Artes» una definición que excluye tanto la mineralogía como la economía política, sólo hablaré aquí de la parte de la obra de Ruskin que toca a las «Bellas Artes», en el sentido que se les suele dar: del Ruskin esteta y crítico de arte.

Primero se dijo que era realista. Efectivamente, repitió a menudo que el artista debía consagrarse a la pura imitación de la naturaleza, «sin rechazar nada, sin menospreciar nada, sin elegir nada».

También se dijo que era intelectualista porque escribió que el mejor cuadro era el que incluía los pensamientos más elevados. Hablando del grupo de niños que, en el primer plano de la *Construcción de Cartago*, de Turner, se entretienen haciendo navegar unos barquitos, concluyó: «La exquisita elección de este episodio como medio para indicar el genio marítimo del que saldría la grandeza futura de la nueva ciudad es un pensamiento que no hubiera perdido nada por escrito, que no tiene nada que ver con los tecnicismos del arte. Unas palabras lo hubieran podido transmitir de forma tan completa como la representación más elaborada del pincel. Un pensamiento como éste es algo muy superior a cualquier arte: es poesía del orden más elevado». «De la misma forma —añade Milsand^[3] cuando cita este pasaje—, en su análisis de una *Sagrada familia* de Tintoretto, el rasgo en el que Ruskin reconoce al gran maestro es un muro en ruinas y un esbozo de construcción, que el artista utiliza para dar a entender simbólicamente que la natividad de Cristo era el final de la economía judía y el advenimiento de la nueva alianza. En una composición del mismo artista veneciano, una *Crucifixión*, Ruskin ve una obra maestra de la pintura porque el autor supo afirmar, mediante un incidente aparentemente anodino, la presencia de un asno comiendo palmeras en segundo plano detrás del Cal-

vario, la idea profunda de que el materialismo judío, con su espera de un Mesías temporal y con la pérdida de sus esperanzas en el momento de la entrada en Jerusalén, había sido la causa del odio desatado contra el Salvador y, por lo tanto, de su muerte».

Se dijo también que suprimía lo que tiene de imaginación el arte, dejando un espacio demasiado grande a la ciencia. Decía: «Cada clase de rocas, cada variedad de suelo, cada tipo de nube debe ser estudiada y reproducida con exactitud geológica y meteorológica... Toda formación geológica tiene sus rasgos esenciales exclusivos, unas líneas determinadas de fractura que producen formas constantes en las tierras y las rocas, sus vegetales específicos, entre los que apuntan diferencias más concretas debidas a la elevación y la temperatura. El pintor observa en la planta todos sus caracteres de forma y color [...], capta las líneas de la rigidez o el reposo [...], observa sus hábitos locales, su inclinación o su repugnancia hacia una exposición determinada, las condiciones que le permiten vivir o la hacen perecer. La asocia [...] a todos los rasgos de los lugares que habita [...]. Debe trazar la fina fisura y la curva descendente y la sombra ondulada del suelo que se desintegra y hacerlo con una mano tan ligera como las pinceladas de la lluvia. Un cuadro es admirable en función del número y de la importancia de los datos que nos ofrece sobre las realidades»^[4].

Sin embargo, también se dijo que socavaba las ciencias al dejar demasiado espacio para la imaginación. De hecho, no podemos dejar de pensar en el ingenuo finalismo de Bernardin de Saint-Pierre, cuando decía que Dios dividió los melones en rajas para que el hombre los pudiera comer más fácilmente, al leer páginas como ésta: «Dios empleó el color en su creación como un acompañamiento de todo lo que es puro y precioso, mientras que reservó a las cosas de utilidad meramente material o a las cosas perjudiciales los tonos anodinos. Contemplemos el buche de una paloma,

comparado con el dorso gris de una víbora. El cocodrilo es gris, mientras que el lagarto inocente luce un verde espléndido».

Si bien se dijo que reducía el arte a una condición subordinada a la ciencia y que llevó la teoría de la obra de arte considerada como información sobre la naturaleza de las cosas hasta el punto de declarar que «un Turner nos descubre más cosas sobre la naturaleza de las rocas de las que sabrá nunca descubrir una academia» y que «un Tintoretto sólo tiene que dejarse llevar por su mano para revelar en el trabajo de los músculos más verdades de las que podrían descubrir todos los anatomistas de la tierra», también se dijo que humillaba a la ciencia ante el arte.

Finalmente, se dijo que era un esteticista puro y que su única religión era la de la Belleza, porque efectivamente la amó durante toda su vida.

En cambio, se dijo que ni siquiera era un artista, porque en su valoración de la belleza intervenían consideraciones quizá superiores, pero totalmente ajenas a la estética. El primer capítulo de *The Seven Lamps of Architecture* preciniza al arquitecto el uso de los materiales más preciosos y más duraderos y hace depender este deber de sacrificio de Jesús y de las condiciones permanentes del sacrificio agradable a los ojos de Dios, condiciones en las que no cabe modificación, ya que Dios no nos ha indicado expresamente que hayan existido. Y en *Modern Painters*, para dirimir el conflicto entre los partidarios del color y los adeptos del claroscuro, aquí tenemos uno de sus argumentos: «Mirad el conjunto de la naturaleza y comparad asimismo los arcoíris, los amaneceres, el rocío, las violetas, las mariposas, las aves, los peces rojos, los rubíes, los ópalos, los corales, con los cocodrilos, los hipopótamos, los tiburones, las babosas, las osamentas, el moho, la niebla y la masa de cosas que corrompen, pican, destruyen, para ver cómo se plantea el conflicto entre los coloristas y los claroscuristas, los que tie-

nen la naturaleza y la vida de su lado, los que tienen el pecado y la muerte».

Y como se han dicho de Ruskin tantas cosas contrarias, se ha llegado a la conclusión de que era contradictorio.

De tantos aspectos de la fisionomía de Ruskin, el que nos resulta más familiar, porque es del que poseemos, si puede decirse así, el retrato más estudiado y más adecuado, el más impactante y más extendido^[5], es el Ruskin que no conoció en toda su vida más que una religión: la de la Belleza.

Que la adoración de la Belleza haya sido, efectivamente, una constante en la vida de Ruskin puede ser literalmente cierto, pero considero que el objetivo de esta vida, su intención profunda, secreta y constante era otra, y si lo digo no es para llevar la contraria a De La Sizeranne, sino para impedir que se le rebaje en la mente de los lectores por una interpretación falsa, aunque tan natural como inevitable.

No sólo la religión principal de Ruskin fue la religión sin más (y volveré sobre este punto más adelante, pues es fundamental y característico de su estética), sino que, limitándonos en este momento a la «Religión de la Belleza», habría que advertir a nuestros contemporáneos que sólo podemos pronunciar estas palabras, si queremos ser justos aludiendo a Ruskin, rectificando el sentido que su diletantismo estético es demasiado proclive a darles. Para una época de diletantes y estetas, un adorador de la Belleza es un hombre que no practica más culto que éste y no reconoce otro dios, que se pasaría la vida inmerso en el placer que le procura la contemplación voluptuosa de obras de arte.

Ahora bien, por razones cuya búsqueda es de un orden puramente metafísico, que iría más allá del mero estudio de arte, la Belleza no puede ser amada de modo fecundo si la amamos sólo por los placeres que nos procura. Y de la misma forma que la búsqueda de la felicidad por ella mis-

ma sólo puede llevarnos al hastío, y que, para encontrarla, hay que buscar más allá, el placer estético nos viene dado por añadidura si amamos la Belleza por ella misma, como algo real existente al margen de nosotros e infinitamente más importante que la alegría que nos da. Muy lejos de haber sido un diletante o un esteta, Ruskin fue precisamente lo contrario, uno de esos hombres semejantes a Carlyle, consciente gracias a su genialidad de la vanidad de los placeres y, al mismo tiempo, de la presencia junto a ellos de una realidad eterna, intuitivamente percibida por la inspiración. Para estos hombres, el talento consiste en la capacidad de hacer fraguar esta realidad, a cuyo poder y eternidad consagran, con entusiasmo y como obedeciendo a un mandamiento de la conciencia, como para darles algún valor, sus vidas efímeras. Estos hombres, atentos y ansiosos ante el universo que espera ser descifrado, son conscientes de las fracciones de la realidad sobre las cuales sus dones especiales les permiten gozar de una luz particular, a través de algún demonio que los guía, de voces que escuchan: la inspiración eterna de los seres geniales. Para Ruskin, ese don especial era el sentimiento de la Belleza, en la naturaleza como en el arte. Su temperamento le condujo a buscar la realidad en la Belleza, y su vida plenamente religiosa recibió de ella una orientación plenamente estética. Sin embargo, esta Belleza a la que consagró su vida no fue concebida por él como un objeto de placer y encantamiento, sino como una realidad infinitamente más importante que la vida, por la que hubiera dado la suya propia. De ahí derivará la estética de Ruskin. En primer lugar, es comprensible que los años en los que entra en contacto con una nueva escuela de arquitectura y pintura hayan podido ser las fechas clave de su vida moral. Podrá hablar de los años en los que el gótico se le apareció con la misma gravedad, la misma reminiscencia conmovida, la misma serenidad con la que un cristiano habla del día en que la verdad le fue revelada. Los hechos de su vida son intelectuales y las fechas

importantes son aquellas en las que se imbuje de una nueva forma de arte, el año en que comprende Abbeville, el año en que comprende Rouen, el año en que la pintura de Tiziano y las sombras en la pintura de Tiziano se le aparecen como más nobles que la pintura de Rubens, que las sombras en la pintura de Rubens.

También es comprensible que, siendo el poeta para Ruskin, como para Carlyle, un escriba que transcribe al dictado de la naturaleza una parte más o menos importante de su secreto, el primer deber del artista sea no añadir nada de su cosecha a este mensaje divino. Desde esta altura veréis desvanecerse, como la bruma que se arrastra a ras de tierra, los reproches de realismo y de intelectualismo dirigidos a Ruskin. Si estas objeciones no tienen sentido es porque no apuntan lo bastante alto. En estas críticas hay un error de altitud. La realidad que el artista debe registrar es a un tiempo material e intelectual. La materia es real porque es una expresión del espíritu. En cuanto a la simple apariencia, nadie se ha burlado tanto como Ruskin de los que ven en su imitación el objetivo del arte. «No importa que el artista —dice— haya pintado al héroe o a su caballo; nuestro placer, en la medida en que está causado por la perfección de las apariencias, es exactamente el mismo. Sólo lo sentimos cuando olvidamos al héroe y a su montura para considerar exclusivamente la habilidad del artista. Podemos ver en las lágrimas el efecto de un artificio o de un dolor, cualquiera de los dos, a nuestro albedrío, pero nunca ambos al mismo tiempo; si nos dejan maravillados como una obra maestra de la réplica, no pueden afectarnos como un signo de sufrimiento». Si considera tan importante el aspecto de las cosas es porque es lo único que revela su naturaleza profunda. De La Sizeranne ha traducido de forma admirable una página en la que Ruskin muestra que las líneas maestras de un árbol nos hacen ver qué árboles nefastos lo han arrinconado, qué vientos lo han atormentado, etc. La configuración de una cosa no es sólo la imagen de

su naturaleza, es la clave de su destino y el trazado de su historia.

Otra consecuencia de esta concepción del arte es la siguiente: si la realidad es una y si el hombre de genio es el que la ve, ¿qué importa la materia en la que la representa, ya sean cuadros, estatuas, sinfonías, leyes, documentos? En sus *Héroes*, Carlyle no distingue entre Shakespeare y Cromwell, entre Mahoma y Burns. Emerson cuenta entre sus *Hombres representativos de la humanidad* tanto a Swedenborg como a Montaigne. El exceso del sistema está, a causa de la unidad de la realidad traducida, en que no diferencia con suficiente profundidad las diferentes modalidades de traducción. Carlyle dice que era inevitable que Boccaccio y Petrarca fueran buenos diplomáticos, porque eran buenos poetas. Ruskin comete el mismo error cuando dice que «una pintura es bella en la medida en que las ideas que traduce en imágenes son independientes del idioma de las imágenes». Me parece que, si el sistema de Ruskin cojea por algún sitio, es por éste. Porque la pintura sólo puede alcanzar la realidad única de las cosas, y rivalizar así con la literatura, con la condición de no ser literaria.

Si Ruskin ha promulgado el deber para el artista de obedecer escrupulosamente a estas «voces» del genio que le dicen lo que es real y lo que debe ser transcrito, es porque él mismo ha sentido lo que hay de verdadero en la inspiración, lo que hay de infalible en el entusiasmo, lo que hay de fecundo en el respeto. Sin embargo, aunque lo que enciende el entusiasmo, lo que gobierna el respeto, lo que provoca la inspiración sea diferente para cada uno de nosotros, todos acabamos atribuyéndole un carácter más particularmente sagrado. Se puede decir que para Ruskin esta revelación, esta guía, fue la Biblia.

Vamos a detenernos aquí como en un punto fijo, en el centro de gravedad de la estética ruskiniana. Así es como su sentimiento religioso gobernó su sentimiento estético. En primer lugar, a los que podrían creer que le alteró, que

combinó con la apreciación artística de los monumentos, de las estatuas, de los cuadros, consideraciones religiosas que no tienen nada que hacer aquí, respondamos que fue todo lo contrario. El toque de divinidad que Ruskin veía en el fondo del sentimiento que le inspiraban las obras de arte era precisamente lo que este sentimiento tenía de profundo, de original, que se imponía a sus predilecciones sin ser susceptible de ser modificado. El respeto religioso que ponía en la expresión de este sentimiento, su miedo a infligirle, al traducirlo, la más mínima deformación, le impidió, al contrario de lo que se suele pensar, mezclar sus impresiones ante las obras de arte con ningún artificio de razonamiento que les fuera ajeno. De modo que, los que ven en él a un moralista y a un apóstol que prefiere en el arte lo que no es el arte, se equivocan, al igual que los que, olvidando la esencia profunda de su sentimiento estético, lo confunden con un diletantismo voluptuoso. De modo, finalmente, que su fervor religioso, que había sido signo de su sinceridad estética, le siguió fortaleciendo y le protegió de todo ataque exterior. Que alguna de estas concepciones de su estrato sobrenatural estético sea falsa es algo que en nuestra opinión no tiene ninguna importancia. Todos los que tienen alguna noción de las leyes de desarrollo del genio saben que su fuerza se mide más por la fuerza de sus creencias que por lo que el objeto de dichas creencias puede tener de satisfactorio para el sentido común. Sin embargo, ya que el cristianismo de Ruskin se basaba en la esencia misma de su naturaleza intelectual, sus preferencias artísticas, igualmente profundas, debían tener con él algún parentesco. De la misma forma que el amor por los paisajes de Turner se correspondía en Ruskin con este amor a la naturaleza que le procuró sus mayores alegrías, a la naturaleza fundamentalmente cristiana de su pensamiento correspondió una predilección constante, que domina toda su vida, toda su obra, por lo que podemos llamar el arte cristiano: la arquitectura y la escultura de la Edad Media francesa, la

arquitectura, la escultura y la pintura de la Edad Media italiana. Con qué pasión desinteresada amó estas obras: no necesitamos buscar las huellas en su vida, encontraremos la prueba en sus libros. Su experiencia era tan amplia que con frecuencia los conocimientos más profundos que demuestra en una obra no son utilizados ni mencionados, ni siquiera en una simple alusión, en otros libros en los que serían procedentes. Es tan rico que no nos presta sus palabras; nos las da para siempre. Saben, por ejemplo, que escribió un libro sobre la catedral de Amiens. Podríamos concluir que es la catedral que más amaba o que conocía mejor. Sin embargo, en *Seven Lamps of Architecture*, donde cita la catedral de Rouen cuarenta veces como ejemplo y nueve veces la de Bayeux, Amiens sólo se cita una vez. En *Val d'Arno* nos confiesa que la iglesia que le provocó la embriaguez más profunda del gótico es Saint-Urbain de Troyes. Ahora bien, ni en *Seven Lamps*, ni en *The Bible of Amiens* se habla ni una sola vez de Saint-Urbain^[6]. En cuanto a la ausencia de referencias a Amiens en *Seven Lamps*, quizá piensen ustedes que no conoció Amiens hasta el final de su vida. No es así. En 1859, en una conferencia que tuvo lugar en Kensington, compara detalladamente la *Virgen dorada* de Amiens con las estatuas de un arte menos hábil, pero de un sentimiento más profundo, que parecen sostener el porche occidental de Chartres. Ahora bien, en *The Bible of Amiens*, donde podríamos creer que reunió todo lo que había pensado sobre Amiens, ni una sola vez, en las páginas en las que habla de la *Virgen dorada*, alude a las estatuas de Chartres. Tal es la riqueza infinita de su amor, de su sabiduría. Habitualmente, un escritor vuelve una y otra vez a ciertos ejemplos preferidos, o incluso repite ciertos argumentos, para recordarnos que nos enfrentamos con un hombre que tuvo una vida determinada, unos conocimientos determinados que ocupan el lugar de otros diferentes, una experiencia limitada de la que saca todo el provecho que puede. Sólo consultando los índices de las dife-

rentes obras de Ruskin, la novedad perpetua de las obras citadas, más todavía, el desdén por un conocimiento que ya ha utilizado una vez y, en muchos casos, su abandono para siempre, nos hacen pensar en algo mucho más que humano, o más bien nos dan la impresión de que cada libro es de un hombre nuevo, que tiene unos conocimientos diferentes, no tiene la misma experiencia, tiene una vida diferente.

Ejercitando de forma deslumbrante su riqueza inagotable, extraía de los estuches maravillosos de su memoria tesoros siempre nuevos: un día, el rocío precioso de Amiens; un día, el encaje dorado del porche de Abbeville, para combinarlos con las joyas fascinantes de Italia.

Efectivamente, podía pasar de un país a otro, pues la misma alma que había adorado en las piedras de Pisa era la que había dado a las piedras de Chartres su forma inmortal. La unidad del arte cristiano en la Edad Media, de las orillas del Somme a las del Arno, nadie la sintió como él: hizo realidad en nuestros corazones el gran sueño de los papas de la Edad Media: la «Europa cristiana». Si, como se ha dicho, su nombre debe quedar unido al prerrafaelismo, no debería ser el posterior a Turner, sino el anterior a Rafael. Podemos olvidar los servicios que prestó a Hunt, a Rossetti, a Millais, pero lo que hizo por Giotto, por Carpaccio, por Bellini no lo podemos olvidar. Su obra divina no fue la de engendrar vivos, sino la de resucitar muertos.

Esta unidad del arte cristiano de la Edad Media aparece quizá en todo momento desde la perspectiva de estas páginas en las que su imaginación ilumina aquí y allá las piedras de Francia con los reflejos mágicos de Italia. Podemos ver en *Pleasures of England* cómo compara la Caridad de Amiens con la de Giotto. Podemos ver en *Nature of Gothic* cómo compara la forma en que se tratan las llamas en el gótico italiano y en el gótico francés, tomando como ejemplo el pórtico de Saint-Maclou de Rouen. Y en *Seven Lamps of Architecture*, a propósito de este mismo pórtico,

vemos cómo tornasola sus piedras grises con un poco de los colores de Italia.

Los bajorrelieves del tímpano del pórtico de Saint-Maclou, en Rouen, representan el Juicio Final, y la parte del Infierno se trata con una fuerza a un tiempo terrible y grotesca, que tendría que definir como una mezcla de los espíritus de Orcagna y de Hogarth. Los demonios quizá sean más terroríficos que los de Orcagna; en algunas expresiones de la humanidad degradada, en su suprema desesperación, se equipara casi con el pintor inglés. No menos osada es la imaginación que expresa el furor y el temor, incluso en la forma de colocar las figuras. Un ángel caído, balanceándose sobre su ala, conduce las tropas de condenados fuera de la sede del Juicio Final. Los empuja tan furiosamente que llegan, no sólo al extremo límite de esta escena que el escultor encerró en el interior del tímpano, sino fuera del tímpano y en los nichos de la bóveda; mientras que las llamas que los persiguen, activadas al parecer por el movimiento de las alas de los ángeles, irrumpen también en los nichos y saltan a través de sus redes, hasta tal punto que los tres nichos inferiores se representan en llamas, mientras que, en lugar del doselete nervado habitual hay un demonio coronando cada uno de ellos, con las alas plegadas, haciendo muecas fuera de la sombra negra.

Este paralelismo entre los diferentes tipos de artes y los diferentes países no era el más profundo de los que tuvo que tratar. En los símbolos paganos y en los símbolos cristianos, la identidad de algunas ideas religiosas debía de llamarle la atención^[7]. Ary Renan observó con perspicacia lo que hay de Cristo en el *Prometeo* de Gustave Moreau. Ruskin, a

quien su devoción al arte cristiano nunca permitió contemporizar con el paganismo, comparó, en un sentimiento estético y religioso, el león de San Jerónimo con el león de Nemea, Virgilio con Dante, Sansón con Hércules, Teseo con el Príncipe Negro, las predicciones de Isaías con las de la Sibila de Cumas. Desde luego, no cabe comparar a Ruskin con Gustave Moreau, pero podemos decir que una tendencia natural, desarrollada por la frecuentación de los primitivos, había llevado a ambos a proscribir en el arte la expresión de los sentimientos violentos y, en la medida en que se había aplicado al estudio de los símbolos, a un cierto fetichismo en la adoración de los propios símbolos, fetichismo poco peligroso, por otra parte, para espíritus tan aferrados en el fondo al sentimiento simbolizado que podían pasar de un símbolo a otro sin detenerse en discrepancias meramente superficiales. En lo que se refiere a la prohibición sistemática de la expresión de las emociones violentas en arte, el principio que Ary Renan llamó principio de la Bella Inercia, ¿dónde podríamos encontrarlo mejor definido que en las páginas de las *Relaciones entre Miguel Ángel y Tintoretto?*^[8]. En cuanto a la adoración un tanto exclusiva de los símbolos, el estudio del arte de la Edad Media italiana y francesa también debía conducirle fatalmente a ello. Y como, bajo la obra de arte, lo que buscaba era el alma de una época, el parecido entre estos símbolos del pórtico de Chartres y los frescos de Pisa debía afectarle necesariamente como prueba de la originalidad típica del alma que animaba a los artistas, de la misma forma que sus diferencias se le manifestarían como un testimonio de su variedad. En cualquier otro, las sensaciones estéticas hubieran podido enfriarse a través del razonamiento, pero para él todo era amor y la iconografía, tal y como la entendía, podría haberse llamado iconolatría. En este punto, la crítica de arte deja paso a algo quizá más grande, utiliza casi los procedimientos de la ciencia, contribuye a la historia. La aparición de un nuevo atributo en los pórticos de las catedrales nos advier-