

10th April

Degas, con lupa por Antonio Muñoz Molina

En la exposición de monotipos de Degas en el MOMA, al visitante se le ofrece la posibilidad de usar un cristal de aumento, con el que llega a un asombro nuevo

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

9 ABR 2016



[[https://3.bp.blogspot.com/-qt_PXHmg4wg/VwmRo16-](https://3.bp.blogspot.com/-qt_PXHmg4wg/VwmRo16-XHI/AAAAAAAAA2jM/HfvBmztQNA8UgLupqbcGpm_eqRhG7Hhng/s1600/1459870474_378846_1459871388_noticia_normal_recorte1.jpg)

[XHI/AAAAAAAAA2jM/HfvBmztQNA8UgLupqbcGpm_eqRhG7Hhng/s1600/1459870474_378846_1459871388_noticia_normal_recorte1.jpg](https://3.bp.blogspot.com/-qt_PXHmg4wg/VwmRo16-XHI/AAAAAAAAA2jM/HfvBmztQNA8UgLupqbcGpm_eqRhG7Hhng/s1600/1459870474_378846_1459871388_noticia_normal_recorte1.jpg)]

Un hombre observa la obra Un grupo de bailarinas (1890), en el MOMA. Justin Lane

En la exposición de monotipos de Degas en el MOMA, al visitante se le ofrece la posibilidad de usar una lupa. El monotipo es una técnica de grabado en la que se produce una sola copia: se dibuja en negativo y con tinta negra sobre una plancha de cobre o de zinc a la que se adhiere una hoja de papel, y la plancha y el papel se aplastan juntos en una prensa. Al no usar un buril que hienda el metal con las líneas del dibujo, el monotipo no facilita la precisión, sino más bien la fluidez y la mancha, el trazo expresivo, volúmenes y sombras. Su rapidez de ejecución es tentadora y arriesgada: no hay manera de remediar un error. A simple vista, sobre todo al principio de la exposición, cuando la pupila no está aún entrenada, el impacto visual es de una alucinante libertad expresiva, una audacia entre pintura abstracta y dibujo japonés hecho con pinceles muy gruesos.

Degas, que era muy aficionado a explorar nuevas técnicas y nuevos materiales, en una época en la que la revolución industrial estaba ya deshaciendo las seguridades académicas del arte, descubrió el monotipo hacia 1880 y se dedicó a él con un entusiasmo obsesivo que a sus amigos les parecía alarmante, una manía, una locura. Untaba la tinta directamente con los dedos sobre el metal liso, o con una espátula, o con un trapo cualquiera que estaba a mano en el estudio. Había tenido una formación ortodoxa como dibujante, grabador y pintor, y empezó reverenciando a Ingres y a Rembrandt. Pero

quería atrapar el espectáculo de resplandor y fugacidad, de vulgaridad extrema y rara belleza de la gran ciudad contemporánea, ser el pintor de la vida moderna que había reclamado Baudelaire, un equivalente visual de las rápidas estampas escritas del *Spleen de París*. En esas páginas, publicadas en otro producto moderno de la tecnología, el periódico de difusión masiva, Baudelaire había querido contar lo que todavía era tan nuevo que apenas había sido tratado por el arte: la gran novedad urbana de los bulevares anchos y rectos, flanqueados no por monumentos históricos, sino por grandes cafés, teatros de variedades, galerías comerciales; y no la luz solar de la gran pintura mitológica o heroica o los claroscuros tenebristas de los cuadros religiosos, sino el fulgor todavía reciente de la iluminación artificial que transformaba la noche, los globos amarillentos de los faroles de gas en las calles y en los escaparates de las tiendas; y no mucho después, cuando Baudelaire ya había muerto, pero Degas todavía era un hombre en su plenitud, la transformación todavía más radical que trajo consigo la luz eléctrica.

Era preciso inventar otros colores que revelaran el nuevo aspecto de las figuras humanas y de los objetos. Hacía falta un arte que fuera igual de rápido y entrecortado que los espectáculos que ahora decía representar. El grabado y la fotografía multiplicaban industrialmente el catálogo de las imágenes posibles. La pintura, el dibujo, tenían que sugerir lo fugitivo y lo inacabado, lo visto y no visto, un rostro desconocido en una calle o en un café, un perfil en la ventanilla de un ómnibus, un coche de caballos lanzado al galope por una avenida, el salto de un trapecista bajo los globos de gas en un circo, la cara empolvada y con los labios maquillados de rojo de una cantante de cabaret, iluminada desde abajo por las luces del escenario.

Durante años, en largas temporadas febriles, el monotipo fue la técnica preferida de Degas. Satisfacía su fascinación doble por la inmediatez del dibujo y los efectos de la tecnología. El primer impulso del que mira esas obras es quedarse sobrecogido por su temeridad formal, su originalidad absoluta. No se parecen a casi nada anterior o contemporáneo a ellas. Y dan la impresión de saltar en el tiempo hasta muy avanzado el próximo siglo, como ciertas sonatas de piano y largos pasajes de los cuartetos últimos de Beethoven.

Pero entonces uno usa la lupa y llega a otro asombro que le habría costado más sin la ayuda del cristal de aumento. Mirados a través de él, los monotipos son igual de turbulentos y hasta furiosos en sus trazos: pero también son extremadamente precisos en su fidelidad al detalle, en lo meticuloso de los gestos, en el rigor que puede haber en una mancha de sombra o en la columna de humo que asciende de la chimenea de una fábrica y se va disipando en un cielo gris. La abstracción del siglo XX nos acostumbró a la idea de que la soberanía máxima en la expresión personal era incompatible con la fidelidad a los contornos visuales del mundo. De Kooning aseguró que ni por un millón de dólares dibujaría un árbol. Pero Degas, en sus monotipos, llega a ser tan abstracto como Jackson Pollock o Robert Motherwell, y al mismo tiempo tan asombrosamente representativo como un dibujante zen: esos garabatos de líneas y manchas son los caracteres de un poema; eso que parece, y quizás es, un brochazo arrojado sobre el papel, mirado con más atención, resulta ser una rama de bambú o de cerezo invernal batida por el viento.

A los historiadores y a los comisarios de casi todo el último siglo les gusta imaginar el transcurso del arte como una sucesión de revoluciones y rupturas. Pero a ese revolucionario que fue Degas pocas veces le conceden todo el crédito que le corresponde. Podría decirse de él lo que dice tan agudamente de Maurice Ravel Alex Ross: que revolucionó por dentro su arte sin agitar la superficie. Pero la religión es muy útil para todo, especialmente cuando se disfraza de otra cosa. En el arte del siglo XX, el Mesías fue Picasso, y Cézanne, el Juan Bautista que anticipó su llegada. Degas se queda lejos y algo desenfocado, víctima de una popularidad muy sesgada y de los malentendidos de las reproducciones fotográficas: un pintor de bailarinas vaporosas y algo relamidas. Tampoco hay que olvidar que su vida no se parece al prototipo aceptado —canónico— del artista moderno. Era hijo de un banquero, llevó una vida muy

sosegada y muy burguesa; incluso era un reaccionario que se puso del lado de los militares y de los ultras católicos en la explosión antisemita del caso Dreyfus. La primera vez que yo vi un Degas de verdad fue en la National Gallery de Washington y me quedé estupefacto. Sus ángulos raros y sus contrapicados parecen de cine expresionista. Su sentido del color es más aventurado que el de Gauguin, más imprevisible que el de Van Gogh; sus escenas de prostíbulo y de cabaret van más lejos en la exploración impúdica de la mirada sexual que las de Toulouse-Lautrec, y suelen tender menos a la caricatura. Degas hizo fotos de interiores burgueses iluminados por gas o por bombillas eléctricas que parecen escenas de espiritismo. Dibujó la belleza femenina ennoblecida y gastada por el trabajo físico, por la disciplina extenuadora del ballet, por el tedio de la espera y las miradas de los hombres en los prostíbulos. Bajo la lupa, sus pormenores de color y dibujo tienen la exactitud sutil y chocante de una orquestación de Ravel.

El País Babelia sábado 2 de abril de 2016

Publicado 10th April por [francisco fernandez](#)

Etiquetas: [artículo](#)

Añadir un comentario

Comentar como:
 Avisarme