

LA LUZ, ELEMENTO ESENCIAL DE LA EXPRESION PICTORICA

Raimundo Kupareo, O. P.

¡Fiat Lux! (Gén.)

Dice la Biblia: "En el comienzo creó Dios el Cielo y la Tierra. La tierra estaba desierta y vacía; las tinieblas se extendían sobre los abismos y el Espíritu del Señor flotaba sobre las aguas. Y dijo Dios: ¡Hágase la luz! y la luz se hizo y vio Dios que la luz era buena y separó la luz de las tinieblas. A la luz Dios llamó el día y a las tinieblas la noche. Así se formó la tarde y la mañana: día primero" (Gen. I, 1-6).

Santo Tomás —muy parco en metáforas— dice que la sentencia: "Vio Dios que la luz era buena" manifiesta el agrado de Dios —artífice ("complacencia Dei opifici"— Summa Theol. I, 74, a3 ad3). Podemos decir que Dios se reveló primero como arquitecto, creando el cielo y la tierra; después como pintor, creando la luz; en seguida como músico, en la creación de las aves, y, por fin, como escultor al formar al hombre del barro de la tierra. Dios no creó el color sino la luz, porque, dice el mismo Santo, "la luz puede ser vista sin color, pero no al revés" (ib., I-II, 8, a3 ad5). No es mi intención hablar de la teoría de los colores. Sólo quiero destacar el papel de la luz en la Pintura.

Y la luz empezó a formar parte, analógicamente hablando, del mundo espiritual. Estamos acostumbrados a hablar de la luz del entendimiento (decimos: ¡claro! - ¡no me está claro!, al entender o no entender algo), porque "la luz del entendimiento no es otra cosa sino la manifestación de la verdad" (ib., I, 67, a1 c.). "En el hombre —dice el mismo Santo— hay tres clases de luz que no tienen los animales: la luz de la Naturaleza (entendimiento), de la Gracia y de la Gloria" (ib., I 106, a1 ad2). Por tal razón hablamos de un "hombre ilustrado", de un "Santo iluminado".

No cabe duda de que la luz entra como medio de expresión en las tres clases de arte "de la línea" (Arquitectura, Escultura, Pintura). Pero mien-

tras en la arquitectura la luz **sirve** para revelar las formas espaciales y en la escultura para acentuar los volúmenes, en la pintura ella no sirve a nadie sino que habla por sí misma. La física nos enseña que el color no es otra cosa que luz coloreada. Estamos obligados, por la necesidad de la vida cotidiana, a no dar valor al elemento variable —a la luz— y a conceder la mayor importancia al color, por ser un elemento constante, característico, señalético, de las cosas. El pintor aficionado, no-artista, trata sólo con los colores; después de haber hecho el croquis y las delineaciones, colorea su diseño. En realidad esto nada tiene que ver con la Pintura-Arte.

El abuso del color se nota especialmente en la así llamada cromolitografía. Pensemos en una fotografía demasiado retocada, donde el blanco y el negro son tratados como si fueran colores, sin ningún juego de luces y sombras; o bien “pensemos en las portadas de las revistas o en las cajas de bombones en las vitrinas de los almacenes donde se halla pintada una cabeza de niño o de una joven: los cabellos son demasiado rubios; los labios demasiado rosados, de un extremo a otro; los ojos muy azules en todo su iris. Los no-entendidos en la pintura son muy aficionados a los cromos: son imágenes que reproducen el “gusto común”, con ignorancia completa de lo que es, en realidad, la naturaleza; es una imagen en la que la ignorancia de las leyes de la luz produce graves errores en la representación de los colores de las cosas” (N. Pradines: *Traité de la Psychologie Générale*, Vol. II, parte I, pp 298-299).

El “cromo” acecha al pintor; es su declive peligroso, así como la “metaforatropo” acecha al poeta, y el “personaje tipo” al dramaturgo. De este peligro no se escapan, a veces, ni los grandes artistas, como por ejemplo Renoir, cuando se ven obligados a “pintar para vivir y no vivir para pintar”. ¡Párense, por favor, delante de los cuadros de los aficionados, quienes exponen sus “paisajes” a lo largo de las murallas de las casas en nuestras calles de Santiago!

¿Cómo escapar al “cromo”? Estudiando primero la teoría y la técnica de los colores. Mas, el verdadero pintor lo hace intuitivamente: sus colores hablan por sí mismos, revelando un mundo que no existe en la naturaleza.

Es el mundo del espíritu, del sentimiento intuido (y no sólo vivido). Así, por ejemplo, el “sfumato” de Leonardo no es una pura técnica que ofrece un contorno nebuloso que atenúa la forma y la reduce a una masa de atmósfera, donde la figura y el fondo se confunden en sus límites. El “sfumato” de Leonardo no es sólo una técnica genial; con su “sfumato” nos habla de un mundo que no existe en la naturaleza. Andrea del Sarto

—para nombrar sólo a uno— usa también de la técnica del “sfumato” leonardino; pero su aplicación (su habla) es diferente y original. Porque se puede conocer perfectamente la técnica del “sfumato” sin crear obras de valor. El mismo Leonardo había observado que las sombras no son negras sino azules, y produjo sus mejores obras a partir del “claro-oscuro” que consistía en una degradación lenta de la luz hacia la sombra, mediante los colores neutros o grises. El estudio de los colores no se excluye de la creación pictórica. Pero una vez aprendida la técnica, el verdadero pintor la somete a su visión. Hegel, en su *Estética* (Vol. III) dice: “Leonardo iba hasta las más profundas sombras, pero sombras transidas de luz, que ascienden poco a poco a través de las transiciones imperceptibles hacia las más claras luces. Por tal razón, los objetos parecen puestos en un mundo donde no hay asperezas o límites. En todas partes existen transiciones de luz y sombra que se traspasan mutuamente”. Leonardo, como vemos, está muy lejos de cualquier clase de “cromo”. Giorgione descubre la sombra-color y la luz-color; Tiziano continúa la tarea de su maestro Giorgione, acentuando el dinamismo color-luz. Su tratamiento flexible de la luz, el “crescendo” y el “disminuyendo” del color abren campos a la pintura.

Pero hay un solo Giorgione; un solo Tiziano. Los epígonos imitan, pero no crean. Corot, Coubert, Seurat descubren nuevas posibilidades expresivas del color. Sería demasiado grande la lista de los que transfiguran el color en habla humana, en luz espiritual. Y tal lista aumentará hasta el fin de los tiempos, según las necesidades espirituales de la época.

A veces —en los libros— se hace la distinción entre los pintores coloristas y los luministas (por ejemplo Salomón Rénaque: “Apolo”). Sin embargo, los verdaderos pintores son coloristas y luministas a la vez. ¿Qué sería la luz sin color o el color sin luz? Monotonía “luminista” o puro juego “colorista”: abstracción y decoración pero no arte. La tendencia a acentuar un elemento más que otro se nota en la vida de los grandes maestros, mientras encuentran el equilibrio pictórico y espiritual. Acordeémonos por ejem. de las etapas evolutivas de un Velázquez, Van Gogh, o Picasso.

José Camón Aznar, el conocido crítico de arte, describe así las etapas evolutivas de Velázquez: **la etapa inicial**, la sevillana (en el taller de su suegro Pacheco), donde se aprecia la incomunicación de los personajes entre sí como si fuesen imágenes de madera (*El Aguador de Sevilla*, c. 1620). A partir de 1626 muestra una franca tendencia a la sumisión de todos los colores a un tono que impregna figuras y fondos. Nace así un fondo casi abstracto, cuyo vacío modela con energía los cuerpos de

Felipe IV y del Infante Don Carlos. Tras esta unidad formal, Velázquez descubre otra: la del cielo total, que cobija en su cúpula a todas las criaturas. Una atmósfera radiante modifica el cuadro. Es su **etapa central**. (El Príncipe Baltazar Carlos a Caballo, c. 1635.) Pero su **etapa final** y más acabada está basada en el manejo de la luz en sus juegos más complicados. Ya no es la luz radiante de su época media, sino la luz enclaustrada, con rayos escorzados, con explosiones, con vertientes de sombras, la que convierte cada superficie en piedra preciosa, cuyo fin no es iluminar. Es la luz del alma que da sentido y valor a la vida (Las Meninas, 1656). (J.C. Aznar, en el diario ABC de Madrid, 11 de agosto de 1960). Compárense también las etapas evolutivas de Van Gogh, en mi artículo "La Dialéctica de la Crítica de Arte" en AISTHESIS Nº 2, 1937, página 118. Sabemos que la luz del sol se descompone por el prisma en siete colores principales. Todos ellos en sí y en mutua interacción se vuelven fuente de la expresión pictórica.

Existe una física, una fisiología normal y otra patológica (acordémonos del daltonismo o el error en la apreciación de los colores), y una psicología de los colores (se dice que el mundo se mira según los colores que uno le da). Pero existe también una estética de los colores que el pintor siente intuitivamente al escoger los que más convienen para su creación. Podemos decir que cada pintor tiene su propia y especial inclinación hacia un color o combinación de colores. Citaré lo ya escrito en mi libro "El Valor del Arte", pág. 26: Pinturicchio, del Alto Renacimiento, usaba oro, azul marino y rojos brillantes; Doménico Ghirlandaio usa el contrapunto clásico: azul-rojo contra azul-gris y cobrizo; Boticelli: rosado, azul, violeta y verde, mientras Rubens prefiere el rojo, como hacen también Fragonard y Renoir; Cézanne usa colores cálidos (amarillo, naranja y rojo) y fríos (verde, violeta y azul); Gauguin: colores rosa y cereza, azules, verdes acuosos, violetas ahumados; Matisse: bermellones, azules verdes, amarillos y negros; Picasso: tiene su período azul, rosa, etc. Para entender el papel de la luz en Picasso, obsérvese su cuadro: "Mujer con Mandolina", donde una luz especial surge desde la figura femenina fundida con la materia, y que no es la luz de las formas que la rodean sino la luz de lo íntimo, de lo específico femenino: el amor que irradia sobre las piedras y el mundo grosero que la circunda. Picasso demostró ser no sólo un gran colorista, sino también un profundo luminista, como lo eran Zurbarán, Velázquez, Rembrandt, Jan-Vermeer Of Delt, Georges de la Tour, etc. para no nombrar "expresionistas", desde El Greco, Van Gogh, etc.

Esta luz íntima no tiene su fuente en un foco natural (ventana, puerta, hoguera, etc.), como sucede en Caravaggio y seguidores; o en la natura-

leza abierta, como en los impresionistas (y antes en Turner y Lorraine) sino en el alma que irradia a todo, a pesar de encontrarse allí antorchas o velas (por ej. en Georges de la Tour).

Es completamente distinto el pintor luminista del pintor ilustracionista, como por ejem., Gustave Doré, famoso por sus ilustraciones de las Fábulas de La Fontaine, etc. Ilustrar un libro de novelas, poemas, etc. es hacerlo más agradable o más entendible al lector. No es crear algo sino estar al servicio de algo. Pocos son los pintores que consiguen crear ilustrando, como por ejem., William Blake, Derain, Dufy o Picasso. Quizás las ilustraciones de Picasso de los poemas de Max Jacob son más independientes con respecto a la palabra. Algo parecido sucede con la "pintura escénica". Pocos son los pintores —con excepción de Picasso o Dalí— que crean verdadera pintura en la escena y no sólo ambientan al espectador en una obra dramática.

La lucha por la autonomía de la expresión pictórica, o mejor, por su pureza, se acentúa desde el siglo XVIII hasta llegar a una "pintura abstracta", es decir, limpia de todos los elementos expresivos de otras clases de Arte. La "pintura pura o absoluta" es el límite de tales esfuerzos, lo que sucede alrededor de 1910 con la aparición de las obras de Picasso, Kandinsky, Malevich, etc. Los "enemigos" principales de la autonomía pictórica no son la Poesía, Drama, Novela, Música o Ballet, sino la Arquitectura y Escultura. Por tal razón debían ser expulsados de la Pintura los elementos plásticos y tectónicos (especialmente el modelado y la perspectiva). La Pintura debía volverse "a-TECTÓNICA" y "a-PLÁSTICA", sin salirse de su estricta bidimensionalidad. Cézanne no usa sombras ni perspectivas para representar el volumen; tampoco usa el modelado y lo hace únicamente por medio del color. Para alcanzar la unidad pictórica combina en el mismo cuadro los efectos planos y tridimensionales; reemplaza frecuentemente la perspectiva lineal, y a ella por los planos superpuestos, dando así la impresión de distancia; introduce distintos puntos de vista. Los cuadros de Gauguin, Toulouse-Lautrec y Rouault están depurados de los elementos plásticos, "modeladores", de suerte que las figuras aparecen en el último pintor nombrado, como las de los vitrales góticos. Los cubistas superpondrán no sólo diferentes planos sino también diferentes tiempos. La "dinámica pictórica", producto de los antiguos elementos plásticos-TECTÓNICOS, desaparece por completo, por ejem. en la pintura de Mondrian. No es necesario citar pintores de la misma o semejante tendencia en la pintura contemporánea porque sería hacer la historia de la pintura actual, lo que no es el objeto de este breve ensayo.

Pero la pregunta más importante se queda: ¿Puede haber una pintura completamente "no-objetual", o pura y simplemente abstraccionista?.

Porque el color es siempre color de algo. Delaunay y Dufy separaron el color del objeto pero no aniquilaron el objeto: el color volvía a ser el reflejo ideativo del objeto. El pintor debe evitar que su color sea el del objeto, para no caer en la mimesis grosera, o en el "cromo". Por otro lado, el color no puede referirse sólo a algo convencionalmente aceptado; lo convencional no es algo universal-humano, así como lo arbitrario es algo particular, individual, que necesita de explicaciones. Es así que la pintura "no-objetivista" tuvo que inventar títulos explicativos como "composición", "improvisación", etc., títulos tomados de la expresión musical. Mas la música tiene su "objeto", que no es visible sino audible. La Pintura, al contrario, no existe para los ciegos, pero la música sí. Todos estos "ismos": purismo, sincronismo, orfismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, son la búsqueda sincera de la pureza expresiva de la pintura, pero decaen en el enigmatismo o en el decorativismo. Porque si la abstracción pictórica se reduce a un puro geometrismo, en tal caso no hay transfiguración alguna, ni se puede hablar de Arte. No cabe duda que los colores en sí y por sí pueden producir ciertos efectos emocionales sin ser referidos a un objeto (se habla de la "sinfonía de los colores", usando otra vez la terminología musical). Mas, entonces no es necesario buscar un artista-pintor sino un físico-óptico, quien puede hacer lo mismo y mejor en su laboratorio y producir también efectos emocionales en los espectadores; pero tales emociones variarán esencialmente de espectador a espectador. El Arte se aniquilaría en su misma esencia. La obra de Arte no reproduce, no representa la naturaleza ni física ni psíquica, sino que produce algo nuevo. Presenta un sentimiento intuido (universal-humano). En otras palabras: ofrece algo abstracto en lo concreto. Quitar completamente lo concreto equivaldría a reducir el Arte a las matemáticas; quitar lo abstracto equivaldría a rebajar la Pintura a una copia de lo real, y el color al "cromo". Es mi convicción profunda que la Pintura puede ser "semi-abstracta", como lo mostró el cubismo. Debemos evitar los extremos: el abstraccionismo y el concretismo, porque "los extremos se tocan" (extrema tanguntur), y los dos aniquillan el Arte.

Mientras, por un lado, la Pintura quiere ser sin "objeto", como la música, ésta, por otro lado, quiere imitar los "objetos" de la Pintura. Nace así la **Pintura tonal**, como por ejem., la que se oye en "La Creación" de Haydn; en la "Sinfonía Pastoral" de Beethoven, o la tempestad que se oye al comienzo de la Opera "Walküre", en la primera parte de la tetralogía del "Anillo del Nibelungo" de Wagner. Sin embargo en todos estos casos no se trata de una descripción o pintura de lo visual o de lo auditivo, sino más bien de su transfiguración en lo humano (pasiones, miedo, amores), a pesar de que los instrumentos, voces, técnicas de contrapunto o el conjunto orquestal sugiere la ilusión de oír voces de animales (Haydn), vien-

tos y olas (Debussy) o insectos (Bartok). No importan lluvias, truenos, canto de jilguero o susurro de los insectos. Lo que importa son los sentimientos humanos que el músico encarna en ellos. Honneger en su "Pacific 231" incluye hasta el ruido de la locomotora. Lo "natural" puede ser transfigurado en lo humano o puede quedarse como contraste con lo transfigurado (artístico).

A la **Pintura tonal** podemos agregar la **Gráfica tonal**, donde la música "pinta" lo que narra el texto. Acordémonos por ejem., de la música de Bach con imágenes musicales de ruptura, subida, caída, ira, caminar; o de las melodías sobre el texto de las Misas, por ejem., "**descendit de coelis**" (Credo), donde la melodía desciende de las notas más altas a las más bajas. No obstante ni la gráfica tonal ni la pintura tonal son cuadros pictóricos, sino expresiones musicales; y se pueden escuchar y gozar sin saber el contenido narrativo o el texto, como de hecho, hoy día les ocurre a la mayoría de los asistentes a un concierto de polifonía clásica, que gozan sin entender el latín. Otra cosa es la música "programática", como la Opera, donde la música a menudo está supeditada al texto.

Hacer música de la poesía era una tentación para los simbolistas franceses, así como, al revés, los pintores abstraccionistas quieren hacer música con la pintura.

Las tres "partes" de la música: melodía, armonía y ritmo se encuentran en todas las clases de arte. La **melodía** ("melos": el canto; "odé" o "aoide": el objeto del canto, es decir, la fábula) se llama "**atmósfera**" ("Atmos": vapor; "sfairá": esfera) en la pintura. Así como la composición musical comprende muchas melodías (o por lo menos sus variaciones) que obedecen a un ritmo básico y están en relación a la armónica, así también un cuadro tiene sus propias atmósferas, o por lo menos sus variaciones, que obedecen a un ritmo básico y a una armonía colórica. No se excluyen contrastes de las "partes" atmosféricas, que en la Pintura empiezan con el blanco y negro; así sucede con los dibujos de los grandes maestros Leonardo, Miguel Angel, Durero, Picasso, Matisse que ya son por sí mismos obras de Arte. La discusión sobre la mayor importancia del color (Delacroix) o del dibujo (Ingres) en la Pintura, no tiene sentido si se capta bien su esencia.

Sería ridículo pensar que la atmósfera pictórica nace de la atmósfera física. La exuberante riqueza del color es la característica esencial de la Pintura veneciana, pero tal fenómeno no se puede explicar por las condiciones atmosféricas, porque el ambiente de Nápoles tiene aun más claridad y, sin embargo, los maestros napolitanos pintan en gris y negro.

Es cuestión más bien de la atmósfera psíquica de Venecia, así como de Flandes, en Rubens.

En Florencia, por ejemplo, aun en los casos en que se trata de coloristas delicados y hábiles, el color parece como algo añadido; mientras que en Venecia, desde los tiempos de Giorgione (1478-1510) existe verdadera Pintura y parece que a veces, se da menos importancia a los objetos que representan cuanto a la atmósfera en que están sumergidos. La Luz irrumpe y envuelve a los objetos, porque los venecianos eran no sólo coloristas, sino a la vez luministas.

La función de la luz es distinta en Leonardo, El Greco, Caravaggio o Rembrandt, así como el papel del diseño es distinto en Rafael o Cézanne. No hay reglas fijas en el Arte.

La luz pictórica no sirve para iluminar, como si fuese algo venido desde afuera. Ella ilumina desde adentro. Una cara, una mano, en un cuadro de Velázquez, Rembrandt o Georges de la Tour es fuente de luz, a pesar de hallarse presentes antorchas o velas en sus cuadros. ¿Quién podría, en un filme, crear aquella luz que quema y purifica todo, como en los cuadros del Greco?

A diferencia de la Pintura, el color en el cine es dinámico, en movimiento, y precisamente como tal entra en una película, incluyendo un nuevo elemento de conflicto (o, si se quiere, de contrapunto). Hubo cineastas que quisieron crear filmes a base de obras pictóricas (A. Resnais: **Van Gogh**; P. Kast: **Goya**), lo cual puede tener un valor pedagógico pero no fílmico, porque con el análisis fílmico se destruye la obra pictórica, que es, en su esencia, sintética.

Llegamos así al final de nuestras reflexiones de lo esencial de la expresión pictórica. Me parece, sin embargo, que la gramática y la sintaxis pictóricas están todavía por elaborarse. Kandinsky en su libro "De lo espiritual en el Arte", ha hecho un ensayo de gramática pictórica en términos de forma y color, basándose en la analogía con la música y el lenguaje. Es necesario distinguir entre los aspectos sintáticos o formales, y los semánticos o referenciales de la Pintura. Sintaxis es un arreglo formal de los elementos visuales: color, textura, etc., mientras que los aspectos semánticos miran a los contenidos, como lo ha hecho Wolfflin con sus categorías de lo lineal, y pictórico, de la forma abierta y cerrada, multiplicidad en la unidad, claridad absoluta y relativa, o Panofsky con su simbolismo abierto y disfrazado, Susanne Langer con sus signos presentacionales y discursivos.

En este ensayo no quise hablar del significado metafísico de la luz, como lo hicieron Platón, Plotino, San Agustín. Me refería más bien a la **luz humana**, la que trata de lo íntimo de cada creación verdadera, sin negar que esta luz tenga su fundamento ontológico, incluso teológico. En el Credo decimos que Cristo es Luz que procede de la luz (lumen luminis) y que, según San Juan, “ilumina a todo hombre que viene a este mundo”. Pero la mayoría de la gente no la ve, así como la mayoría de la gente no entiende la luz que brota de un cuadro artístico. Y sin embargo: “La luz luce en las tinieblas” (San Juan).

Et Lux in tenebris lucet.

