El espejo del alma
(Una meditación sobre el paisaje a partir de un cuadro de Juan Manuel Díaz-Caneja)

Julio Llamazares

Durante siglos –escribe Alvaro Martínez-Novillo–, los españoles permanecimos ajenos al paisaje avergonzados seguramente de la pobreza y la sequedad de los nuestros, comparados sobre todo con los del centro y norte de Europa. Se identificaba entonces, y aún se sigue haciendo hoy en muchos casos, lo verde con lo bello.

Así que fueron los extranjeros, en especial los viajeros románticos de los siglos XVIII y XIX que recorrieron nuestro país, los que nos descubrieron a los españoles, en opinión de Martínez-Novillo y de otros estudiosos de la pintura española, el pintoresquismo de unos paisajes que, inéditos para ellos, consideraban de una gran belleza tanto más acentuada cuanto más alejada estaba de la de los de sus países de origen. La construcción del ferrocarril, que se generalizó en España a finales del siglo XIX, propició, por otra parte, que los españoles pudiéramos ver el paisaje por vez primera de un modo estético, una mirada casi imposible hasta entonces por las penalidades que comportaban los viajes en diligencia o a lomos de caballerías por caminos llenos de polvo e infestados de bandoleros. Fue así como nuestros escritores y pintores comenzaron a considerar aquél y a pintarlo y describirlo como lo que verdaderamente es: el gran espejo que nos refleja y que conforma nuestra sensibilidad.

Asturias para Clarín, Cantabria para Pereda, el Mediterráneo para Blasco Ibáñez, Andalucía y Castilla para los hermanos Bécquer o Galicia para Rosalía de Castro se convirtieron así en referentes, en espejos que reflejaban y determinaban el carácter de sus

personajes y no en simples decorados de sus vidas, como había ocurrido durante siglos, a excepción tal vez de en Cervantes.

El cambio radical de esa visión (la del paisaje como determinante) se produce, no obstante, de un modo definitivo con los autores de la llamada generación del 98. Ellos son los que por primera vez buscan la esencia de este país, como ya habían hecho años antes los viajeros extranjeros, en los paisajes que los rodeaban. Unamuno y Azorín la encontraron en Castilla mientras que otros la hallaron en otras regiones, ya fuera por nacionalismo o por convicción estética. Baroja, por su parte, mostró siempre una gran predilección por el que rodeaba a Madrid, corroborando así sin saberlo aquello que dijo Unamuno de que no hay paisajes feos, sino tristes (o lo que pensaba Ortega cuando consideraba un prejuicio no creer bellos más que los paisajes donde la verdura triunfa), y lo mismo le pasaba a Valle-Inclán, éste sin perder, por cierto, la memoria de los bosques y de las corredoiras de su Galicia natal. Una mirada moderna que encuentra correspondencia en los pintores contemporáneos, como Regoyos o Rusiñol, y que culminará en Machado, el verdadero descubridor del sentido literario del paisaje entre nosotros y el que le otorgó el status que ya tenía en otras culturas.

Así que, siendo verdad que nuestra tradición paisajística no es muy antigua, sí es importante a partir de entonces a pesar de los desprecios que todavía sigue obteniendo por parte de mucha gente en nuestro país. El paisaje, que, como concepción estética, es una idea romántica (hasta el Renacimiento al paisaje se le consideraba un adorno más, el del telón de fondo del escenario en el que se desarrolla la tragicomedia humana), es visto por algunos todavía como algo intrascendente e insustancial, un elemento decorativo que sólo contemplamos y acogemos como tema algunos escritores y pintores sin demasiada imaginación. Como si los impresionistas franceses del XIX o los novelistas nórdicos carecieran también de ella o como si los escritores viajeros españoles, con Camilo José Cela a la cabeza, necesitaran de los paisajes para suplir su falta de fantasía.

Desde el romanticismo, la idea del paisaje, que hasta entonces sólo era un decorado, el tapiz que completaba las pinturas profanas y religiosas y el escenario teatral, cambió radicalmente, con-

virtiéndose en un elemento más de éstos y no el menos importante ni el menor. Los paisajes armónicos y felices sobre los que destacaban las figuras de Dios o de los hombres que ocuparon el centro de las iconografías durante siglos, se convirtieron así en más *naturales*, esto es, en más verdaderos. Despojado de su fe, el hombre, que atravesó la Historia apoyado en ella, pasó a entender de repente que ya no era el centro del mundo y que el paisaje era determinante tanto para su vida como para su sensibilidad. Y, también, que la naturaleza, hasta entonces representada de un modo idílico, como correspondía a su carácter puramente ornamental, no era ya aquél lugar fabuloso en el que el hombre vivía feliz, sino el espejo que reflejaba sus ilusiones, sus dudas y sus temores. De ahí que las ruinas (reales o artificiales), los paisajes solitarios y vacíos, los cielos limpios o amenazantes, los océanos inmensos o los desiertos atravesados por una luz cegadora sustituyan poco a poco en sus poemas y en sus cuadros a los amables paisajes clásicos en los que todo estaba en su sitio, desde los hombres a los animales, confirmando de ese modo lo que la humanidad ya sabía desde su origen, pero se había empeñado en negarse: que el hombre es un elemento más del paisaje, por más que les duela a muchos.

Sorprende, por eso mismo, que, a centenares de años de esa revolución estética y después de toda la producción filosófica, artística y literaria que se ha generado a partir de ella, en España se siga viendo el paisaje con cierto distanciamiento, incluso con displicencia, tanto a nivel cultural como sociológico. Cierto que muchas personas lo consideran fundamental para su realización vital y que hay artistas y escritores que lo han convertido en el tema central y nuclear de sus creaciones, pero, por lo general, al español el paisaje le resulta indiferente cuando no directamente un obstáculo para sus pretensiones de desarrollo, que circunscribe exclusivamente a la economía. Sólo así puede explicarse la destrucción progresiva a la que lo somete, tanto con obras públicas como privadas, no siempre necesarias y a veces incomprensibles (y que contrasta con el respeto que el paisaje recibe en otros países de nuestro entorno), y sólo desde esa perspectiva puede entenderse el desprecio que el paisajismo, como género pictórico y artístico, merece muchas veces por parte de una crítica ignorante

que considera aquél algo secundario y de una sociedad para la que el paisaje es sólo lo que se ve por la ventanilla al pasar en coche. De ahí que uno se sorprenda cuando se encuentra con personas para las que el paisaje es algo fundamental, hasta el punto de dedicar a él todos sus desvelos, y de ahí que valore especialmente a los creadores que han hecho del paisaje el eje y centro de su obra y su fuente de inspiración primera.

En el catálogo de este museo[1] se recogen cerca de dos docenas de obras cuyos títulos aluden a su naturaleza esencialmente paisajística, pero hay muchos más que comparten ésta, si bien que no de forma tan expresiva. Cualquiera de ellos valdría para una meditación sobre el paisajismo, pero yo he elegido éste[2] de Juan Manuel Díaz-Caneja por considerarlo, por su originalidad, el más simbólico y ejemplar, no porque entre los demás (entre los que los hay de pintores a los que admiro mucho también, como Benjamín Palencia, Gerardo Rueda, Wilfredo Lam, Godofredo Ortega Muñoz, Antonio López Torres o Joan Fontcuberta junto a otros que desconocía, lo que indica mi ignorancia, no su menor interés) no los haya también simbólicos y ejemplares. Al revés, cualquiera de ellos serviría para esta meditación, pues todos se corresponden con esa visión estética que considera el paisaje no un artificio decorativo, sino el espejo del alma del pintor.

Conviene antes de hablar del cuadro hacerlo de su autor, un palentino nacido en 1910 y cuya trayectoria y vida reflejan las turbulencias de un siglo como el pasado en un país como el nuestro: estudiante de Arquitectura pero enseguida dedicado a la pintura tras estudiar Dibujo en Madrid con Daniel Vázquez Díaz, compañero de Lorca, Alberti y otros artistas en la mitificada (en mi opinión en exceso) Residencia de Estudiantes, combatiente en la guerra civil española con el ejército de la República y asiduo de las cárceles franquistas, militante de la CNT y del PCE sucesivamente (de este último hasta su muerte), Juan Manuel Díaz-Caneja, como pintor, pasa por ser el gran paisajista español de la última mitad del siglo XX junto con sus compañeros y amigos Alberto Sánchez Pérez y Benjamín Palencia, pintores con los que creó a finales de

---

[1] El Artium Museo de Vitoria, donde se pronunció esta conferencia.

[2] «Paisaje», obra de Juan Manuel Díaz-Caneja del año 1972.

los años veinte la famosa Escuela de Vallecas, un movimiento de renovación pictórica que toma su apelativo del popular barrio de Madrid, entonces todavía un pueblo, hasta el que los jóvenes pintores viajaban a menudo para, desde las alturas del cerro que llaman de Almodóvar, imbuirse de lo que para ellos constituía, a falta de otros más próximos, la esencia del paisaje de la meseta.

Díaz Caneja, al que los que los conocieron recuerdan como un hombre adusto y callado, como si su pintura se hubiese adueñado de él o, al revés, como si su pintura fuera el reflejo exacto de su carácter, se decantó en seguida, tras entrar en contacto en París antes de la guerra con el cubismo, por una visión geométrica del paisaje que en sus últimos años de creación alcanza prácticamente la categoría de abstracto. Como si lo contemplara desde la lejanía o desde la ventanilla altísima de un avión o como si el paisaje se hubiera convertido para él en una irrealidad de tanto pintarlo una y otra vez. Este Paisaje de 1972 es un buen ejemplo de ello hasta el punto de que me ha hecho recordar aquella afirmación de José Ortega y Gasset cuando, cruzando en tren la meseta un amanecer de invierno, escribió en su diario particular: «Castilla, sentida como irrealidad visual, es una de las cosas más bellas del universo» (en otra idea más costumbrista incluida en su libro de viajes y pensamientos *Notas de andar y ver* y heredera, según sus propias palabras, de la experiencia de otro filósofo, el francés Pascal, que de niño reinventó según parece, al desconocer sus nombres, los principios de la ciencia geométrica, Ortega habló de una geometría para uso exclusivo de castellanos; una geometría simbólica en la que la vertical sería el chopo, la horizontal el galgo y la oblicua la silueta de un labriego inclinado sobre el arado en la cima tajada de un otero. «¿Y la curva?», hace que le pregunte su compañero de compartimento Ortega para completar su aserto: «¡Caballero, en Castilla no hay curvas!»).

La geometría de los paisajes de Díaz-Caneja corresponde, por fortuna, más a la primera idea orteguiana, la de la irrealidad visual, que a la folklórica y costumbrista de los elementos incorporados a la naturaleza, ya sean estos animales o botánicos. El alma de los paisajes de Díaz-Caneja, que es la suya, sólo que reflejada en ellos, es más desnuda y espiritual, sobre todo en su etapa final como pintor, que es a la que pertenece esta obra.

En efecto, como escribe Antonio Gamoneda en un pequeño ensayo sobre Caneja recogido en su libro *El cuerpo de los símbolos*, el pintor palentino en sus últimos años llegó a una etapa de lucidez (que Gamoneda define como de síntesis) caracterizada por la desnudez formal y por la naturalidad pictórica en contraste con el descriptivismo prolijo y la forzada composición de su época juvenil –la dominada por el cubismo y por los colores fauve– y, aunque menos, con los humanizados paisajes de la primera posguerra, la mayoría pintados con la imaginación, pues Caneja pasó largas temporadas en la cárcel (Gamoneda interpreta que la presencia del hombre aquí simboliza que la vida real estaba afuera), y los matéricos y vigorosos, pero ya despojados de elementos temporales, de los cincuenta y primeros sesenta. En su búsqueda de la pureza, de la síntesis entre la composición y el fondo, de la fusión en un único elemento del silencio y las luces del paisaje de Castilla, Díaz-Caneja alcanza, al decir del poeta Gamoneda, su máxima madurez al tiempo que sus paisajes se vuelven casi espaciales: «Todo sucede con una gran naturalidad... Ya no hay lugar para preguntarse si las figuraciones son o no son, si nos entendemos con objetos o paisajes, si es tierra o atmósfera, si lo uno es lo otro o al contrario» concluye el autor del *Libro del frío* su descripción de lo que previamente ha llamado con gran acierto «el cuadro que no cesa».

Esa es la clave, la explicación a todo. Tanto en Caneja como en cualquier pintor o escritor para que el que el paisaje lo resume todo los motivos pintados se suelen repetir hasta acabar pareciendo único o por lo menos la sucesión del anterior. Así, si pudiéramos ver todos los paisajes de Díaz-Caneja, desde aquellos primeros de juventud hasta los que pintó al final, advertiríamos hasta qué punto la sucesión convierte cada pintura en un paso más, en una vuelta de tuerca más, en un espejismo más de ese gran cuadro final que comenzó a pintar siendo niño y que concluyó al morir; un gran cuadro de un paisaje que es él mismo, porque es su alma la que está en él. Y es que, cuando Caneja pinta Castilla (como Van Gogh los campos de Holanda o Matisse los más luminosos de la Costa Azul francesa), no está pintando el paisaje; se está sirviendo de él para contar lo que siente. Sólo así puede entenderse que el mismo espacio sea tan diferente según sea quien lo pinta o

lo describe, incluso que lo sea siendo el pintor el mismo, sólo que en distintos momentos de su existencia, como en el caso que nos ocupa.

Decía Caneja en unas declaraciones de las pocas que realizó en su vida que había empezado a pintar paisajes porque a éstos no llegaba la censura; era una forma humilde de declarar que ni él sabía lo que buscaba al pintar paisajes. No seré yo quien le contradiga. Solamente apuntaré para acabar esta meditación sobre Díaz-Caneja y, a través de él, del paisaje mi convicción sobre la verdad de dos ideas distintas, pero que confluyen en este autor como me gustaría que confluyeran en mi literatura: una es de Jean Nogué, el filósofo y sociólogo francés, y la otra me pertenece a mí. La de Nogué es muy escueta: «Antes de la mirada el paisaje era sólo territorio»; la mía es algo más larga y seguramente más prescindible: «El paisaje es memoria. Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo que sólo existe ya como reflejo de sí mismo en la memoria del viajero o del que simplemente sigue fiel a ese paisaje». En palabras de Josep Plá, el gran retratista del paisaje ampurdanés y catalán: «Lo que nos diferencia a los hombres del resto de los animales es la capacidad de sentir el paisaje, es decir, de mirar el paisaje con mirada inteligente» ©

SE PA SA