

Lois Valsa

## La pintura de género Una pintura de la vida cotidiana

TZVETAN TODOROV, *Elogio de lo cotidiano*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Traducción de Noemí Sobregués. Barcelona, 2013.

*Lo que Holanda inventó no fue cómo colocar un pescado en un plato, sino que ese plato de pescado dejara de ser la comida de los apóstoles*

Malraux

*La pintura holandesa muestra uno de los raros momentos de nuestra historia en los que la visión maniquea se resquebraja, no necesariamente en la conciencia de los individuos que pintaban los cuadros, sino en los cuadros en sí,*

Todorov

En esta obra escrita hace ya más de veinte años, y traducida aún ahora al castellano (su noveno libro publicado por esta editorial), el autor parecía buscar algo así como un refugio espiritual en la pintura holandesa del siglo XVII como elogio de los sencillos gestos de la vida cotidiana en medio de un mundo muy maquinizado. *Quizá por ello precisamente la pintura holandesa que nada tiene de infantil ni idílica, nos resulta valiosa: nos confirma que esos momentos existen y nos indica un camino, que, aún habiendo dejado atrás el mundo de la infancia, podríamos seguir.*

Todorov se refiere a la posibilidad de concedernos tiempo, de vivir y saborear momentos. En suma: ralentizar frente a la eficacia. *De este modo la vida cotidiana dejaría de oponerse a la obra de arte, a las obras del espíritu, y pasaría a tener toda ella un sentido tan bello y rico como una obra.*

Sería, pienso, algo así como intentar hacer de nuestra vida nada menos que una obra de arte. O sea, lograr una pequeña obra de arte de cada momento vivido. Esta puede ser la conclusión a la que llega el autor sobre el significado de la pintura holandesa del siglo XVII después de un desarrollo explicativo muy didáctico y al tiempo muy lúcido.

El día de su presentación Todorov nos contaba que los seres humanos para superar su angustia inventaron las máquinas contra el agotamiento físico, pero lo que no supieron, o no quisieron, fue modificar el sistema de valores para poder apreciar así la belleza de cada gesto ya fuera dirigido a los objetos o a las personas que nos rodean. Valoramos así la eficacia que nos convierte en medios, si no en instrumentos, tanto a los que nos rodean como a nosotros mismos. De esta forma, el hombre, agotado físicamente, no está en condiciones de disfrutar de la calidad de cada instante. Nos ponía como ejemplo de ello las imágenes de Chaplin peleando con la máquina en *Tiempos modernos* aunque en este punto se notaba que la obra tenía ya más de veinte años. Entonces con humor le planteé al autor la cuestión de si esas imágenes que estaba utilizando eran ya pertinentes para estos tiempos de crisis y de paro. Porque yo más bien veía a ese trabajador ahora en paro, deprimido, dándose a la bebida o arrojándose por una ventana; o si tenía mucho temple y resistencia, y mucha necesidad, haciendo un “escrache”. Con una sonrisa se sumó a las risas de los presentes que había provocado mi pregunta.

Pero si después de plantearle esta disfuncionalidad de tiempo y espacio, y pasándola por alto, me sumerjo en su libro, puedo disfrutar de la propuesta transformadora que encierra. A pesar de que frente al mundo agobiante *nos tientan a menudo el sueño, la evasión y el éxtasis heroico o místico, soluciones que resultan totalmente artificiales, lo que habría que hacer no es abandonar la vida cotidiana (al desprecio o los demás), sino transformarla desde dentro para que renaciera iluminada de sentido y de belleza*. Su propuesta cobra así sentido: ¿cómo encontrar el sentido de la vida en la propia vida a través de la belleza que aún impregna la existencia? Para contextualizarla Todorov nos introduce en un museo para comprobar si esa es la primera irrupción de lo cotidiano en la pintura. Y resulta que no es la primera vez pero antes

no era el principio organizador del cuadro en el que había una jerarquía, igual que antes había una jerarquía en los géneros pictóricos como reflejo de una concepción del mundo, pero que a partir de un momento queda obsoleta.

Todorov parte de la oposición de dos concepciones del arte: se trata de la oposición entre los cuadros del Renacimiento italiano que constituyen la norma en pintura y las obras de género creadas en Holanda en el siglo XVII. Por ejemplo, Miguel Ángel opone la pintura flamenca, cuya principal preocupación es adaptarse a los valores morales o de fidelidad a la hora de representar lo real, a la pintura italiana que no se somete sino a las exigencias de la belleza. Los pintores flamencos aspiraban según él a la verdad y a la moral y la oposición tal como la presenta sería doble. La primera tiene que ver con el público (los entendidos) y la segunda tiene que ver con las obras en sí ya que la pintura italiana obedece a lo ideal, a las reglas de la belleza (simetría y proporción, armonía y arte). Por ello, Miguel Ángel prefiere el arte de su país al de los Países Bajos. Según nuestro autor, el debate no es nuevo pero no está de acuerdo con la valoración anterior: aunque haya algo de verdad en la teoría del artista italiano, no le parece que los cuadros del siglo XVII carezcan de arte y proporción. Tampoco comparte su opinión sobre la relación de las mujeres con la pintura, ya que ve una afinidad secreta entre ellas y esos cuadros, mientras que Miguel Ángel apelaba a algo masculino (brío y sustancia, primacía del dibujo). En definitiva, *nos situamos pues ante un nuevo aspecto de esta pintura, relacionado ya no con el estilo o el tema, con el marco interpretativo o con el ser humano, sino con la filosofía del arte y con la estética*. Y se pregunta: ¿De qué nos habla, por ejemplo, la chica que trocea cebollas y por qué su mensaje sigue conmoviéndonos?

Entonces, además de en el museo, Todorov nos introduce en la vida doméstica de los Países Bajos en el siglo XVII, no sólo a

nivel artístico sino también político, económico y social. Un territorio en guerra casi continua pero en el que prima el comercio. Señala: *No nos sorprenderá que en esa sociedad, minada por la guerra y enriquecida por el comercio, los valores feudales heroicos retroceden ante virtudes más pacíficas y accesibles para todos.* Como contrapartida espiritual producto de la necesidad de relacionarse con los demás esta sociedad aprende tolerancia, o sea el reconocimiento de diferencias culturales entre los pueblos y las personas que no impiden la pertenencia a una misma humanidad. Su tolerancia no es ajena a su interés político y económico pero a la vez influye en su conducta cotidiana. También tolerancia religiosa: se toleran todo tipo de iglesias (algunos pintores son católicos) aunque la práctica pública que adopta la casa real de Orange, que debe compartir el poder con los regentes locales, sea calvinista. El Estado pone aquí límites al poder eclesiástico. Sin embargo, existe gran intransigencia en el seno de cada religión concreta: Rembrandt será reprendido por su concubinato y al filósofo Spinoza le expulsaron de la comunidad judía por hereje.

Por otra parte, el autor destaca dos características del protestantismo holandés que anticipan el florecimiento de la pintura en ese país: la primera, paradójicamente, es el auge de la iconoclasia, o sea, que la religión debe prescindir de las imágenes por lo que la pintura se puede dirigir al mundo profano; la segunda es el valor que se concede a la vida secular (intramundana). Hegel pensaba que el protestantismo era la única religión que hacía adquirir valor a la vida. Y la tradición erasmiana también va en ese sentido (“Dios está en todas partes” dice Erasmo, quien fusiona vida material y espiritual). Pero hay dos polos que nos muestran los cuadros: fuera existen los conflictos y dentro la paz. La virtud interior redime del éxito.

Según Todorov, quien nos va poniendo continuamente ejemplos con las muchas ilustraciones que acompañan el texto, los

cuadros celebran la impregnación de la vida terrenal por la virtud, el ennoblecimiento del amor humano. En los cuadros de Hals y Metsu, por ejemplo, se puede apreciar el elogio del amor conyugal. La pintura ha salido de las iglesias y ha entrado en las casa particulares. Las mujeres y los niños gozan, según los viajeros extranjeros de paso por Holanda, de más libertad que en otros lugares. Las mujeres incluso llegan a gestionar la economía familiar cuando sus maridos no están. Algunas son escritoras o pintoras. La pintora Judith Leyster como mujer es un caso paradigmático pero no significa, como ilusión anacrónica aclara Todorov, una total igualdad. Hay una preeminencia moral de la casa en esta lógica distributiva en el reparto de funciones más que igualitaria. Una dignidad que parece ser el secreto de la sociedad holandesa en esta época otorgada por consenso social. Los pintores, por su parte, son artesanos. A veces tienen que dar sus cuadros a cambio de sus deudas, o lo hacen sus viudas como hace la de Vermeer que debe pagar al panadero con dos cuadros del maestro.

Desde el siglo XIX se han relacionado las obras pictóricas con las circunstancias políticas y sociales (teorías de Hegel y Taine: la mentalidad nacional, el momento y la evolución cultural). No deja de resultar curioso que el gran descubridor de la pintura holandesa en el siglo XIX fuese T. Thoré quien tuvo que exiliarse de Francia por sus ideas y al visitar Holanda se fue especializando en su pintura. Todorov le concede un gusto infalible que permite que gracias a él se redescubra y se revalorice a muchos pintores, sobre todo Vermeer. Propulsó, pues, la pintura holandesa al primer plano de la escena cultural ¿Hay relación entre su compromiso político y sus gustos artísticos? Para Todorov no cabe la menor duda porque ve una relación estrecha entre la pintura realista del siglo XVII y la “libertad religiosa y política” que reina en los Países Bajos cuya filosofía subyacente es el humanismo. Thoré recomendaba hacer un

arte que se inspirase en los maestros holandeses porque antes se hacía el arte para los dioses y para los príncipes, y, quizá, había llegado el momento de hacer el arte para el hombre. Todorov, sin embargo, no se contenta con las explicaciones anteriores que nos ha ido dando que para él ya se han convertido en un ritual y nos advierte de que estos rasgos anteriores no bastan, ni de uno en uno ni de todos juntos, para explicar este florecimiento sobre todo de Hals, Rembrandt y Vermeer. Pero no podemos pasarlas por alto y proclamar la autonomía del arte ya que ello supondría una extraña sumisión a la ley del tercero excluido. Las obras no reflejan directamente la sociedad pero participan de una ideología más o menos común, más o menos consciente. No se reducen a esa ideología que hay que tener en cuenta. Concluye: *La pintura produce sentido que se mueve en un universo ya habitado por otros sentidos.*

Los autores del siglo XIX que son quienes revalorizaron la pintura holandesa creen que, además de ser el producto de un pueblo, de un lugar y de un tiempo, refleja fielmente el mundo que les rodea, que es “realista”, “naturalista”. La finalidad del cuadro no es moral sino simplemente representar lo que hay. En el siglo XIX el término “realismo” se emplea por primera vez en Francia en 1835 para designar no las novelas del siglo XIX sino esa pintura holandesa cuya “verdad humana” se oponía supuestamente al “idealismo poético” de la pintura italiana (con los términos invertidos es la misma diferencia que hacía Miguel Ángel). Todorov formula el debate así: ¿Relatos edificantes o fragmentos de vida? ¿Máscaras morales o espejos del mundo? Cree que no es necesario elegir entre los dos términos y muestra el balanceo entre lo alegórico y lo realista. Los historiadores del arte, por su parte, tienden a suscribir la manera alegórica e iconológica de ver esta pintura. Nuestra visión del cuadro depende de la información que nos proporcione. Es también el punto de vista que adoptan las grandes obras de referencia y es posible

que sean los cuadros los que nos deban enseñar a interpretar lo que consideramos claves para su interpretación. Debemos intentar abarcarlos en su conjunto. Otra interpretación es la de los románticos alemanes que oponen alegoría a símbolo: ese carácter mediador del símbolo se ajusta a la pintura holandesa.

Si miramos más de cerca los cuadros veremos con Todorov que a los “elogios” y a las “censuras” del punto de vista moral se une el placer. Moral y placer van juntos y lo que sucede es que los dos modos de representación tienen distinta profundidad. La pintura es intrínsecamente elogio de lo que se pinta pero no sólo lo visual se tiene en cuenta sino que también se aprueba determinada manera de ser y de vivir. El tema de la mujer es muy importante y uno de los temas más frecuentes de la pintura de género es la relación amorosa donde Todorov no ve intención moralista. Hay ciertamente idealización pero de orden estético, no ético. Se escapan en general a toda interpretación moral ya que la virtud estética impera sobre el vicio moral. Ni siquiera en los niños, en la infancia, en la que la lección moral queda en segundo plano. Concluye el autor: los cuadros no necesariamente pretenden ser lecciones de conducta. Entonces, ¿qué nos dicen? Todorov toma como ejemplo el estatus del sentido moral en la obra del pintor Pieter de Hooch. En ella hay un elogio de las virtudes domésticas de las mujeres (en general los hombres jamás encarnan la virtud). La virtud no depende de la posición social: tanto la criada como la señora de la casa la encarnan. La mayoría de las veces hay un elogio sin ambigüedad. El pintor utiliza la luz para sacralizar el espacio íntimo: luz y virtud se designan mutuamente. Hay también “censuras” pero la condena, si la hay, es bastante discreta. La ensoñación de los personajes desplaza el significado moral a un segundo plano. El pintor de Hooch rompe también otra barrera ya que pinta el exterior como si fuese interior: nadie le igualaría en la pintura holandesa en esa luminosa síntesis de

lo de fuera y lo de dentro. Ni siquiera Vermeer que absorberá con rapidez todos sus descubrimientos pictóricos. Aunque sean distintos los periodos pictóricos de Delft y de Ámsterdam en la obra de De Hooch siempre hay una afirmación del mundo y de la vida.

En el caso del pintor Gerard Ter Borch, en cuya obra es la psicología (ya no las exigencias estéticas como en Vermeer) lo que neutraliza la moral, le interesa mucho más mostrar las relaciones personales que ilustrar la moral. Busca sólo el ser humano, y de éste el ser interior que representa y anuncia el interior de las casas. En sus cuadros el personaje más importante es el testigo, no el que actúa. La misma ambigüedad caracteriza el conjunto de su obra (los personajes aparecen de espaldas) se da en sus cuadros: no afirman directamente sino que sugieren y evocan. Alcanzan así el misterio. Además, Todorov dedica un capítulo a hacer una informada recapitulación de los pintores holandeses de esa época que merece la pena leer con calma. Se nota que el autor debió disfrutar mucho investigando, viendo obras y luego escribiendo este libro. Por último, si se quiere obtener una síntesis rápida de la propuesta de Todorov se puede recurrir al capítulo siete en el que Todorov alaba la pintura holandesa del XVII como un auténtico himno a la vida ¡El amor del pintor por lo que está pintando! La actitud ética encuentra su equivalente pictórico en la belleza de lo pintado como elogio de lo concreto y de lo material. Ve un spinozismo implícito en ella que impide toda sumisión simple a una moral externa. Concluye: *La pintura holandesa no niega las virtudes y los vicios, pero los trasciende en alegría ante la existencia del mundo... No hay que subestimar la importancia de ese gesto, su fuerza revolucionaria, desde el punto de vista de la historia de las imágenes... En la pintura holandesa parece producirse una inversión jerárquica, quizá sin que los mismos que la provocan sean conscientes.*

El pintor descubre en sí mismo un poder insospechado: puede mostrar con sus pin-

celes que los objetos son dignos de una admiración no sólo estética sino también ética. Son legisladores de la virtud: la pintura pasa a ser la fuente de luz que pone la belleza al descubierto. Una cosa es virtuosa porque es bella. A partir de ahí el mundo de la pintura se transforma: lo ideal y lo real se interpenetran y se produce la armonía entre la moral y la estética.