

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.