

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.