

Dos exposiciones modélicas: Cézanne y Munch

1.º Similitudes y contrastes

Un feliz azar hizo que se celebrasen, simultáneamente, en Madrid las dos grandes exposiciones retrospectivas de Cézanne y de Munch, con un total de 77 obras (entre ellas 54 lienzos) la del primero y con más del doble la del segundo. Los más importantes museos y colecciones particulares de todo el mundo colaboraron en ambas y las selecciones fueron acertadas y suficientemente representativas de todas las etapas y problemas que se plantearon en radical soledad, tanto Cézanne como Munch. Por muy diferentes que sean el uno del otro, no tan sólo coincidían estos dos precursores en su soledad, en su miedo al eterno femenino y en su desconfianza a los elogios ajenos. También coincidieron en su entrega fanática a la pintura, en haber influido profundamente en el futuro inmediato, en la perennidad de sus búsquedas, que se prolongaban algunas durante largos decenios, y en la intensidad de sus depresiones cuando se adensaba la hostilidad o la incomprensión de su contorno más inmediato o creían haber perdido el norte en algunos de sus objetivos profesionales. Ambos tenían, además, una clara conciencia del valor de la pintura que realizaban, unida a una profunda timidez y al temor a no saber enfrentarse con el debido éxito a los problemas de tipo humano o familiar que surgían a menudo en sus vidas. Se hallaban, en líneas generales, al borde ambos de la neurosis, pero eran clarividentes respecto a su labor profesional y, si se mostraban huraños, era como defensa ante su exceso de sensibilidad y no a causa de una valoración negativa del mundo o del ser humano.

El mayor contraste entre Cézanne y Munch está en la propia pintura, pero nunca en la entrega ascética con la que la realizaban. De Cézanne es lícito afirmar que inventó el cubismo un cuarto de siglo antes de que dicha tendencia hubiese recibido su nombre. De Munch, que excluido el precursor Goya, fue el más grande expresionismo de todos los tiempos. Ambas afirmaciones deben, no obstante, ser matizadas. El cubismo que Cézanne inventó y que se hallaba ya definido en algunas de sus «sentencias», no era exactamente el mismo que, en el segundo decenio del siglo XX, codificaron Picasso y Braque. A lo que aspiraba, primordialmente, Cézanne era —según sus propias palabras— a «hacer del impresionismo algo tan sólido como la pintura de los museos» y a «tratar —para poder conseguirlo—, la naturaleza por el cilindro, la esfera y el cono, todo puesto en perspectiva de modo que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija hacia un plano central». Dijo, también, que «a nosotros los hombres, la naturaleza se nos presenta más en profundidad que en superficie» y que «pintar no consiste en copiar servilmente el mundo objetivo, sino en captar una armonía entre relaciones diversas y trasponerlas en su propia gama, desarrollándolas de acuerdo con una lógica nueva y original».

De las antecedentes afirmaciones de Cézanne, y más aún del estudio detenido de sus obras, se deduce que, a pesar de su enorme capacidad de análisis, lo que perseguía en todo instante, era la síntesis de la luz, el color y la forma y una perfecta organización de los volúmenes y del espacio pictórico. No necesitó atravesar una etapa

analítica como los futuros cubistas de hacia 1910, ni desdobló nunca en su madurez los planos de los objetos sin dirigirlos hacia otro plano central, ni empobreció programáticamente el color, como hicieron en su momento de análisis exhaustivo sus herederos. Tampoco, cuando consiguió en las diversas versiones de los «Jugadores de cartas», en varias de las «Bañistas» y en muchos de los bodegones su síntesis total, lo hizo sin olvidar que la naturaleza se nos presenta siempre en profundidad, y le tenía un instintivo horror a la pintura plana y, muy especialmente, a la de Gauguin. Braque y Picasso fueron, en principio, fieles a su espíritu, pero lo reelaboraron de acuerdo con sus intransferibles características temperamentales. Lo correcto sería, por tanto, afirmar que es verdad que Cézanne inventó, en cierto sentido, el cubismo, pero que quienes lo reinventaron como un momento de transición en la evolución de las formas y no como el logro definitivo que el precursor creía que era, fueron Picasso, Braque y Juan Gris. Lo que sí es indudable es que, de igual manera que cuando Cézanne reaccionó contra la disolución de los objetos en la luz, no por eso dejó de incorporar a su propia pintura las más importantes conquistas impresionistas, así su rigor y su seriedad en la organización del espacio pictórico, lo mismo que la de sus herederos más directos, no cayó en el vacío, sino que constituye una constante ya irrenunciable en muchas de las tendencias actualmente vigentes.

La reacción de Cézanne contra el impresionismo fue una de las posibles, pero no cabe olvidar las de Van Gogh y Gauguin. Este último reaccionó en beneficio de la melodía de la línea y del «color arbitrario y puro y el arabesco deformado», tan caros luego a los Fauves y muy en especial Matisse. Van Gogh, por su parte, es uno de los más grandes preexpresionistas posteriores a Goya, pero sin renunciar por ello al airelibrismo impresionista, ni a la nitidez del color. Sus densidades de materia se adelantaron a algunos logros informalistas y sus estrías paralelas constituyen una premonición de algunos de los logros más ambiciosos de Munch. No fue, por tanto, Cézanne el único pintor relacionado con los impresionistas (incluso participó, cuando contaba 35 años, en su primera exposición colectiva, celebrada en 1874) que se dio cuenta, tempranamente, de que esa tendencia había terminado hacia 1880 su ciclo evolutivo y que era preciso salvar sus conquistas, pero integrándolas en el contexto de unos nuevos supuestos. Fueron éstos, en el caso de Cézanne, los relacionados con el rigor de la estructura compositiva y volumétrica, pero, no por ello, dejó de aclarar, día a día, el color, ni de pintar al aire libre, ni de emplear a menudo una factura en comas, próxima a la impresionista, ni de fundir en una sola, rica y gozosa unidad de expresión la materia, el color y la luz. No arrojó, por tanto, por la borda, ninguna de las conquistas consolidadas en el impresionismo y en toda la tradición no académica. De igual manera que en el campo de la ciencia, ningún físico duda de que la teoría de la relatividad no arrumbó por obsoleta la de la gravitación universal, sino que la integró como un caso particular de otra más general, así cabe afirmar que la síntesis cubista de Cézanne no arrumbó las grandes aportaciones impresionistas, sino que éstas —las idóneas para lo que pretendía— se integraron en la nueva unidad que él había creado.

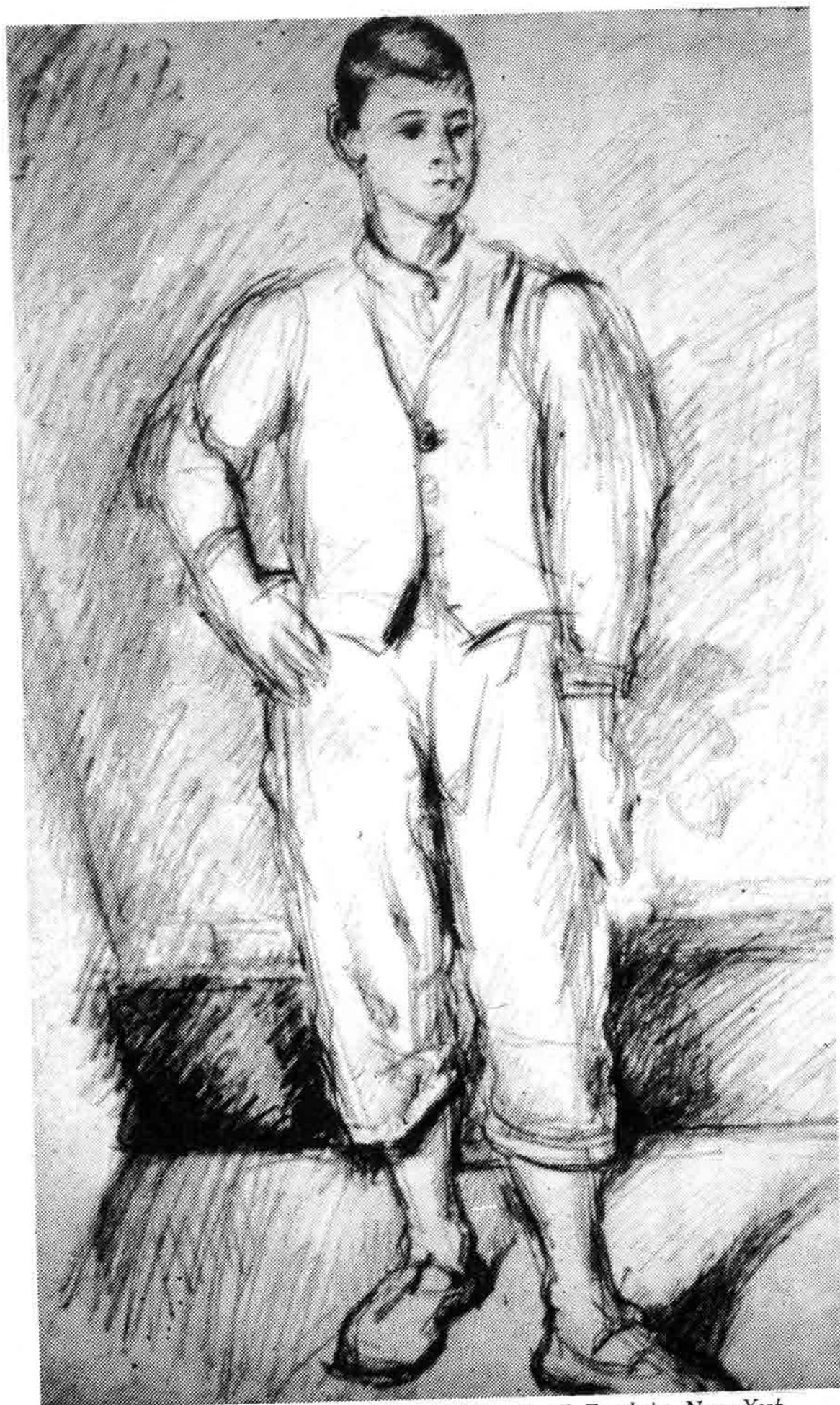
El caso de Munch es estilísticamente menos complicado, pero hay aquí un equívoco inicial. Toda obra de arte, incluso la tan construida de Cézanne o la más

rectilínea abstracción geométrica, expresa, necesariamente, algo y, en dicho sentido, tan expresionista es cualquier otro pintor como Munch. Ese algo que toda pintura expresa es un complejo extensísimo de vivencias personales y colectivas. Unas veces predomina en la obra el espíritu racionalista, otras el desgarramiento interior, otras el afán de lucha y, siempre, la manera personal como el espíritu de una época se personaliza a través del temperamento, el ambiente, la educación, los recuerdos, etcétera, del autor de la obra. ¿Resulta lícito, por tanto, que se le llame expresionista a una tendencia? En principio sí, y no tan sólo por tratarse de un término justamente aceptado, sino porque se sobreentiende que el pintor expresionista es aquel que pretende expresarse (o que, sin pretenderlo, se expresa) con una mayor viveza, intensidad, desgarramiento, etcétera, y todo ello a causa de que las condiciones de su carácter y sus vivencias personales así lo exigen. Aceptada esta convención, se puede llamar expresionistas a estos pintores de la fogosidad y el desgarramiento, pero sin olvidar que también los no expresionistas expresan, en sus obras, su propia alma y la de su época y su ámbito geográfico-cultural.

Hay una pregunta que constituye un obligado corolario de los párrafos inmediatamente anteriores: ¿Qué es lo que expresan estos pintores a los que, por antonomasia, se denomina «expresionistas» a diferencia de todos los restantes que también expresan en sus obras su propia alma y el mundo que los rodea? La respuesta es que un expresionista puede expresarlo todo, pero siempre de una manera más incisiva, intensa, conturbadora, etcétera, que cualquier otro pintor. Sentado esto, que constituye hoy un lugar común en la crítica e historia del arte, es preciso dividir a los expresionistas en dos grandes variantes, en una de las cuales —la germánica y nórdica— predomina la expresión del mundo interior del propio artista, en tanto en la otra —más habitual en el mundo de habla hispana—, lo fundamental es la búsqueda del carácter último y más dramático de los acontecimientos, del mundo exterior.

No es frecuente que ambos tipos de expresionismo coincidan en un mismo artista, pero hay algunos casos contados en los que así sucede. La más notoria de estas excepciones es la de Goya —expresionista antes del nacimiento oficial del expresionismo— quien es un gigantesco expresionista del mundo exterior (o del carácter de situaciones, seres y objetos) en sus incisivos retratos de Fernando VII o en sus dramáticos grandes lienzos «La carga de los mamelucos» y «Los fusilamientos de la Moncloa» y un expresionista de su mundo interior en la serie alucinante de las «Pinturas negras» de la «Quinta del Sordo».

Munch, el angustiado y desprotegido Munch, pertenece, de manera radical, a este segundo tipo de expresionistas y es, por mucho que a veces pretende velarlo, el más nítido y desgarrado de todos ellos en su confesión compulsiva. Tan sólo su precursor Van Gogh, se desgarraba con una tragedia igualmente intensa, pero su confesión es menos absorbente y compatible muy a menudo, con un paladeo de la riqueza variopinta del mundo, que en Munch —por muy jugosa y colorida que sea su pintura en cuanto pintura— se da en escasas ocasiones. Dentro de ese encierro en sí mismo que caracteriza en todo a Munch, ningún otro expresionista lo ha superado ni en calidad, ni en adecuación perfecta entre aquello que deseaba expresar —una nueva coincidencia con Cézanne— y los medios pictóricos utilizados para conseguirlo.



El hijo del artista, 1883. Dibujo. Alex Hillman Family Foundation. Nueva York.

Cézanne poseía el instrumental técnico y estilístico más idóneo para darle forma pictórica al orden sensible de la razón y Munch el más dramático e insustituible para dársela a su agonía interior y a su prolongado grito de angustia. Por eso eran tan diferentes en su pintura y por eso también tan parecidos en tantas vivencias y problemas más hondos. Ahora, tras esta imprescindible visión introductoria, podemos entrar ahora en una somera reseña de algunas de las obras presentadas en ambas exposiciones.

2.º Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 1839-1906), en el Museo Español de Arte Contemporáneo.

Durante los años que fui director del museo en que se celebró la exposición de Cézanne, y muy especialmente mientras realicé su montaje inaugural, tuve la suerte de contar con un excelente equipo de conservadoras, que facilitaron grandemente con su entrega y su capacidad la labor que me había sido encomendada. Una de estas colaboradoras, premio extraordinario de carrera y de doctorado y número uno en su oposición, era Paloma Esteban Leal, conservadora-jefe de pintura, en el citado museo. Cuando recibí la primera noticia de que se preparaba una exposición de Cézanne y de que la comisaría de la misma y directora del extenso y erudito libro-catálogo, sería Paloma Esteban, tuve la seguridad de que esta ambiciosa iniciativa constituiría un gran éxito para el museo. Así sucedió, en efecto, pero la importancia de la exposición y todo cuanto Paloma Esteban consiguió realizar con un agotador sentido de responsabilidad, superó mis previsiones más optimistas. Más de doscientos mil visitantes acudieron a la exposición, la crítica internacional subrayó la importancia excepcional de la misma y varios periódicos y revistas especializadas de todo el mundo, recordaron que ésta de Madrid y la de Tokio de 1974, fueron hasta ahora las dos más importantes y mejor seleccionadas exposiciones de Cézanne celebradas fuera de Francia. Excluidas «Las grandes bañistas», del museo de Filadelfia, que no fue posible obtener a causa de que su gran formato hacía imposible el traslado, ninguna de las obras de Cézanne que se consideran imprescindibles para un estudio sistemático de su evolución, se hallaba ausente de la muestra. Los hitos fundamentales en el hallazgo de un nuevo orden compositivo, obtenido con un encabalgamiento de triángulos y rectángulos, patente, con diversidad de aproximaciones a la meta definitiva, en las composiciones con figuras, búsqueda culminada en los interiores en los dos lienzos de «Los jugadores de cartas», de los museos Metropolitano de Nueva York y Jeu de Pomme, de París, ambos de 1890-92, y al aire libre en «Las grandes bañistas» de 1898-1905, figuraban en la exposición. Faltaba tan sólo, tal como antes adelantamos, la obra últimamente citada, pero no algunos de sus bocetos, ni los más importantes entre los abundantes cuadros en los que, desde tres decenios antes, había ido dando Cézanne su respuesta a ese problema estructural, y a su compartimentización del espacio abierto en profundidad sobre un cañamazo geométrico invisible, recubierto de color-forma y de color-luz en unidad indisoluble. Cabía ver, también, cómo la factura de Cézanne era premiosa en algunas de sus primeras obras, de notable densidad matérica «preinformalista» muchas de ellas, y como se fue aligerando —en un proceso paralelo al del

aclaramiento del color y al de la superación de los contrastes tenebristas, aprendidos en los años mozos en el museo de Aix—, hasta conseguir una alígera transparencia con luminosidades irradiadas, a veces, desde las profundidades del campo pictórico. El secreto de esta luminosidad interna radicaba en las nuencias sutiles del color.

También los orígenes, con los influjos de Delacroix en algunos bodegones y composiciones de ordenación concéntrica, se podían seguir paso a paso en la exposición madrileña. Lo mismo cabe decir del retrato, relativamente preexpresionista en los momentos iniciales e intermedios y despojado y con serenidad inestable, hábilmente sugerida, en los de plenitud. No faltaba, por tanto, en esta exposición modélica ninguna de las modalidades, momentos y temáticas de Cézanne y todo fue en ella una auténtica fiesta para la gozosa sensualidad de la mirada y para el orden austero de la razón.

3.º Edvard Munch (Løiten, Noruega, 1863-Ekely, Noruega, 1944), en las «Salas Pablo Ruiz Picasso»

Había en esta exposición obras de todas las épocas de Munch y figuraban también todos sus procedimientos. Como buen expresionista, sentía Munch un notorio interés por el dibujo y el grabado y ambos figuraban profundamente en todas sus modalidades. La parte más importante la constituían, a pesar de ello, los lienzos, con obras tan representativas como la versión de *El grito*, de 1893; *Pubertad*, de 1914, y *Mujeres en el puente*, de 1935. En una muestra tan extensa, la misma extensión facilitaba una mejor captación de las características esenciales de su pintura. Las más inmediatamente perceptibles eran el espanto, el horror, el miedo, la sensación de desvalimiento, todo cuanto puede hacer que un expresionista lo sea hasta la exacerbación y el paroxismo. Factura, color, ritmo, se adaptan a todo cuanto el pintor sentía una necesidad imperiosa de comunicar. Las largas pinceladas paralelas; los ritmos llameantes; la intensidad angustiosa del color —en especial en las obras anteriores a 1910— y su utilización con intenciones simbólicas y no exclusivamente pictóricas; las sinuosidades serpenteantes en interminables, angustiosos, ansiosos ritmos de repetición; la densidad de la materia, de la que emerge dramáticamente una luz acongojantemente irreal y la sensación de asedio a que se hallan sometidos sus agonistas y —sobre todo— el propio pintor, todo era evidente e impresionante en la totalidad de las obras expuestas. El protagonista de todas ellas y no tan sólo de los abundantes autorretratos es Munch, Munch, siempre Munch y siempre de mano maestra y con una autenticidad insobornable.

Tan sólo una vez huye un poco entre las obras expuestas de esa preocupación única: Es en *Trabajadores de vuelta*, obra de gran formato y factura raída, en la que unos atisbos de realismo social interfieren con esa su única preocupación permanente. La obra «ilustra» el compacto poder de unas masas que empiezan a adquirir conciencia de clase y que luchan de manera violenta —su sola presencia es ya una llamada— para obtener la justicia a la que tienen derecho. Incluso en los retratos, aunque en este caso de manera menos marcada y sin que Munch descuide la captación del carácter del efigiado, sigue siendo el pintor, ya que no el protagonista absoluto, sí el coprotago-

nista de casi todos ellos. Son habitualmente de cuerpo entero y es muy posible que Munch haya proyectado sobre los problemas reales o supuestos del personaje, algunos de sus muy reales y acuciantes problemas.

Hay, es cierto, algunas interferencias, que hacen que el expresionismo desmelonado, pero no por ello falto de rigor pictórico, no siempre nos lo ofrezca Munch en estado puro, sino amalgamado con ecos de otras tendencias. Así acaece en un delicioso dibujo que tituló «Celos», culminación de una serie de delicado arabesco en torno a dicha vivencia. Es una mezcla del mejor espíritu «decadentista» a la manera modernista de Gustavo Klimt y de las preocupaciones personales del propio Munch. Lo mismo acaece con algunos fragmentos de pintura plana, en los que la sombra de Gauguin, no demasiado alejada de la de Klimt, al fin y al cabo, interviene con su ornamentalidad y su sometimiento a un ritmo diferente en la construcción de varios lienzos que no por ello dejan de ser muy munchianos en su desesperación impotente.

En algunas obras la intensidad de la sensación de hallarse perdido en el mundo, el desconcierto atónito y la soledad lancinante, son compatibles con una inmensa y tal vez desilusionada ternura. El ejemplo más significativo de este tipo de pinturas lo hallamos en «Pubertad», de 1914, una de las máximas joyas de la exposición. Aquella niña desolada, sentada al borde de su cama y aquel mirar hacia adentro de ella misma en aceptada agonía, están captadas con todos los recursos precisos y —cosa no muy frecuente en Munch— con un casi total despojamiento. Parece que por un instante ha salido el pintor en ésta y en otras obras de espíritu similar, del mundo de la epopeya germánica, para penetrar en el de la tragedia ateniense.

En algunas otras obras de Munch, el personaje enloquecido se halla sobre un puente o varios personajes esperan algo en un puente o al lado de un puente. Sabido es que dada la rica polisemia del puente, puede éste significar en el psicoanálisis profundo la esperanza del ser aprisionado de pasar a la otra orilla e iniciar en ella, igual que acaece en el simbolismo del viaje, una nueva vida menos torturada que la que entonces había sufrido, pero también es frecuente que el puente simbolice el horror a lo desconocido y la manera como el ser humano en soledad agónica, se aterra ante lo que le puede esperar al otro lado y ante las fuerzas inconscientes que tienden a aflorar con mayor peligrosidad en cada nueva situación. Esta polarización del símbolo debía existir intensamente en Munch, hombre sujeto a fuertes depresiones que exigieron alguna vez un largo tratamiento médico. Entre las obras incursas en esta simbología ambivalente, cabe destacar en la exposición comentada «Mujeres en el puente», de 1935, y «El grito», de 1893. La inicialmente citada la pintó Munch a los 75 años de edad, cinco antes de su muerte. Algunos de sus problemas eran aparentemente menos acuciantes y la obra es limpia en su trasfondo cromático denso y sin exceso de dramatismo. No se sabe si las mujeres esperan en la esperanza o en el temor, pero existe un principio de aceptación.

En «El grito», de 1893, obra pintada a sus treinta años, el horror es el protagonista. El personaje único se para en medio del puente y se tapa ambos oídos con sus manos convulsamente apretadas. Los ritmos de repetición de las pinceladas larguísimas; la utilización simbólica de un cromatismo inhabitual y ardiente; las órbitas sin ojos y la torsión de la figura, todo tiende a patentizar con gran sobriedad de fondo

el cierre de todos los caminos, la inanidad de todo quehacer humano y la imposibilidad de toda real comunicación en el amor o en la ternura. El absurdo de nuestras propias sensaciones internas y el desorden del mundo, unido a un desamparado temor a la muerte y a la malevolencia del contorno natural y humano, proyección última de todas las potencialidades destructivas reprimidas en el inconsciente del personaje y del propio pintor, constituyen el tema angustioso de esta obra maestra. No creo que haya otro símbolo mejor que el de este grito de horror, para patentizar cuanto hay de destructivo en el ser humano y en la presión de un inconsciente cruel sobre una conciencia disociada. Munch y su personaje son cada uno de ellos su propia víctima y su propio verdugo, pero ambos proyectan sobre el mundo exterior y sobre otros seres humanos los no domesticados demonios de su inconsciente individual. Una obra tan temprana, nos parece, no obstante, el testamento humano de Munch. Nació, sufrió, vivió y murió como todos nosotros, pero en soledad radical a pesar de su triunfo no demasiado tardío en Alemania y Escandinavia. Constituye en este aspecto un contrapunto de Cézanne, quien luchó también a brazo partido consigo mismo y con sus propios problemas, pero logró al fin y al cabo imponer en su vida ese precario orden de la razón que a Munch, más disociado e instintivo, le fue casi siempre negado.

CARLOS AREÁN
Marcenado, 33
MADRID-2

Goethe y Freud

I

Goethe es el autor más citado por Freud, aunque éste sólo le haya dedicado un estudio, basado en un pasaje de *Poesía y verdad* y dirigido a la biografía de Goethe más que a su textualidad. Hay, pues, una impregnación goetheana en Freud, gran lector de los clásicos, que puede rastrearse visiblemente, mucho más que otras, como las de Schopenhauer y Nietzsche, evidentemente más decisivas como «influencias» y de reconocimiento esquivo o tardío.

Tal vez lo más agudo del goethismo freudiano sea que el joven Freud decidió estudiar medicina oyendo la lectura de un texto de Goethe sobre la naturaleza (el texto es apócrifo y se debe al goetheano suizo Tobler, pero estas borgeanas atribuciones erróneas suelen ser las más fecundas). La elección era un destino: decidirse a favor de la medicina a partir de un poeta, en pleno sarampión positivista, es mucho decir. Eran los años de Haeckel, de Wundt, de Helmholtz, de Feschner. Freud prefirió a Goethe. Desde entonces, batallarían en él un darwiniano que se aburre y un goetheano que intenta divertirlo.