

El caso opuesto es el de los artistas que han recibido centenares de influencias, que algunos historiadores se empeñan en rastrear y enumerar como si ello fuera un defecto. Modigliani era uno de estos pintores en quienes se dan, a veces, felizmente, cita todos los ecos del gran arte del pasado y también los del arte vivo de su propio momento. Velázquez lo era también, tal como recordé por primera vez hace algo más de veinte años en esta misma revista. Conocer bien lo mejor que ha producido el pasado artístico y lo que en el presente se sigue creando con voluntad de estilo y de innovación, no sólo no perjudica a ningún artista, sino que lo enriquece en gran manera. Modigliani leía con pasión y acudía a muchos museos, exposiciones y estudios. Su cultura artística no se limitaba a la evolución occidental, sino que conocía también con bastante detalle los artes griego, romano, bizantino, egipcio, etrusco, el de la Costa del Marfil y también, aunque menos a fondo, el chino, el japonés, el hinduista, el de las islas del Pacífico y, posiblemente, aunque de manera rudimentaria, el de la América prehispánica. El que se realizaba en París —Picasso, Matisse, Braque, Chagall, Soutine, Kisling, Brancusi, Laurens y un larguísimo etcétera, no sólo lo conocía, sino que lo vivía a fondo, pero sin comprometerse con nadie. Así, se explica que cuando fue invitado a firmar el manifiesto de los pintores futuristas italianos, se negase a hacerlo, y no porque considerase equivocado su camino, sino porque deseaba que nada interfiriese de una manera demasiado unilateral en el suyo. Ello hacía que, de acuerdo con la famosa frase de Ambroise Paul Valéry, que tanto le gustaba repetir a Picasso, Modigliani hubiera podido decir también él: «Yo no busco. Encuentro».

Los encuentros de Modigliani no eran, igual que acaece con los de todos los grandes artistas, encuentros de algo, sino encuentros con algo. Eran encuentros dialogantes, por tanto. No meras recepciones pasivas. No recursos ajenos incorporados sin discernimiento, sino sugerencias reelaboradas y convertidas en uno más entre los muchos elementos incontables que se integran, íntimamente fundidos, en todo estilo verdaderamente personal.

Esta originalidad de Modigliani es perceptible especialmente en su escultura, que es donde más frecuentemente se ha pretendido encontrarle toda suerte de influencias. Modigliani llegó a la escultura con la misma pasión con la que se acercaba a todo cuanto lo conmovía. Desde 1910 hasta 1915 su dedicación escultórica fue más intensa que la pictórica, pero luego la abandonó casi por completó y se concentró con igual pasión en la pintura y en el dibujo. En su escultura hay dos «temas» primordiales: las cabezas y las cariátides. En lo que a las cabezas respecta, tiene sobrada razón Werner Hofmann cuando afirma que parte de una de las cabezas de mujer que realizó Brancusi en 1907, pero da más todavía en la diana cuando afirma a renglón seguido que el resultado de esa incitación fue que «desarrolló un tipo de cabeza lleno de fascinadora solemnidad, que constituye una transformación del empírico hecho humano en una enigmática estructura formal». Estas cabezas son alargadas como las de los manieristas italianos, las de los frescos de la escuela bizantina de Mistra o las de los lienzos de El Greco y también como algunas esculturas y mosaicos bizantinos y buena parte de la estatuaria ritual negra u oceánica. Todas estas influencias, que han sido señaladas más de una vez, se contrabalancean y ninguna sustituye con su enigma propia el hermetismo personal de que las dotó Modigliani. Algunas cabezas tienen un cuello



Modigliani (1884-1920). Autorretrato. Colección particular, Sao Paulo.

«normal», pero otras, como la que en 1913 labró directamente con una larga raya en el medio exacto del peinado, lo tienen tan estirado como «La Virgen del cuello largo», del Parmesano. En esa misma escultura hay ecos del arcaísmo griego y en especial del arte de las Cícladas, compatibles con el ritualismo de la escultura baulé de la Costa del Marfil y muy especialmente con las máscaras para mujeres en ceremonias de iniciación. Una conocida escultura de 1915 es mucho más ruda, más esquemática también, pero aunque la influencia preponderante sea en este caso la baulé, no cabe desconocer algún eco de Tiahuanaco. En ambos casos la espiritualidad hierática que planea sobre las esculturas es de tradición bizantina. Lo mismo acaece con las cariátides, pensadas en función de arquitectura y tan bizantinas como las cabezas. A través de cada una de esas influencias se trasluce un simbolismo buscadamente inconcreto. El resultado final de tanta y tanta influencia perfectamente asimilada y sintetizada es un estilo personal, una manera inconfundible de hacer que es única y exclusivamente el de Modigliani. Una enorme cultura artística le ha permitido hacer suyas todas las fuentes, pero para ser más él en su descodificación y recodificación. Es doloroso, por tanto, que las escasas esculturas suyas conservadas, apenas sean conocidas por el público que se extasia actualmente ante sus pinturas, las cuales no les son posiblemente inferiores, pero tampoco superiores.

Con la pintura de Modigliani pueden hacerse consideraciones similares. Hay en ella influencias detectables de la mejor tradición de la pintura italiana, en especial de Botticelli, el Parmesano, Mantegna, etcétera. Las hay también de El Greco, de la escuela de Fontainebleau, de los prerrafaelistas ingleses, hermanada esta última con la de los verdaderos precursores de Rafael, de Picasso, y no tanto del «negro» varias veces señalado, como del «azul» y el «rosa», de todos los fauves en sus facetas menos exaltadas, de los expresionistas, aceptada, pero limada en este caso la exaltación, de Rouault, de quien no sabemos a la postre si era fauve o expresionista, pero que Modigliani vio desde ambas perspectivas, e incluso si leemos entre líneas, de David y de Ingres y con una búsqueda dibujística contrapuesta, también de Toulouse-Lautrec. Fuera de la cultura occidental, ya he aludido a todo cuanto lo conmovió en otras épocas y lugares, pero en el caso concreto de la pintura considero de primordial interés las influencias de los retratos funerarios del Fayún, que eran ya prebizantinos, y la del arte bizantino en general y, más especialmente, la de los murales peloponesios durante la época de los emperadores paleólogos.

Todas estas influencias o más bien incitaciones fueron asimiladas por Modigliani mucho en su espíritu pero poco, muy poco, en su letra. Tan sólo recién llegado a París tuvo una influencia directa: la del Cézanne juvenil de materia densa, perceptible en algunos dibujos y paisajes. Pasado este corto momento de desconcierto, inició Modigliani el descubrimiento de su propia manera, renunció al paisaje y se limitó a la figura humana, le dio predominio al color matizado y plano sobre el empaste directo, prefirió que la melodía de la línea no fuese embebida ni se escabuliese de la mancha de color, buscó un despojamiento distinguido, combinó colores inhabituales en asociaciones insólitas, inventó una nueva expresividad a través de los ojos suavemente cerrados, esquematizó todo cuanto consideró compatible con su respeto a la imagen del ser humano, inmovilizó muy a menudo sus figuras y procuró hacerlas intemporales

y le bastaron unas veladas y breves insinuaciones para que consiguiese expresar exactamente aquello que deseaba. Debajo de esta pintura tan limpia, tan pura, tan suya, hay una síntesis inextricable de todas las «influencias» antes nombradas y de otras muchas que cabría nombrar y que se manifiestan con igual eficiencia en la calidad y profundidad psicológica de sus retratos —Soutine, Kisling, Henri Laurens, Lipchitz, Max Jacob, Picasso, Toulouse-Lautrec, Cocteau, Zborowski, Guillaume, etcétera— y autorretratos, que en la castidad lánguida de sus delicados desnudos. No quisiera citar concretamente ninguna obra porque lo esencial en Modigliani es la ambientación general de sus dos grandes conjuntos monocordes, pero no me resisto a la tentación de recordar su *Maternidad*, de 1919, que es en realidad un retrato de Jeanne Hébuterne sosteniendo con hieratismo espiritualmente bizantino en sus brazos al hijo que tuvo con Modigliani. Ella tiene los ojos cerrados, unos ojos invisibles que nos imaginamos que están mirando hacia dentro de sí misma con un meditativo dolor. La entonación es sobria, con una buscada eliminación de las alegrías de color, línea y factura, pero con una atmósfera densa que sugiere, tanto como la expresión del rostro y el inmovilismo del cuerpo, un dolor encalmado y callado muy emotivo. Contrapunto de este lienzo de 1919, es un autorretrato anterior en el que los colores calientes y la materia ligeramente perceptible, intensifican el clima trágico. La cabeza se halla en la línea de las de El Greco, pero con desencantamiento. Tanto esta pintura como la recién recordada, producen una lancinante sensación de desamparo que no tienen nada de ilusorio, sino que es tristemente real. Ambas obras pueden ser consideradas como la quintaesencia pictórica de la tragedia de Modigliani y unen a su calidad plástica una enorme importancia psicológica y documental.



Modigliani (1884-1920). *Desnudo*. Colección particular. Milán.

Breve nota final

La tragedia de Modigliani se terminó con su muerte y con la de Jeanne. El se había suicidado día a día y ella prefirió hacerlo de una manera rápida. El mito perdura aún, pero se depura a cada nueva revisión y elimina, poco a poco, su ganga bohemia. La obra también perdura y se halla, en sus líneas generales, llena aparentemente de gozo. Sus desnudos recuperan toda la distinción y toda la armonía del manierismo y podrían ser tan reconfortantes como los de Matisse, si un último dejo de amargura no nos los hiciese un tanto enigmáticos. Modigliani, tan lleno de cultura artística, fue uno de los escasos maestros de nuestro siglo que creó, tanto en pintura como en escultura, un estilo estrictamente personal que no negaba el pasado, sino que lo asumía y reelaboraba sobre nuevos supuestos. No podía alcanzar la pureza inédita de Kandinsky o Chagall, ni realizar una revolución de las formas como Picasso, pero inventó, sin descomponer la imagen tradicional del ser humano, un estilo o —si se prefiere— una manera nueva en la que se reúne en síntesis armoniosa una gran parte del legado de la evolución del arte de todos los tiempos. Vivió tan abierto al pasado como al futuro y realizó una obra que tiene en su distinción algo de «modernista» y un inconfundible sello de época que la convierte en uno de los símbolos más transparentes de los dos primeros decenios de nuestro siglo. Modigliani fue también, en su vida desorientada, un hijo y un símbolo de las contradicciones y de las angustias de aquellos decenios, pero lo que de verdad cuenta para nosotros y para el futuro es la limpieza agridulce de su pintura y el ritualismo rudo y delicado de su escultura. Los hombres pasan, pero su quehacer permanece, y el dolor de Modigliani ha terminado ya hace seis decenios y medio.

CARLOS AREÁN

Marcenado, 33.

MADRID 28002.