

IMAGEN ARTÍSTICA Y CEREMONIAL

Dr. Juan Bosco Díaz-Urmeneta

Profesor Titular en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla

Resumen: arte y ceremonial son disciplinas que guardan estrechas relaciones, tal y como se ha manifestado con frecuencia a lo largo de la historia. A lo largo de este artículo se desarrolla el análisis de esa relación bajo dos perspectivas principales que son la organización de la imagen artística y el espacio que se establece entre esa imagen y el receptor.

Palabras clave: arte, ceremonial, imagen, espectador, estética.

Arte y ceremonial guardan estrechas relaciones que con frecuencia han sido puestas de manifiesto¹. Quiero ocuparme de esa relación pero sólo bajo dos puntos de vista: la organización de la imagen artística y el espacio que se establece entre esa imagen y el espectador.

La imagen artística se organiza sobre determinados principios formales que quizá señalan los puntos fuertes de la superficie pictórica para conseguir la forma buena en términos de la Gestaltpsychologie, o bien son el resultado de determinadas oposiciones que, en cada caso, diseñan la forma. No voy a entrar en esta discusión, sólo sugeriré que la organización del ceremonial recorre senderos análogos.

Pero la organización de la imagen se da en un contexto preciso: cuenta con la figura del espectador. La imagen se organiza en una suerte de profundidad invertida. La dimensión que pierde al extenderse en el plano del cuadro la recupera con la presencia del espectador. Esta presencia tal vez no sea necesaria en el ceremonial, pero, estudiada como componente

¹ Recuérdese el ensayo de Herbert Read, *Imagen e Idea. La función del arte en el desarrollo de la consciencia humana*. Trad. de H. Flores Sánchez. México, FCE, 1993, 8ª reimp.)

de la imagen artística, puede dar claves de interés para su consideración. De estos dos aspectos, que voy a estudiar en imágenes de cinco épocas, es posible que se deriven consecuencias que iluminen algunos aspectos de la percepción visual y corporal que resulten también de interés para la ceremonia.

I.

Los grandes pórticos románicos jalonan los caminos de los peregrinos que, con audacia que hoy no alcanzamos a valorar, recorrieron Europa y fijaron una imagen de ella. La estructura de estos pórticos se reitera una y otra vez. En el centro y en la parte más alta del tímpano, el Pantócrator, frecuentemente rodeado por la mandorla. Su escala es notablemente mayor que la de las figuras que se extienden en frisos a cada lado y, a veces, por debajo como escabel de la majestad. El pórtico, sin embargo, no siempre acaba aquí. Puede que tenga un nivel más, inferior, en el que aparece Leviatán, la bestia de la profundidad, de los infiernos. En ocasiones, los ángeles asaetean a la temible fiera, pero en otras, en el románico aragonés, por ejemplo, Leviatán apenas es algo más que unas enormes fauces colocadas a la izquierda de ese friso más bajo. Unas diminutas figuras, desnudas, sin rostro, aparecen amenazadas por esas fauces, mientras otras, a la derecha del friso, dibujan una escala que asciende hasta el coro de los ángeles y santos.

El orden de la vida está así representado. No es una cosmogonía, ni un orden de la historia, sino la representación del modo por el que el mundo se mantiene. El mundo tiene su verdad más allá de él² y esta verdad irrumpe en cada tímpano ante los ojos del espectador hasta hacer desaparecer la piedra misma bajo los pliegues de las figuras. La misma

materialidad de la re-presentación es una manifestación de la trascendencia. Dentro ya del mismo tímpano, la trascendencia se reitera en una jerarquía de tamaños y lugares (la gran escala del Pantócrator, su centralidad) y se repite otra vez, de modo más radical, con la mandorla, lugar sagrado dentro del lugar sagrado, círculo de luz y fuego que pone ante nuestros ojos el *sancta sanctorum*. Es el poder de la gloria que sustenta al mundo.

Pero observemos que la gloria tiene la contrapartida del poder de las profundidades y el resplandor de la mandorla, la oscuridad imaginada de la boca del dragón, como el sol de Platón se oponía el fuego y la caída³. El mundo se mantiene en un orden que está limitado por el desorden. Creo que ese es el sentido de la estructura de estos grandiosos pórticos: garantizar que el desorden del mundo se mantiene en fronteras esperanzadoras. Un desorden que para el peregrino, el campesino, el siervo, el habitante de las nacientes ciudades era probablemente mucho más evidente que el orden. La representación del pórtico es, por consiguiente, dinámico, indica como el poder de los cielos se ejerce *in actu, manteniendo la vida frente al caos*.

Esta garantía se representa a través de oposiciones que organizan la imagen: arriba/abajo, centralidad/lateralidad, tamaño relativo de las figuras, la verticalidad de la mandorla que eleva como una flecha el centro del tímpano frente a la horizontalidad de un Leviatán que parece aprisionado en el subsuelo. Finalmente el color, perdido hoy en la mayoría de los casos, pero que reforzaría sin duda la rica sintaxis de este espacio.

¿Cuál es el lugar del espectador? Casi no parece tener ninguno. El pórtico subsiste para ser adorado o explicado. Sencillamente para reafirmarse. Adquiere sentido como profesión de fe y como símbolo de la cristiandad. Esta afirmación, sin embargo, aunque repetida no parece tener en cuenta el lugar que ocupa el pórtico en la vida de la época. Desde el momento en que abandonamos el plano exclusivo de la *visión*, el pórtico cobra nuevos significados. Imaginemos, por ejemplo, al peregrino que sube,

² Véase la noción de *símbolo y civilización del símbolo* que ofrece Kristeva en su *Semiótica* (Trad. de Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1981, 2ª edic., tomo I, pág. 141)

³ Murdoch, I: *El sol y el fuego. Por qué Platón expulsó a los poetas*, México, FCE, 1979.

desde el río Ega, en los alrededores de Estella, hacia el Hospital del Temple, situado en las faldas de un ribazo. Lo primero que ve no es el pórtico, sino el conjunto del edificio que se eleva sobre él: es un símbolo del dominio pero también significa asilo, refugio, abrigo frente a la incertidumbre de caminos y ciudades. El pórtico lo es de ese edificio que se presenta, así, como frontera entre orden y desorden. El espacio del pórtico, de lejos, se ve, no como un conjunto figurativo, sino como forma sólida y a la vez luminosa. Luz: el pórtico se extiende de oriente a occidente. El sol lo recorrerá haciendo vibrar su arquivolta. Forma y luz son el primer símbolo del poder de la gloria y hablan tanto a la vista como al cuerpo. Llegado ya a la cercanía del templo, no parece arbitrario pensar que el peregrino además de contemplar y adorar, se otorgue a sí mismo un lugar en el vacío que media entre orden y desorden, entre la gloria y el horror. He escogido el edificio del Temple en Estella -de construcción más reciente a la antes descrita conserva no obstante rasgos de aquella tipología- porque en los ángulos del dintel de la puerta hay sendas cabezas de Leviatán que, sin embargo, no llegarán a devorar al peregrino que la cruce porque en ellas, a modo de ménsulas, sendas figuras de caballeros templarios se interpone entre el dragón y el peregrino, defendiendo al que entra y asegurando su acceso al lugar sagrado.

El pórtico, pues, habla tanto al cuerpo como a la vista. Lo que promete en su figuración lo realiza con la presencia del recinto sagrado. Tal vez fuera estén, como en tantas construcciones románicas, las sierpes, las esfinges y las quimeras, los grifos y los catalepos, los dragones y los basiliscos⁴, que, sin duda ejercen también su atractivo sobre el espectador. Pero al cruzar el umbral las cosas cambian. Entramos en sagrado. El orden de la figura y el del recinto se corresponden y el espectador parece perder su condición de tal es porque es integrado, incorporado, absorbido se diría, por ambos.

Podrían sacarse ya consecuencias para el ceremonial. Pero quiero demorarme aún sobre la importancia de estos dos fenómenos -el orden del más allá frente al desorden del mundo y la integración del espectador hasta hacerle perder su condición de tal- en relación con un valor artístico concreto: la profundidad. No existe como artificio, sí como valor. Aparece, en primer lugar, en su forma más elemental: como figura sobre fondo, así el templo se define sobre su entorno a quien se acerca a él y el halo de luz de sus arquivoltas y tallas enfatiza esta heterogeneidad respecto a lo que lo rodea. Este valor figural (cita de Lyotard) se fortalece además porque las tallas, como señalé más arriba, deshacen el orden de la piedra, la transfiguran y confieren a la materia un nuevo valor ante la mirada. La profundidad, finalmente, se abre de modo radical, como ámbito corporal, al englobar al espectador al que integra entre el número de los salvados y en el ámbito del templo.

Las relaciones de todo ello con el ceremonial son ahora evidentes. La estructura visual del pórtico es ya una ceremonia, la del orden frente al desorden. Pero el valor visual no es el único: la objetualidad misma del templo llama al cuerpo, lo engloba con su presencia, su luz y su promesa de asilo. Ceremonial y orden artístico parecen caminar estrechamente unidos.

El valor profundidad, sin embargo, va a experimentar alteraciones que merecen examinarse⁵. Es ilustrativo contrastar el espacio visual y corporal -y la figura artística y el ceremonial- con el de una obra ya en los límites del medioevo.

Me refiero al *Cordero Místico* de Jan Van Eyck. La distinción entre sagrado y profano, orden y desorden se suaviza. El escenario de la adoración es la naturaleza, una naturaleza sensualmente terrenal, aunque no clásica, que parece tomar del libro del Apocalipsis más su sentido de la belleza que

4 Ver Malaxecheverría, I.: *El bestiario esculpido en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990. 2ª edic.

5 Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*. Trad. de G. Ballangé. Paris, Les Éditions du Minuit, 1991. Hay traducción castellana: Barcelona, Tusquets, 1974.

6 Pierantoni, R.: *El ojo y la visión. Fisiología e historia de la visión*. Trad. Rosa Premat. Barcelona, Paidós, 1994, 140-41.

la aparición de la majestad divina. El paisaje se extiende delante de unas torres que recuerdan el orgullo de ciertas ciudades flamencas y lo dividen en dos una sucesión de formas geométricas de significación mística: el círculo del sol, el prisma sobre el que está el cordero, el octógono de la fuente⁶. Los santos y ángeles agrupados en coros parecen dispersar el antiguo friso, cuya frontalidad se pierde en beneficio de una percepción en profundidad. La imagen del cordero es el centro del cuadro y de la ceremonia, pero la profundidad de la pintura no está construida –como lo hará más tarde la perspectiva central– sobre un sólo punto de fuga, sino sobre el eje de simetría del cuadro: hacia diversos puntos de éste –sobre el que se extienden las figuras místico-geométricas– convergen los diversos grupos de orantes que componen el ceremonial. Es la perspectiva natural, en espina de pez, que en lugar de reunir el cuadro en un punto de la retina lo expande por el fondo curvo de ésta. Dos cosas llaman la atención: que la atención de la mirada no se monopoliza por la figura del cordero –pese a su escala ligeramente superior a la del resto de los personajes– sino que se distribuye a lo largo del eje central, y que la ordenación espacial del cuadro parece englobar al espectador. Son dos efectos de la perspectiva natural que sigue hablando al cuerpo.

El ceremonial se mantiene, pues, en estrecha comunicación con la imagen artística. Pero ha variado el papel atribuido al cuerpo que ya no es requerido por las antiguas fuertes oposiciones –luz frente a tinieblas, orden frente a desorden– sino que es remitido a una naturaleza tan bella como enigmática, en cuyo centro se acumulan las cifras que revelan su misterio, e invitado a participar en el coro de los bienaventurados o quizá de los iniciados en este misterio.

II.

La relación entre imagen artística y ceremonial y la de aquélla con el espectador va a cambiar considerablemente en el Renacimiento, con la revolución que en el espacio pictórico supone la perspectiva central.

Las atribuciones hechas al cuerpo que acabamos de mencionar aún deja huellas en una de las imágenes más señeras del espacio perspectivo. Me refiero a la *Trinidad* de Masaccio. Como han señalado White y Bryson⁷, el gran fresco presenta dos puntos de fuga. Uno de ellos, muy bajo, arranca del espacio donde está el espectador y se sitúa aproximadamente por debajo de las cabezas de los donantes. Capiteles, casetones y sepulcro están en ese punto de fuga que, como ocurría antes, envuelve al espectador y lo incorpora a la adoración del Dios-majestad que está encima de la cruz. Al unificar, sin embargo, al espectador orante con la aparición de lo Alto, el nuevo espacio unificado fuerza a bajar excesivamente el punto de fuga y el resultado es un evidente desequilibrio de la figura de Dios-padre. Quizá por ello se haya introducido el otro punto de fuga, más alto, a la altura de la mano de la Virgen, que organiza la figura del crucificado dándole una vertical rigurosa y un peso excelente. Pero el espacio de este segundo punto de fuga, más moderno, es, sin embargo, abstracto: *no está hecho para la mirada de un cuerpo que se incorpora al cuadro*. De este modo se desvanece la prolongación mutua entre imagen y ceremonial. La imagen se hace autosuficiente, organizada por una mirada reglamentada por la proyectiva. La figura se ha hecho objeto, un objeto que se puede colocar en cualquier parte y cuya contemplación está por encima del tiempo. Las contradicciones entre espacio concreto y abstracto, entre la mirada del espectador-orante y la del espectador abstracto se concretan, en el cuadro de Masaccio, en la cara de la Virgen que, como ha señalado Bryson, tiene la parte derecha en el espacio que engloba al espectador – por eso su gesto conserva un sentido integrador– mientras que el izquierdo pertenece al nuevo orden de la perspectiva. Pero no nos engañemos, los problemas de

⁷ Bryson, N.: *Visión y pintura*. Madrid, Alianza editorial, 1993. White, J.: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. Boston, Boston Book and Art Shop, 1967.

Masaccio no viene por conservar el ceremonial, sino por el sentido mismo de la obra que fue concebida como gran trampantojo: quería reproducir en dos dimensiones las capillas laterales de Santa María Novella y esta ilusión exigía mantener el rigor de las tres dimensiones y la acogida del espectador en una capilla inexistente. No es, pues, la fuerza del ceremonial la que conserva las atribuciones del cuerpo, sino que la misma ilusión que traspone las tres dimensiones a un espacio bidimensional es la que exige conservar las atribuciones del cuerpo.

Con la aparición del espacio de la perspectiva cónica, el espectador queda reducido a una mirada separada del cuerpo, es sobre todo un *espectador*, mirón, y el cuadro, convertido en objeto, se convierte él mismo en ceremonial.

Así me parece que ocurre en la *Virgen de Pésaro*, un lienzo de Tiziano que se conserva en la iglesia veneciana de Santa María Gloriosa ai Frari, encajado entre la mampostería de una capilla. El pintor ha desplazado del centro a la Virgen colocándola a la derecha: ocupa el término natural de la mirada del espectador occidental, trabajada por el recorrido de la lectura⁸. De este modo, la imagen sagrada recibe la veneración, no del espectador que sólo la mira, sino de un grupo de figuras del cuadro que rodea al Papa arrodillado a la izquierda. El espectador recibe la clave de la ceremonia que *contempla* gracias a la gran figura central de un anciano realizada por el color y la luz, San Pedro que tampoco es imagen para venerar, sino signo político que legitima a Pésaro como general de las tropas vaticanas. La imagen del militar, rodeado de su familia, está debajo de la Virgen, que parece protegerlo, y conectada a la representación del Papa mediante la potente figura de San Pedro. La ceremonia se consuma en el cuadro: Pésaro es elevado a un rango muy especial, no sólo por la disposición de los elementos iconográficos sino por los sensibles, pues el rojo de su capa adamascada conecta con la bandera que alza el grupo que rodea al Papa

y con el manto de la Virgen. En la esquina inferior derecha del cuadro la mirada de un niño de la familia Pésaro se dirige al espectador: esta salida de tono, esta mirada de alguien que se distrae y se sale del ceremonial interno del cuadro es quizá el único vínculo del cuadro con el espectador. Las consecuencias son obvias. El orden artístico se ha convertido en espectáculo, ventana o escenario. El cuadro reposa en sí mismo y el espectador se asoma a él desde un anonimato que recuerda a la oscuridad del patio del teatro. No es la mirada del espectador la que crea el cuadro sino la del lenguaje de la geometría proyectiva. Esta figura no mantiene el orden del mundo, ni tampoco invita a indagarlo o a meditar en él; sencillamente, lo muestra

III.

Esta autosuficiencia del cuadro genera algo de extraordinario interés. El trabajo de los ilustradores, antes celosamente controlado por los textos sagrados, se hace libre. La relación entre texto y figura se invierte y aparecen colecciones de estampas bíblicas sin texto, al mismo tiempo que ciertas imágenes mitológicas adquieren el rango de nuevos significantes, como ha mostrado Carlo de Ginzburg. Para la relación entre el arte y el ceremonial, la estampa presenta dos capítulos de importancia. Uno de ellos, apasionante, en el que, sin embargo, no puedo entrar aquí, es el del *emblema*. El segundo nos dice mucho de la autosubsistencia de la imagen artística y consiste en la capacidad de la estampa para proporcionar formas estereotipadas del ceremonial que a veces se convertirán en pautas para la elaboración de imágenes artísticas. Así ocurre con el *Encuentro entre Abram y Melquisedec*, un grabado de Bernard Salomon hecho hacia 1550, que representa la extraña narración bíblica que parece responder a un mito de origen de la ciudad santa, Jerusalén, en la que se encuentran el fundador del pueblo y el misterioso gran sacerdote. Salomon representa la escena

⁸ Ver Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, varias reediciones, capítulo I. Ver también, Dondis, *Sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

en otras claves: como el recibimiento dispensado por los poderes cívico-religiosos de una ciudad a un general y sus tropas. La ordenación de las figuras diferencia perfectamente las dos partes de la ceremonia a ambos lados del eje de simetría vertical, si bien la mayor altura del personaje militar y su mayor proximidad al eje, lo realzan contra un fondo de fuertes verticales. Hacia él se dirige el cortejo urbano algo disminuido por la escala. La perspectiva ofrece así una diagonal dinámica de izquierda a derecha y de fuera adentro que organiza adecuadamente el protocolo de vasallaje. Unos ochenta años después el *Cuadro de las lanzas*⁹ parece aprovechar esta sintaxis visual. La estampa ofrece de este modo una difusión de formas ceremoniales dispuestas para la mirada: el contenido del ceremonial se diluye, quedan las formas que ofrecen compendios de órdenes visuales autosubsistentes, muchas veces vacíos aunque en ocasiones, como la presente, den lugar a la creación de potentes significantes.

Pero quiero referirme a algo de más trascendencia: el cuadro convertido en objeto visual no sólo se relaciona con el ceremonial como compendio de la imagen ordenada, sino que es también capaz de ser él mismo una ceremonia y de una clase muy especial: el ceremonial de la pintura o de la mirada. Esta preocupación creo que está ya en Rubens, pero quien la lleva a su madurez conceptual es Velázquez en las *Meninas* y las *Hilanderas*.

Según una interpretación, que no es la única, el personaje central del cuadro, es el espectador anónimo que en esta ocasión fue atrapado en el espejo del estudio. Sin duda es un espectador de privilegio, el rey. Pero como dice Foucault, esa es la dignidad de todo el que sea capaz de organizar con la mirada las más diferentes realidades. Para Velázquez, desde luego, este lugar del Rey lo da la pintura: los dos cuadros que están sobre el espejo lo dicen. En uno, Dionisios es vencido por Apolo, en el otro, Aracne por Atenea: el arte y el orden del arte triunfan sobre el poder integrador y entusiasta del rito y sobre la habilidad artesana. Ya no es el

rito el que engarza al espectador a través de la imagen de un artista muchas veces anónimo, sino que es el artista el que despliega un mundo ante el que otorga su lugar, fuera del cuadro, al espectador. El arte se convierte en ceremonial de la mirada.

Algo parecido ocurre con las *Hilanderas*. Trabajo, contemplación y pintura se unen en una forma elaboradísima para ofrecérsela no al Rey, sino a un destacado funcionario real. Con independencia de las interpretaciones costumbristas y de las míticas, lo que llama la atención es la unidad lograda por el orden de la imagen entre figuras reales y pintadas. Las diez figuras de mujer, están perfectamente relacionadas: las cinco que se encuentran en planos más cercanos entran en múltiples relaciones con las otras cinco, de las que tres, cortesanas *reales*, vistas en profundidad y realizadas por la luz se confunden con las otras dos –de nuevo Atenea y Aracne– que están *pintadas*. Nobles, diosas y artesanas, figuras pintadas y reales, componen un juego múltiple de correspondencias y significados, realidad y ficción, percepciones y símbolos que son dignos del mejor ceremonial, pero de un ceremonial que el arte crea y la mirada indaga.

IV.

El romanticismo va a cambiar este ritual de la contemplación pictórica. Se ha escrito mucho sobre la impugnación que Turner, con su paisajística, hace de las magníficas ventanas que sobre la naturaleza abrió la pintura de Claudio de Lorena. Basta comparar el *Atardecer en el puerto*, pintado por este último y que se conserva en los Uffizi con el *Regulus* de Turner – que pertenece a la Tate Gallery –, para comprender este cambio. La estructura del paisaje de Turner es análoga a la del lienzo de Claudio, pero en él, los valores de la luz, en lugar de ordenar el paisaje y ofrecerlo a la mirada, disuelven las formas y parecen una amenaza indefinida para la mirada. El *Regulus* altera la relación con el espectador al que ya no se ofrece el abrigo

⁹ Gállego, J.: *Catálogo en Velázquez*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, págs. 212

de una naturaleza que el pintor administra con sabiduría sino que se le indica el camino de su subjetividad y los riesgos de que ésta pueda ser invadida por una naturaleza violenta, tanto como los rayos del sol que terminaron por cegar a Regulus. La impugnación de Turner es la del Romanticismo hacia cualquier forma de armonía entre hombre y naturaleza. Ésta ya no es entorno que promete satisfacer nuestras necesidades sino fuerza que a veces estimula la vida y otras la arranca. Por eso Novalis la llama *molino de muerte* y nos invita, para descubrir sus secretos, a entrar en nosotros mismos y descubrir ahí sus raíces en el poderoso mundo de emociones y pasión, la *naturaleza interior*, desde el que podemos establecer la pérdida armonía con la naturaleza¹⁰.

Pero para profundizar en las relaciones entre ceremonial e imagen artística, tal vez no sea Turner el pintor que más nos interese, sino Goya. En él se advierte con singular profundidad la renovada relación entre orden y desorden que ahora se descubre en el interior mismo del individuo. Goya deshace el cuadro como espectáculo ofrecido a la mirada sin la espectacularidad de Turner y sin la abstracción de espacios de Friedrich, sino imprimiendo sólo un suave giro a la pintura de manera que el mirón entre en ella y nos ofrezca su rostro. En 1794, aparece ya este personaje en *Cómicos ambulantes*: el público es sólo un círculo anónimo y delgado que da fe de un espectáculo no demasiado exquisito. Ese mismo conjunto de rasgos imprecisos prolonga los rostros temiblemente más claros que rodean a la mujer condenada por la Inquisición del *Capricho* 24. Los alguaciles, convertidos en fieras, forman con el luminoso cuerpo de la víctima un triángulo en profundidad. Esta relevancia visual centra el rito de la institución pero éste se encuentra literalmente incrustado en una multitud de mirones entre sádica y curiosa. ¿Qué hay tras el ritual de la mirada? o, al menos, ¿qué puede haber? Al espectador que era interpelado por el orden y el ceremonial del arte, se contrapone ahora el que

desconociendo el poder y las tramas de la secreta *naturaleza interior* queda prendido en ella y constituye la fuerza más decisiva de la *Santa*, es decir, de la Inquisición. Después de la Restauración, Goya pinta su *Escena de la Inquisición*, hoy en la Academia de San Fernando de Madrid, en el que esta presencia multitudinaria se repite y, como observa Tomimson¹¹, con ella apenas puede competir la autoridad civil ilustrada que aparece en primer plano a la izquierda. Es cierto que el centro del cuadro lo ocupa el fraile que lee la acusación o la sentencia ante una recia columna que sintetiza el poder del Santo Oficio, pero no es esto lo más agobiante de este espacio, ni siquiera las expresiones entre indiferentes y autosatisfechas de los clérigos de distinta pertenencia, sino la anónima concurrencia que se expande casi como un halo hasta el final del recinto. Es el *Populacho* (Desastre nº 28) cuyas iras se desatan en ejecuciones bárbaras y repentinas de afrancesados reales o presuntos ante la mirada de clérigos y damas nobles, y que asiste a las ejecuciones ordenadas por las tropas de ocupación de quienes tuvieran "armas" -aún una simple navaja- dándoles el complemento necesario para convertirlas en espectáculo ejemplar.

Este público, en Goya, es un mentis al viejo ritual. La *Procesión de disciplinantes* poco tiene que ver con la antigua consciencia de lo sagrado: es más bien un juego de máscaras en el que se mezclan arcaísmos y la desorientación ante la nueva situación. Algo de esto se advierte en los *Desastres de la Guerra*. Los horrores que allí se representan hacen recordar a Stendhal cuando escribía que los ideales clásicos difícilmente podrían convencer a quienes habían sufrido la campaña de Rusia. Goya constata, con amargura, cómo, después de matanzas y hambres, retornan los viejos rituales: la veneración de la muerte (*Desastres*, lám. 66), el entusiasmo procesional (*Desastres*, lám. 67) y la devoción por imágenes y exvotos (*Desastres*, lám. 68). La reflexión del pintor acaba -es el primer final de la serie de *Los desastres de la guerra*- con su terrible grabado *Nada, ello dirá*. La conmoción, el sufrimiento y la resistencia apenas se sabe para qué han servido y si han valido siquiera. Porque Goya no endosa un discurso moral,

¹⁰ Novalis, *Los discípulos en Saïs*, Edición de Félix de Azúa, Madrid, Hiperión, 1992, 1ª reedición
¹¹ Tomimson, *Goya en el ocaso del siglo de las luces*, Madrid, Cátedra, 1993.

una regañina a la multitud, al populacho. Constata una fuerte ambigüedad: son héroes y villanos, solidarios y sádicos a la vez, en una misma pieza, como la figura de dos cabezas del *Disparate pobre*. Tal vez por eso, en lugar de hacer una profesión de fe romántica o ilustrada, Goya se dedique a profundizar en los abismos de la *naturaleza interior* y deje registradas las luces y sombras de la multitud en su *Entierro de la sardina*, entre el anonimato y la mascarada, con la vitalidad y el horror del esperpento. Ni el auxilio del viejo ritual, ni el elegante equilibrio del arte como ceremonial sublimado han de volver. La vida moderna convertida –elevada o degradada– en espectáculo implica ese correlato temible, la multitud de los espectadores proclives al aplauso y a la condena, ambos igualmente bárbaros porque no nos sentimos implicados en lo que se nos ofrece a la mirada. El giro de Goya tiene la trascendencia de ponernos esa realidad ante los ojos. Nuestra realidad porque, no nos engañemos, somos nosotros los espectadores cruelmente anónimos o desvergonzadamente enmascarados: *de te (nobis) fabula narratur*.

V.

Como habrían de poner de manifiesto tantos autores en el paso del siglo XIX al XX, el desconcierto de nuestra identidad será uno de los temas privilegiados de la reflexión moderna. Debajo del orden racional se desvela la pasión y la voluntad y no es posible ignorarlas sin represión siempre injustificada. Max Weber vio en ello un despliegue de valores plurales y habló de la necesidad de una vuelta al *politeísmo*¹². Tal vez se encuentre aquí una raíz del papel del ceremonial en nuestro tiempo. No es ya el poder unificador de los antiguos ritos, sino la ordenación de conductas en los

¹² Esa es la conocida tesis de Weber en su conferencia, después convertida en ensayo, *La ciencia como vocación*. Para la valoración de Weber sobre la voluntad y la pasión, ver su también famoso, aunque menos conocido *Excursus. Teoría de los estadios y direcciones del rechazo religioso del mundo*, en *Ensayos sobre sociología de la religión*. Madrid, Taurus, 1987, 2 edic., tomo I.

diversos y dispersos medios en los que se desarrolla nuestra vida y nuestra identidad. Somos ciudadanos pero mantenemos reservas ante las exigencias siempre desmesuradas del estado, trabajadores, inversores y consumidores, amantes estables que guardan sin embargo el destello de la aventura y todo ello sin el drama de Jekyll y Hyde. El ceremonial organiza este baile de identidades, lo procesa, nos da pistas para una convivencia con nosotros mismos que llegamos a inventar los gestos precisos para la ocasión y a hacerlos entender en las más diversas formas de comunicación.

Algo parecido ocurre en el arte, al menos desde que Marcel Duchamp nos enseñó las posibilidades del *ready-made*. No hay magia en la mirada y tampoco el arte va a salvarnos definitivamente. Pero el gesto del artista que descontextualiza un objeto, que lo saca de las relaciones en las que lo sitúan los códigos cotidianos puede quebrantar nuestra *mala fe* o nuestra *falsa consciencia* y hacernos ver que aún hay lugar para el desconcierto, para descubrir que nosotros mismos podemos usar la palabra y la imagen con libertad. Salimos entonces del hechizo de la multitud e inventamos. Será una invención siempre sujeta a la ironía que no es desprecio ni miedo, sino un cierto despegue, una separación de lo que acabamos de decir, no por reserva o temor, insisto, sino porque somos conscientes de que ya no es posible pretender decir una palabra última. Tal vez este territorio, el de la ironía, sea el que comparten hoy ceremonial y arte. Amamos nuestras formas de orden y las reconocemos como propias pero sin darles un valor absoluto; admiramos el arte, lo reconocemos como propio en lugar de atribuirlo al genio, pero no esperamos de él salvación, sino sólo su poder de darnos que pensar, eso sí, episódicamente.

Es la ironía de John Berger en su *Lila y Flag*¹³, dos personajes marginados que celebran su boda en un viejo hotel antes suntuoso, pero cuyos días grandes los la ha destrozado la contaminación de la playa cercana en la

¹³ Berger, J.: *Lila y Flag*. Madrid, Alfaguara, 1993. El libro es el volumen final de una trilogía cuyos títulos anteriores son *Puerca Tierra* y *Un lugar en Europa*.

que se ha instalado una refinería. Lo inadecuado no es sólo el espacio de las bodas, sino su ritual en el que la ceremonia del amor se realiza con las artes de la prostitución profesional. Esos extravíos de la identidad pueden verse con el escándalo del maniqueo o con una resignación farisea. Creo que es preferible verlos como palabras, imágenes y gestos precarios e inadecuados, pero que tienen la virtualidad de abrir un espacio para comunicar. Tal vez, sólo un instante, pero que tendrá la importancia de ser uno de los pasos infinitos que, como dice P. Handke¹⁴, asentaron los senderos de animales sin nombre que hoy cruzan las montañas e hacen de la naturaleza algo nuestro.

BIBLIOGRAFÍA

- READ, Herbert (1993), *Imagen e Idea. La función del arte en el desarrollo de la consciencia humana*, México.
- MURDOCH, I (1979), *El sol y el fuego. Por qué Platón expulsó a los poetas*, México.
- MALAXECHEVERRÍA, I (1990): *El bestiario esculpido en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona.
- PANOFSKY (1991), *La perspectiva comme forme symbolique*, Les Éditions du Minuit, Paris.
- PIERANTONI, R. (1984): *El ojo y la visión. Fisiología e historia de la visión*, Paidós, Barcelona.
- BRYSON, N. (1993), *Visión y pintura*, Alianza editorial, Madrid.
- WHITE, J. (1967), *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Boston Book and Art Shop Boston.
- ARNHEIM (1990), *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial Madrid,
- DONDIS (1990), *Sintaxis de la Imagen*, Gustavo Gili, Barcelona.
- GÁLLEGO, J. (1990), *Catálogo en Velázquez*, Ministerio de Cultura, Madrid.

¹⁴ Handke, P.: La repetición. Trad. de Eustaquio Barjau. Madrid, Alianza, 1991.