

Sección a cargo de Guillermo Fernández

Giuseppe Ungaretti Jan Vermeer

LA SUERTE DE VERMEER es una de las más extraordinarias no tanto por su tardía aparición en el campo de la fama, cuanto por la luz de gloria definitiva que le diera el elogio de Marcel Proust. Se sabe que hasta fines de 1866 –con el ensayo aparecido en la «Gazette des Beaux Arts», firmado por Bürger, seudónimo de Thèophile Thore– la obra de Vermeer había pasado desapercibida, aun durante la vida del pintor. Es extraordinario que, incluso como hombre, se las haya ingeniado para no dejar tras de sí ningún rastro, salvo el de las peripecias propias de la vida de un buen padre de familia y de modesto ciudadano de Delft. El hecho más sobresaliente de su vida fue el de ser elegido por sus conciudadanos para ocupar el puesto de decano en la Guilda durante un año. Era católico, cosa nada cómoda para nadie en la Holanda de esos años; sin embargo, ni en su pintura ni en su biografía encontramos nada que nos indique ninguna preocupación por ello, tampoco hay indicios de que pudieran inquietarlo los problemas religiosos.

Su pintura se manifiesta como algo insólito en su época, en los Países Bajos y otras partes. De los pintores que lo precedieron en Europa o fueron sus contemporáneos, hay sólo un cuadro que puede acercársele: «La Virgen con Niño y ángeles» de Piero della Francesca. Me di cuenta de esto, asombrado, cuando volví a visitar hace unos meses la Galería del Palacio Ducal de Urbino. Ahora, al leer los más recientes libros sobre Vermeer, me entero de que, desde su primer ensayo dedicado a Piero, Roberto Longhi había observado y señalado dicha precedencia, y no cabe duda de que nadie tiene mejores ojos que él para ver pintura.

La colocación de las figuras de Piero, en esa y otras pinturas, es compacta y sólida sobremañera, y, en cada una, por la concreción del volumen corporal, domina la majestad que las eleva por encima de su condición de personas humanas.

A la derecha de quien mira, a través de una puerta abierta, se ven dos ventanas abiertas, y en la pared del fondo se refleja, tenuemente, una delgada rebanada de luz que tiene la virtud de la sombra, la virtud de tener una debilidad inverosímil. Esa débil verticalidad se ve truncada y semioculta por el manto oscuro que cubre el hombro derecho de la Virgen. En este cuadro de Piero podemos ver incluso, por encima de la cabeza del otro ángel, un cesto con fruta en un estante, por encima del cual, suponemos, hay otro. Además, las relaciones de las tonalidades se obtienen recurriendo a colores claros, como si el vigor neto de la expresión sólo fuera posible gracias a esa tenuidad, a ese tacto que exige un continuo adiestramiento de la sensibilidad. Con todo esto se obtiene un ambiente interior, un recogimiento en el colmo del silencio. Vermeer nunca olvidará ninguno de estos elementos. En Vermeer, las figuras no tienen ni pretenden tener ninguna majestuosidad.

Son personas acostumbradas a no ir más allá de los límites de vida de la clase media, y, a lo más, podrían elegir ciertos límites propios de quien vive siempre con sencillez, incluso en lo tocante a los sentimientos y a la imaginación. Esto no sólo no les quita profundidad, sino que le da a la expresión una justa profundidad, la justa medida de la profundidad, esa medida que es

un auxilio indispensable para conseguir la verosimilitud, sin nada que rebase la medida de la figura humana, presente allí para afirmar la indeterminación de la poesía, para incitarla a aparecer.

Es preciso analizar mejor el hecho de que Vermeer ve y testimonia, entre el desencadenamiento del verismo de los demás pequeños maestros holandeses, la negación de ese y cualquier otro tipo de verismo, permaneciendo fiel a lo verdadero.

En este momento quiero expresar la siguiente observación al margen. Algunas veces los rostros de las figuras de Vermeer resultan excesivamente enternecidas, pero ello se debe seguramente al estrago causado por los restauradores que no supieron respetar las inermes veladuras. Debo decirlo. He visto, en varias ocasiones y a lo largo de muchos años, los museos de Holanda y muestras de Vermeer, y, por desgracia, me ha sido fácil constatar con amargura, en la reciente muestra de París, que muchos de sus cuadros han sufrido graves perjuicios, que el proceso de restauración echó a perder el triunfo del color que Vermeer siempre consiguió en su obra. Aquí cierro el paréntesis.

Desde un principio Vermeer aparece como un antagonista de los *pequeños maestros*. Tal vez sin que él mismo se diera cuenta. Desde esa época, existe en Holanda el hábito de ostentar el propio bienestar, mostrando a la gente que pasa, a través de las amplias ventanas que dan a la calle, vajillas de cobre bruñido colgadas en las paredes; cubiertas de cordobán; banquetas de maderas raras, cuidadosamente esculpidas y adosadas a la pared, y muchos otros objetos, especialmente exóticos o preciosos. La tarea del *pequeño maestro* consistía en pintar, como si fuera un transeúnte, aquel ambiente encerrado e impenetrable, salvo para los ojos, para todo aquel que no perteneciera a la misma casta o a la misma secta. El *pequeño maestro* pintaba con una meticulosidad de santurrón, sin otra idea en la cabeza que la de copiar lo que veía, como si se tratara de una foto, pero con la esperanza de no hacer más de lo que después haría la fotografía.

Como los *pequeños maestros*, Vermeer se dedica a pintar esos mismos interiores, a la pintura llamada genérica, pero, en el fondo, busca algo más.

Lo llaman el pintor de la luz. Dicen que buscaba la luz.

Y la buscaba, en efecto. Y vemos cómo vibra ésta, para él, a través de los cristales de las ventanas; cómo mueve a la sombra, la sombra de la luz, sombra casi impalpable mientras los ojos amados se sirven luego de esos fragmentos luminosos, con demencial rabia y entrecierran, casi mirada que se demora en la memoria y en el deseo, como si remendara el signo de la sombra. No obstante hay que tener cuidado al hablar de la luz. Es posible que Vermeer, al buscar la luz, encontrara otra cosa, y tal vez la maravilla sublime de su pintura consiste en haber encontrado algo más.

Muchos son los pintores que han querido detener la luz. Caravaggio logra que la luz destroce y fragmente lo real, para servirse luego de esos fragmentos luminosos, con demencial rabia y gozo de los sentidos, para erigir una arquitectura de una realidad distinta.

Rembrandt nos da a entender que obtuvo el privilegio de disponer de la piedra filosofal en pro de su talento; puede invocar una luz alquímica, captada en el momento en que el sol bate contra los cristales y los ladrillos de las casas con un cansancio inverosímil, pero brutal y secreto. El plomo se licua entonces y la hora estalla y devora como lepra. Poussin y Corot perpetuaron de —distinta manera pero ambos atónitos arrobados— en sus cuadros la restitución exacta de los bosques poblados de faunos y de ninfas, cubiertos por un cielo azul inmaculado, que, abajo, tamiza y difunde la justa luz de un paraíso no perdido todavía.

Cézanne consideraba la luz en un modo dramático. Intentó fijar el volumen de los objetos, los desarrollos volumétricos que los objetos pueden sugerirle al intelecto y a la fantasía de un pintor.

Seurat construye el poderoso volumen de una figura sólo con descomponer la luz que envuelve a la figura, con minúsculos puntos de colores complementarios.

A decir verdad, salvo Seurat, todos los pintores que hemos citado encontraron algo más que la luz, aunque ésta haya sido una ayuda indispensable para lograrlo.

Podríamos alargar indefinidamente la lista de pintores que se han valido de los recursos que les ofrece la luz. En el fondo, sin luz no existirían los objetos; no sería posible nombrarlos e identificarlos de no haber una persona que los haya visto con sus propios ojos.

Vermeer encontró algo más que la luz, encontró el color, un color verdadero, dado en su plenitud de color. Si la luz cuenta tanto en Vermeer, es porque la luz tiene también un color, el color de la luz, y ve ese color como algo vivo por sí mismo, como luz; lo ve y lo aísla, ve la sombra de ésta, que es vínculo indisoluble de la luz. Ni siquiera los volúmenes cuentan para él, volúmenes empapados de luz, macerados por la luz, que vienen a nuestro encuentro; vientres abultados, que pinta con tanto pudor, tanta ansia y dulce temblor. Cuenta el colorido. ¿Son, pues, fantasmas esas personas —la esposa, la hija, él mismo—, esas familiares personas retratadas, esos habituales objetos evocados? Es posible. La realidad queda en su justa medida, aun al escapar de ella y de tornarse algo metafísico; al volverse idea y forma inmutable, para no convertirse al fin en mero color o, mejor dicho, en diestra y mesurada distribución de puros colores, compenetrados y aislados a la vez.

Una vez, al razonar acerca de la relación del arte con la naturaleza, vino a mi mente el nombre de Jan Van Eyck. Comprendo que se trata de un pintor que trabajó dos siglos antes de Vermeer, y que era flamenco. Los siglos cuentan hasta cierto punto en lo que voy a decir. Desde luego, Flandes y Holanda no son lo mismo; pero podemos decir que los flamencos y los holandeses son primos hermanos. Pensemos en la *Virgen del canónigo Van der Paele*, que se halla en el Museo de la ciudad de Brujas. Hay cinco figuras; cuatro —un obispo, un guerrero, la virgen y el Niño— son deliberadamente imaginarias.

Cuando, por ejemplo, Piero della Francesca piensa en un santo, nunca olvida que, para justificarlo en el sentimiento humano, tiene que establecer, al

pintarlo, una relación entre la idea de santidad y una persona verdadera, de carne y hueso.

En el caso del canónigo, Van Eyck sólo privilegia el contraste entre realidad y fantasía, pero sin conseguirlo, dado que las dos partes del cuadro son incompatibles, inconciliables entre sí, exentas de drama. Es el típico caso de la incomunicabilidad. No supo moderar la fantasía; pero logró, eso sí, resultados de gran finura, tanta, que no parece tener ninguna relación con el ser humano. Quien ve dicha pintura puede sentirse subyugado gracias al virtuosismo, pero no humanamente tocado ni convencido. En cuanto a lo verdadero, es como si ese absurdo derroche de fantasía que le impone a las cuatro figuras —lo dije poco antes— no estuviera allí, ante los ojos del canónigo, sino para decirle que creer en todo eso es ilusión absurda.

En cambio, la figura del canónigo —el donante—, el quinto personaje, parece estar inevitablemente expulsada del cuadro. Una figura nada piadosa, arrodillada a un lado, casi al nivel del pavimento; una figura poderosa, compacta, prepotente y estentórea, ante los ojos de los espectadores: su actitud amenazante paraliza a todos. Es mejor no hablar de los anteojos, del breviario y de las impertinentes chucherías que sostiene en las manos. Observemos su cara que, al contrario de las demás, fue pintada con escrúpulo espasmódico: sus arrugas le fueron impuestas con despiadada seguridad, como el rastro del arado en una tierra renuente. El pintor se entretiene largo tiempo, como si no pudiera apartarse de allí, pintando la trama de las venas de la frente. (¿El canónigo padecía de arteriosclerosis?). Ahora el pintor llega a los ojos y le pinta patas de gallo y bolsas (y se ve que lo hace con enorme deleite).

De tal modo escruta y atormenta a



esa pobre carne, que —harto ya de querer darnos algo real— a Van Eyck no le queda sino una farragosa red de signos donde el hombre queda atrapado como mosca.

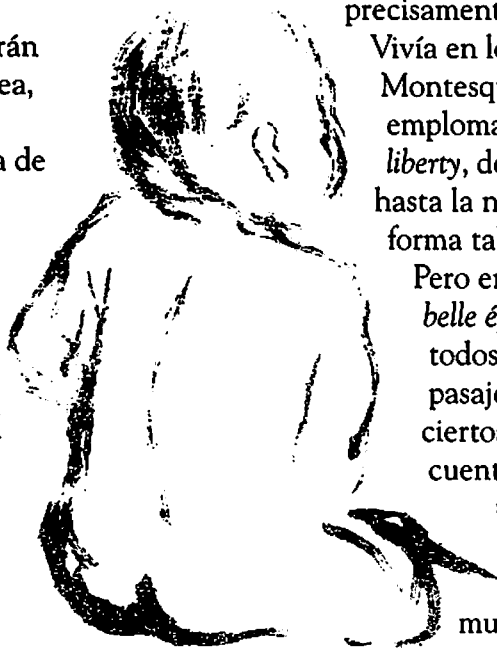
¿Habrán partido los *pequeños maestros* de tal verosimilitud o de esta «naturalidad» de Van Eyck? Naturaleza y verdad son dos términos que se usan para decir la misma cosa. En cualquier caso, estos pintores no buscan los contrastes entre verdad e idea, nada saben de eso, pintan lo que ven, y lo hacen bien, puesto que la verdad es inseparable de la idea; y si falta la idea, es mejor no hacer, como Van Eyck, connubios monstruosos.

Para explicar mejor, diré que en la *Lección de anatomía* de Rembrandt, la idea (la muerte) y la naturaleza (el cadáver hurgado por los médicos) están insuperable e indisolublemente unidas en la misma persona; y también, a esa muerte se halla unida la idea (vana) de lucha del hombre (su sapiencia en constante progreso) contra la muerte. En otra de sus obras, la *Novia judía*, la naturaleza está en esa muchacha lozana, y la idea de lo efímero, muy bien lograda en la caducidad del hermoso cuerpo envuelto en destellos triunfales, vivo por un instante.

En Vermeer, el equilibrio es constante; lo consigue de modo espontáneo, sin ningún esfuerzo ni cansancio, mediante la sencilla e inmediata conjunción de la inspiración en la forma, al instante identificada en la forma.

La *bordadora* se halla inclinada sobre su labor. ¿Es mirada que se concentra, es ausencia de todo lo que no sea su trabajo ese movimiento de los dedos que anudan los hilos en tramas hermosas? Dedos y mirada nunca dejarán de moverse con ese movimiento. La idea, la infinidad, de la familiaridad con el silencio, indisoluble, irrompible; la idea de una existencia inmutable y felizmente cotidiana, sencillamente simple; la idea de una soledad absoluta, la de que todo está en silencio. Esa es la idea. ¿Es posible que no esté en la misma proporción, a la altura, a la misma profundidad, al mismo nivel del secreto que manifiesta en la pintura? No; nadie podría decirlo, nadie.

¿Algunos ejemplos? *Mujer escribiendo una carta*. ¿Que cosa falta por relatar? La espaciosa frente se ha ladeado un poco, inclinada hacia los ojos



reflexivos. Intenta coordinar. En la mente se le agolpan tantas ideas. Entre tanto, los esbeltos dedos de una mano acariciable, un tanto rolliza, reposan abandonados sobre la hoja de papel; la otra mano sostiene la pluma, impaciente por volver a escribir frases amorosas.

¿Cómo sería posible fijar de mejor manera la idea de la ausencia? No una idea angustiosa. Una idea de infinita ternura.

Con un leve soplo de melancolía. Es la riqueza de la soledad de una joven, de una joven mujer que mira sin ninguna fijeza ni fijación, pero con un dulce impulso que surge de su alma, que invoca a la persona ausente, sin turbar el silencio que aumenta cada vez más.

¿Forma y contenido han asimilado, fundiéndose, una mayor justeza de medida humana?

Si tuviera que recapitular lo que, a la buena de Dios, he dicho hasta aquí acerca de Vermeer, diría que hay ya alguna noción sobre los motivos que lo separan de los *pequeños maestros*, sus contemporáneos; sobre la importancia que para él tiene la luz, considerándola en sí, como un color en sí; sobre el equilibrio y la identificación que logra siempre en su pintura, entre arte, idea y naturaleza, respetuoso al ver, sentir y fantasear, a las personas y los objetos, según sus propias apariencias naturales.

Es preciso que vuelva a hablar un poco del color. A nuestros ojos, Proust no era precisamente un hombre de buen gusto.

Vivía en los alrededores de Montesquiou, le encantaban los emplomados de Gallé, era fautor del *liberty*, del que estaba obsesionado hasta la náusea, y hablaba de música en forma tal, que ahora lo lapidaríamos.

Pero en sus tiempos, los de la feísima *belle époque*, tenía mejor gusto que todos los demás. Cito algunos pasajes de Proust: «Habéis visto ciertos cuadros de Vermeer, os dais cuenta de que son fragmentos de

un mismo mundo, que es siempre, como el genio que

los puso de nuevo en el mundo, la misma mesa, el mismo tapete, la misma mujer, la misma

nueva y única belleza, un enigma, en esa época en que nada se le parece ni la explica si no se intenta aparentarla recurriendo a los sujetos, pero desvinculando el efecto particular que produce el color».

«Un crítico, al escribir acerca del *Paisaje de Delft* –cuadro que Bergotte prefería y pensaba conocer muy bien–, dijo que un fragmento de muro amarillo estaba tan perfectamente pintado, que era una belleza autosuficiente».

«[El agonizante Bergotte] no dejaba de repetir: jirón de muro amarillo con un cobertizo abajo, jirón de muro amarillo...»

Vermeer, el gran pintor, el precursor, supo ver lo que estaba esperando la pintura informal, lo que ésta tuvo que esperar con paciencia hasta la segunda mitad del siglo XX para ser comprendida y seguida por los pintores.

¿Cómo es que Proust tuvo tal intuición, tan buen gusto, mucho mejor que el de sus contemporáneos y de todos los que vivimos casi medio siglo después de su muerte?

Ved *El sendero*, o *La callejuela*, si así queréis llamarla. A esta obra, con sus losas sobrepuestas en granate y gris, le bastan las tonalidades en granate y gris para indicar la hora, el estado y la apariencia del material en ese momento efímero de ese día, vuelto inmutable gracias al arte. Belleza nueva y terrible de esa casa.

En el *Concierto* es la aparición del amarillo. La jovencita está tocando la espineta. Los pliegues del vestido modulan el amarillo. Está el dorso de cuero de una silla, rojizo, un color absoluto como en el famoso amarillo del jirón de muro. Por el dominio del color, en dicho cuadro puede observarse el vaivén, el oscurecimiento de las losas blancas y negras del pavimento. Me parece que se trata de losas de mármol, pero en este momento, como en tantos otros, no puedo confiar en mi memoria.

Debo mencionar el amarillo, el amarillo sulfúreo del vestido de la *Mujer escribiendo una carta*, cuadro del que ya he hablado; se trata de un amarillo prepotente. Ese mismo vestido amarillo aparece en el cuadro *Mujer y su criada* y en el llamado *Collar de perlas*.

Sería menester hablar también del azul en sus variadas intensidades, un color no menos importante en la paleta de Vermeer.

¿Y qué decir de su rojo? Por ejemplo, ¿de su rojo en la *Dama con sombrero rojo*? Es un rojo escarlata, un rojo sangre, un rojo fuego. Hay plumas, leves, furiosas plumas que se inquietan y agitan al más mínimo soplo, que le confieren al cuadro un raro esplendor.

Un abanico de rojos vivos, un abanico de azules vivos, un abanico de amarillos vivos y, cuando sea menester, algunas insinuaciones de gris o de marrón. Aquí está todo Vermeer. Aquí está el inventor de la pintura más valiosa para nuestros días.

Pero me parece que en ese «aquí» hay una vastedad. ○

1967.

De *Per conosere Ungaretti*,
Arnoldo Mondadori Editore,
Milano, 1974.

Guillermo Fernández. Poeta y traductor. Es autor de, entre otros títulos, *La palabra a solas*, *La hora y el sitio* y *Bajo llave*. Ha traducido más de 50 libros del italiano, sobre todo de poesía.

