

Nuevas preguntas sobre viejos temas

Vicente Lleó

VICTOR I. STOICHITA

La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura moderna

Trad. de Anna Maria Coderch

Ediciones del Serbal, Barcelona 304 págs. 28,32 € 4712 ptas.

VICTOR I. STOICHITA, ANNA MARIA CODERCH

El último carnaval. Un ensayo sobre Goya

Siruela, Madrid 360 págs. 29,95 € 4.650 ptas.

El azar editorial ha permitido que aparezcan simultáneamente en España dos obras de Stoichita cuya publicación original estuvo separada por un intervalo de tiempo considerable. En efecto, *La invención del cuadro* es la tesis doctoral del investigador rumano, leída en París en 1989 y publicada originalmente en francés en 1993; *El último carnaval*, por el contrario, escrito en colaboración con su mujer y habitual traductora Anna Maria Coderch, es la última producción que de él conocemos.

Este decalaje entre ambas publicaciones puede provocar cierta confusión en el lector: aun siendo una obra extraordinariamente brillante, *La invención del cuadro* se resiente quizás en exceso de su carácter original de ejercicio académico y de la «orgía deconstructiva» que barría por entonces París. *El último carnaval*, por el contrario, es una obra que rezuma madurez; incluso se ha atemperado notablemente el argot estructuralista que, en ocasiones, llegaba a fatigar en la obra anterior. Pero, en definitiva, estas observaciones son minucias; sin duda, lo más importante de ambas obras (como de todas las que conocemos de Stoichita) es la capacidad de su autor o autores para formular nuevas preguntas sobre viejos temas, para mirar con ojos nuevos imágenes mil veces vistas.

La invención del cuadro se centra en el proceso de aparición de este soporte artístico tal como lo hemos conocido históricamente y tal como las vanguardias se empeñaron luego en destruir. Stoichita se centra en la pintura de los Países Bajos de los siglos XVI y XVII (o más bien entre la crisis iconoclasta de 1522 y 1675, fecha del famoso cuadro de Cornelis N. Gijssbrechts *Reverso de un cuadro*) porque fue en este medio y durante este período cuando, por razones complejas, surgió una mayor voluntad de experimentación sobre la pintura, su naturaleza y sus límites. La existencia allí de una clientela burguesa, ajena en buena medida a los convencionalismos iconográficos de la Iglesia o la corte, debió de contribuir a ello.

El caso es que, al contrario de lo que acontece en otras escuelas artísticas, buena parte de la pintura producida en los Países Bajos durante el período señalado es claramente autorreferencial; centrada en el propio acto de pintar y en la presencia, explícita o implícita, del pintor en el cuadro. Pero no son estos los únicos temas que interesan a Stoichita; determinados géneros, prácticamente exclusivos de la pintura flamenca, atraen también su atención. Es el caso de las denominadas pinturas de «gabinetes de

coleccionistas» (de las que recientemente se hizo una exposición en el Prado). Una lectura atenta de estas galerías ideales, de estos «cuadros dentro del cuadro», de los accesorios que los acompañan, incluso de la ubicación física de los personajes en las composiciones, revela sorprendentes relaciones intertextuales.

Desde esta perspectiva analítica, aspectos aparentemente triviales o fácilmente ignorados de la pintura se nos revelan como instrumentos imprescindibles en la nueva retórica de la imagen. Así sucede, por ejemplo, con los temas de enmarque en la pintura holandesa de interiores: el sutil juego de ortogonales formado por las molduras de puertas o ventanas, los marcos de pinturas o espejos, las cornisas o rodapiés del muro, revelan, más allá de la representación natural de un espacio cotidiano, una cuidadosa construcción perspectiva formada a base de parejas de opuestos.

Todo esto choca con nuestra concepción habitual de la pintura de los Países Bajos como esencialmente «realista»; en efecto, desde el ensayo seminal de Svetlana Alpers sobre el «Arte de describir» estamos acostumbrados a clasificar el arte holandés como «descriptivo», por oposición al arte de tradición clásica-italiana considerado como «narrativo». Nuestra tendencia es a considerar la obra nórdica como pura representación, «sin historia», pura mimesis de los aspectos más externos de las cosas. Las lecturas que hace Stoichita de los cuadros de género holandeses abren, por el contrario, una nueva y, diríamos, vertiginosa vía interpretativa.

El último carnaval, modestamente subtítulo «Un ensayo sobre Goya» es muy distinto en carácter de *La invención del cuadro*; se trata de un estudio a la vez más simple y más complejo que éste, más convencional o más tradicional posiblemente en cuanto instrumentos de análisis, pero de consecuencias más profundas. Habría que empezar, de cualquier manera y entre paréntesis, por resaltar la deuda de agradecimiento que todos tenemos con cualquiera que se atreva a enfrentarse a Goya, un campo sembrado de minas donde los haya, como recientísimas noticias sobre el artista dejan meridianamente claro.

Parte del libro sobre Goya había sido ya adelantada por los autores en otros foros; es el caso del capítulo titulado «Juegos reales», presentado en forma condensada en el seminario titulado «El pulgar sobre el lienzo», dirigido por Fernando Marías en Soria en el verano de 1999. Ya entonces Stoichita y Coderch nos abrumaron con su deslumbrante erudición capaz de abarcar desde los ensayos de fisonomía de Lavater a la moda en la peluquería francesa de finales del XVIII, del arte de la silueta a los *Principios de la belleza considerados en relación con la cabeza humana* de Alexander Cozens. El resto de los ensayos del libro no desmerece de este nivel.

La proclamada inspiración de Stoichita y Coderch para su análisis de Goya es el prodigioso libro de Mijail Bajtin *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965), libro traducido prontamente al castellano en 1971, sin que al parecer causara demasiado impacto. La tesis de Bajtin postulaba la existencia, durante la Edad Media y el Renacimiento de una cultura popular, basada en la parodia y en la inversión de todos los valores de la cultura oficial, en lo grotesco y en lo «bajo», en suma, en la más descarada apología de lo material. Por naturaleza una cultura «sin voz», la expresión más completa de esta corriente popular sería el carnaval, la fiesta por excelencia de la inversión, del «mundo al revés».

Bajtín sostenía, por otro lado, que ese espíritu transgresor del carnaval fue desapareciendo a lo largo del siglo XVII, quedando reducido, desde el final de ese siglo, a meras tradiciones folclóricas, vaciadas de contenido.

Para Stoichita y Coderch, sin embargo, ese eclipse se produjo sólo a partir de 1789, cuando la revolución real sustituyó a la revolución simbólica del carnaval. Y rastrean la influencia del imaginario carnalesco en la obra de Goya y, en un capítulo, quizás el menos convincente, en la de Sade. Naturalmente, no es *todo* Goya el que permite rastrear dicha influencia: son sólo unos pocos cuadros donde se pueden detectar temas cargados de ambigüedad sexual y de violencia contenida. Pero el ensayo se torna fascinante cuando se centra en los «caprichos», en los «desastres» y en los numerosos dibujos goyescos con ellos relacionados. Sobre todo, en los dibujos, que por su carácter privado, permitieron a Goya dar rienda suelta a una furia que, en los grabados, se vio considerablemente atemperada. Temas característicamente carnalescos como la obscenidad, el «mundo al revés», la risa o la caída, cobran nuevos significados a través del genio creativo de Goya.

El último carnaval es realmente una delicia de libro, escrito con una prosa ágil, aunque cargada de erudición. Pero, quizás, en definitiva, lo más meritorio de este «ensayo sobre Goya» es que nos muestra al artista despojado de su pertinaz costra de tópicos historiográficos.