

ASOCIACION AMIGOS DEL MUSEO

P I N T U R A
M O D E R N A

COLECCION RAFAEL A. CRESPO
PROLOGO DE OLIVERIO GIRONDO

ASOCIACION AMIGOS DEL MUSEO

P I N T U R A
M O D E R N A

C O L E C C I O N
RAFAEL A. CRESPO
P R O L O G O D E
OLIVERIO GIRONDO

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
BUENOS AIRES, 1936

Agosto 14

Septiembre 6

PROLOGO (1)

EL academismo ha resecaado la pintura. De la elocuencia demasiado altisonante, siempre conmovedora, de los románticos, sólo queda el tema convencional, el "sujeto noble". La más absurda superstición por la exterioridad de lo clásico, impide descubrir su contenido entrañable y eterno. De espaldas a la vida, en vez de exprimir colores se segrega mitología y se embetunan enormes telas, llenas de bambalinas y de comparsas, según recetas cuyo verdadero sentido se ha olvidado.

En una atmósfera tan artificial, la pintura vive como en un frigorífico, helada, entumecida, yerta. Urge renovar el aire, abrir, de par en par, las ventanas, sacarla a tomar sol.

Los Impresionistas se encargan de este gesto liberador y saludable. Una vuelta por la ciudad, por los alrededores, y la vida, lo cotidiano, irrumpe y se hospeda en sus telas, tan impetuosamente, que desborda del marco que la oprime. El burgués, como siempre, se indigna y vocifera: "¿Es admisible que

se nos tome de modelo, que se nos considere un motivo pictórico? Estas mujeres limpias, de carnes jugosas, recién salidas del baño, ¿son compatibles con las buenas costumbres... y pueden compararse con los desnudos asépticos, congelados, de la academia?...” Una vez más, la estupidez, no sólo yerra, sino que se equivoca de blanco.

A instancias de Courbet —del naturalismo de Zola, de los Goncourt— los Impresionistas deciden enfrentarse con la realidad, luchar contra el enfatismo de la academia, descubrir la belleza de lo característico, para afirmar que la pintura es una interpretación de la naturaleza, ajena a toda intromisión psicológica o literaria. Pero tanto como en esta actitud, su trascendencia reside en las innovaciones técnicas que aportan y que se resumen —como es sabido— en el precepto teórico de que la forma es color, de que éste sólo existe con relación a la luz (siendo la sombra una luz de otra calidad y de otro valor); y en el precepto práctico del uso exclusivo de los colores puros, mediante pinceladas dispuestas unas al lado de otras, en forma tal que, al mezclarse en la pupila del espectador, le proporcionen —debido al empleo ajustado de los valores— no sólo la sensación exacta del colorido de las cosas, sino también la del sitio que ocupan en el espacio.

Durante un momento, por lo menos, pudo creerse que nos hallábamos en el primer día de la Creación. La luz brota de todas partes, lo alegra y lo ilumina todo, nos descubre y nos otorga una realidad insospechada. ¡Es algo embriagador y deslumbrante!... Pero a medida que la luz se transforma en el verdadero protagonista del cuadro, las cosas pierden sus contornos, flotan en las vibraciones de la atmósfera... terminan por disgregarse. El esfuerzo que implica poseer una pupila de prisma, un pincel cuya intrepidez ignore hasta el menor desfallecimiento, resulta tan arduo, tan absorbente, que se olvidan finalidades de mayor trascendencia y, poco a poco, el cuadro se

convierte en un conglomerado de manchas coloreadas, donde los cuerpos pierden su peso, su solidez; donde, huérfana de todo sostén, la composición se desequilibra y se derrumba.

La constante frecuentación de los clásicos de un Manet, el apego carnal a la vida de un Renoir, lograrán alejarlos de ese peligro. Al encarar el problema pictórico, principalmente, bajo su aspecto técnico y sensorial, el Impresionismo aminora su trascendencia y lo precipita en la paradoja de insustancializar, en cierto modo, la realidad y conceder, al mismo tiempo, una importancia fundamental al empaste y a la materia.

Desde que lo comprende, Cézanne experimenta la necesidad de anclar las cosas, de restituirles sus vísceras, su esqueleto. Torpe, con una dicción muchas veces tartamuda, siempre difícil, desentraña lo que hay de esencial en el color, lo que la forma posee de más expresivo y, sin detenerse en lo transitorio, olvida, voluntariamente, las contingencias a que los objetos están sometidos, para penetrar en la intimidad de su construcción y estructurar, en un esfuerzo testarudo y magnífico, cuadros cuyo significado sobrepasa lo que representan, por constituir un mundo que obedece y encuentra, en sí mismo, su verdadera razón de ser.

La voz de Cézanne es demasiado grave, demasiado profunda, sin embargo, para lograr una resonancia inmediata. No es que su aislamiento sea tan absoluto ni que la comprensión de sus amigos deje de llegar a su retiro. Aunque pocos, algunos "marchands", algunos "amateurs" desembolsan, heroicamente, hasta doscientos y trescientos francos por sus cuadros; pero la influencia de los Impresionistas se afirma cada día de una manera más rotunda, y es tan reciente, tan embriagante, el redescubrimiento del color, que nadie consigue eludir su fascinación.

Por lícito que fuera suponer lo contrario —al recordar la complejidad alcanzada por la técnica— los Postimpresionistas, por lo demás, se empeñan en demostrar que no se han agotado

sus posibilidades y, a poco de introducir el empleo de los colores suplementarios, se apoyan en los últimos descubrimientos de la óptica (Charles Henri) e intentan una escala científica de las tonalidades. La obsesionante preocupación por el oficio continuará prevaleciendo, así, en todos ellos y en los diversos grupos en que se subdividen (Puntillistas, Divisionistas, etc.) Pero junto a estas inquietudes, un tanto farmacéuticas, existen en la obra de más de uno, los elementos de una reacción profunda y original; como lo prueba la vehemencia desnuda y desenfrenada de Van Gogh, el cuidado constante con que Seurat —a pesar de su puntillismo— distribuye y equilibra los volúmenes, y más aún, el exotismo decorativo y el anhelo de simplificación de Gauguin, cuyo apego por las tintas planas y las culturas primitivas, permite que el Neoimpresionismo intente liberar la pintura de la sujeción naturalista y alcance a repercutir, más tarde, en todo el grupo de los “Fauves”.

Al abominar de la “tranche de vie”, del arte excesivamente sensual del Impresionismo, como de los postulados pseudo científicos de sus continuadores, los diversos grupos que se suceden (el de la Banda Negra, el de los Nabis, el de los Intimistas) (2) tratan de imponer una gravedad mayor a la pintura. En un día, las paletas vuelven a ensombrecerse. Se recurre a la anécdota, a la sordina; y al ir en busca de un espíritu trascendente, se cae en una pintura simbolista, por demás literaria, que cuando no retorna a la academia, cultiva un misticismo artificioso y dulzón.

Un olfato de cierta finura hubiese podido husmear, sin duda alguna, el próximo advenimiento de los “Fauves” en la exaltación con que Bonnard explota el azar, tanto como en el abandono, lleno de intimidación, con que Vuillard mira a su alrededor. Pero es necesario convenir que, hasta ellos y mucho más, todos los artistas de la época, no sólo se sienten reprimidos por una burguesía dispuesta a combatir cuanto contraríe sus gustos medidos o amenace su tranquilidad, sino que ellos mismos son

pequeños burgueses, cuya boina de terciopelo negro no les impide arrodillarse ante los refinamientos de una cultura, más muelle y confortable que un sillón.

En esa atmósfera de "buen tono", repleta de sutilezas y de mezquindad, los "Fauves" deciden lanzarse en busca de la inocencia perdida. Hartos de toda cultura libresca y de todo decadentismo, cultivan la mala educación y la pipa, con tal entusiasmo, que ningún grito les parece demasiado estridente. A ejemplo de Rimbaud, adoran los frescos estúpidos de los cafés, el mal gusto enternecedor de las pinturas populares y, con mayor fundamento, las imágenes de Epinal. Su desfachatez alcanza al extremo de dedicarle horas enteras al deporte, de usufructuar de una salud y una vitalidad impudorosas. Iniciados por Carco, por Max Orlan, frecuentan las tabernas menos recomendables, las "peores compañías" y se ganan el pan en cuantos oficios les proporciona el azar y la miseria. Ya que el color es de una eficacia inmediata y que, unánimemente, aspiran a expresarse con la mayor intensidad, exprimen tubos y tubos sobre la tela y, mientras los amarillos biliosos, los rojos incendiarios se aglomeran y se atropellan, la deformación deja de ser un mero elemento expresivo, para transformarse en el alma de la pintura. Sus anhelos de simplicidad, su repulsión por todo naturalismo, han de llevarles, por otra parte, a oponer al método analítico de los Impresionistas, el procedimiento sintético de Cézanne y a cultivar una pintura mucho más subjetiva y más abstracta, donde la concisión de la forma linda con lo esquemático y el sujeto del cuadro se convierte en un simple elemento pictórico, cuya importancia depende de la función plástica que desempeñe.

El amor de Gauguin hacia lo exótico, tanto como los estudios etnográficos y los descubrimientos de la arqueología, han de servirles, por lo demás, para confirmar los derechos de la intuición y del instinto y, apoyados en ellos, intentar una verdadera revalorización de la plástica.

El academismo praxiteliano, y con él gran parte de lo clásico, no logra provocar, así, ni el menor entusiasmo. Se gusta, en cambio, la grandiosidad escultural de los bajorrelieves babilónicos, el hieratismo de lo egipcio, la pureza de lo prehelénico y, más aún, el lirismo de las estilizaciones de todos los pueblos primitivos.

Por sincera que fuese esta actitud revolucionaria —esos anhelos de evasión— no pasa mucho tiempo sin que los “Fauves” dejen traslucir un sensualismo tan exangüe e intelectual como el que Lawrence puso de moda en nuestros días. Oprimidos por un continente lleno de muertos importantes y de episodios que no toleran el olvido, sus arranques de juventud han de procurarnos la misma desolación que el empeño que pone una mujer madura en demostrarnos su agilidad, y han de transformarse en una carga tan pesada, que ellos mismos serán los primeros en reírse de su “salvajismo canibalesco”.

Cuando Matisse —quien, lejos de ser el “más salvaje de los salvajes” es el más intelectual de todos ellos— decide tranquilizarse, embrolla los naipes, inventa mil teorías y termina por desinteresarse de la atmósfera, del objeto, de la vida misma. Demasiado lúcido para enloquecerse por algo, jamás decidirá jugarse por entero; pero este mismo alejamiento —que es una forma de displicencia— le permite descubrir las tonalidades más aéreas y armonizarlas con un sentido a la vez sutil y arbitrario. Con una paleta donde los colores adquieren una frescura y una transparencia de acuario, y un pincel que los extiende sobre la tela con un desprecio absoluto por toda perspectiva, por todo efecto luminoso, Matisse disgrega los volúmenes a pesar de que sienta, profundamente, el sensualismo de las apariencias. Su arte hecho de nada —que, abusivamente, nos recuerda el de Giraudoux— podrá merecer el reproche de demasiado intelectual. Con frecuencia, sus cuadros parecerán bellas imágenes coloreadas; ello no impide que, por su espiritualidad y su gusto infalible, se

hallen emparentadas con la más pura tradición francesa (Char-din) ni que Matisse se convierta en el maestro de toda una generación de artistas que se relacionan, entre sí, por la importancia que otorgan al color.

Más brutal, con un apego mucho mayor por la vida, cuando Derain —a su vez— abandona el furor espectacular de los primeros momentos, saborea lo que hay de clásico en Cézanne, y con una austeridad casi sombría, reduce su paleta, aspira a lo arquitectural e infunde una plasticidad mayor a los objetos; mientras en sus andanzas por los Museos, se detiene ante éste renacentista italiano, ante aquél maestro francés, seguido por otro grupo de artistas que se caracteriza por la nostalgia de lo clásico.

A estas ramificaciones del "Fauvismo" habría que agregar una tercera —cuyos representantes más genuinos son Rouault y Vlaminck— que, a pesar de no tener la misma trascendencia, se distingue por su interpretación patética de la naturaleza y de la vida.

Pero la figura más importante, alrededor de la cual se agrupará, en un cierto momento, buena parte del movimiento pictórico y que ejerce, hoy mismo, tal ascendiente, que casi resulta inconcebible otra postura que la de estar a favor o en contra suyo, es la de Picasso.

Difícilmente podría pronunciarse el nombre de otro artista cuya obra haya inspirado más odio, más amor, y exprese, con mayor autenticidad, la inquietud y el descontento de nuestra época.

Dotado como ninguno, con un poder de captación que le permite descubrir, donde sea, una posibilidad inédita, Picasso ejecuta los ejercicios de más riesgo con una sonrisa, al mismo tiempo que conoce el hastío de cualquier insistencia. Allí donde otro hallaría una razón de ser capaz de llenarle la vida, él sólo encuentra un episodio intrascendente. Más que la finalidad, lo atrae la aventura y en esto se revela tan español que —de no resultar excesi-

vamente pintoresco— podría afirmarse que Picasso es una especie de Don Juan de la pintura, a quien no le interesa poseerla en éste o en aquél aspecto, sino violarla en todas sus manifestaciones, en todas sus posibilidades, para enriquecerse, cada vez, con una nueva conquista y un nuevo desengaño.

Atraído por el renombre de Steinlen (“En el Moulin Rouge”, nº 27) pinta, al llegar a París, bajo la influencia de Toulouse-Lautrec —y del Greco— los cuadros que luego se denominarán su “época azul” (1901/5) en los cuales, a pesar de su colorido imprevisible, de su dibujo expresivo y sensible, cae en un dramatismo literario que linda con la sensiblería. Su intranquilidad ha de apartarlo, bien pronto, de los riesgos de ese camino. Basta una brisa primaveral, un poco de carmín y de blanco, para alejarlo de esa época dolorida, para que sus telas adquieran la liviandad y la transparencia que caracterizan su “época rosa” (1905/7). Pero cuando todo permite esperar una visión sensual y lírica de la naturaleza, el arte negro lo atrae, tan poderosamente, que recurre a sus deformaciones con un empuje brutal y desconcertante.

Aunque los “Fauves” lo hayan frecuentado previamente, nadie comprende, como él, hasta qué punto el lirismo de sus estilizaciones y su sentido mágico de la plástica, coinciden y atraen nuestra sensibilidad. A los fetiches de la Costa de Marfil o de Oro, que se admiran en ese momento, él prefiere la estatuaria del Camerún, del Congo Belga, mucho más expresiva, y a poco de intimar con su gusto geométrico de la forma y su concepto abstracto de la decoración, nace su “época negra” (1907/9) donde reacciona contra la excesiva libertad de los Impresionistas y de los “Fauves”.

La contemplación de las obras de Cézanne han de llevarlo, por otra parte, a aceptar sus últimas consecuencias y a reducir los objetos a su forma geométrica y primordial: pirámide, esfera, cubo, cilindro. De hecho, queda así inventado el Cubismo. (3)

Junto con Braque y seguido por Léger, Gris, Metzinger, Gleib-

zes, etc., y de un grupo de literatos, entre los cuales Apollinaire oficia de hierofante, se forman, poco a poco, las normas del nuevo movimiento, sus ritos y su dogmática.

Para la impermeabilidad de quienes persisten en suponer que la pintura es una copia de la naturaleza, el intento cubista representará una burda mistificación, un juego cuyo objeto consiste en provocar la indignación de los espectadores. Son pocos los movimientos artísticos, sin embargo, cuyo advenimiento sea más lógico y entrañe una honestidad mayor.

Así como los Impresionistas necesitaron abrir las ventanas para evitar que la pintura se asfixiara, el Cubismo se apresura a cerrarlas y a sustraerla de cuanto la pueda contaminar. Para su espíritu monacal, ninguna precaución resulta exagerada. Es necesario obstruir las cerraduras, ribetear con burletes todos los intersticios: impedir, por cualquier medio, que la más mínima parcela de realidad se infiltre por alguna hendidura. El tema, la naturaleza, la anécdota, el sentimiento, cuanto deje de poseer una relación estricta con la plástica, es desechado para siempre. La creación pictórica se transforma en un acto mental. Dentro de los límites de su tela, el artista se halla en un trance semejante al de Dios ante la Nada. Su creación ha de surgir de su propia sustancia y ha de someterse a las leyes que le impone su voluntad omnipotente. Cuando apela a lo exterior, cuando incurre en la debilidad de manifestar alguna ternura por un objeto humilde (vaso, periódico, botella) le inflige las deformaciones que se le antojan, lo somete a la estructura y al ritmo que requiere la composición. La austeridad y el ascetismo de su dogma son tan descarnados que no sólo reniega de los sentidos y desconfía de las apariencias, sino que su técnica se despoja de todos los sensualismos del color, de todos los recursos cuya lealtad parezca sospechosa, para delatar, sin compasión, el "trompe l'œil", los juegos de luz.

El cuadro es una superficie de dos dimensiones y es deshonesto engañar a nadie. Pero, desde que la noción del espacio se

transforma en un concepto abstracto, intelectual, resulta lícito hacer girar cualquier objeto sobre su eje y representarlo sobre el plano —material— de la tela.

El Cubismo llega, así, a descomponer la forma, con un sentido analítico similar al que los Impresionistas aplicaron al color, aunque jamás olvide que su finalidad consiste en cubrir una superficie con tintas planas, cuyo ajuste sea tan preciso que se justifique por sí solo, ni que la pintura es otra cosa que un juego de volúmenes y de colores, capaz de procurarnos una emoción estética.

En lugar de su mala fe, se podría reprochar al Cubismo su candor excesivo, su honestidad algo ingenua, sus manías de solterón, ya que a fuerza de renunciar a todo, de recluirse en un hermetismo conventual, reduce los límites de lo pictórico a una estrechez de calabozo y rarifica la atmósfera donde vive hasta asfiar a sus mismos iniciadores.

Como era de esperarse, Picasso experimenta antes que nadie esta opresión y —entre reincidencias ocasionales— descubre la realidad estática, irreal, suprasensible que oculta el neoclasicismo de Ingres, la deformación de los primeros planos fotográficos, la elocuencia dramática del blanco y negro, sin que estas, y otras exploraciones, le impidan infundir a su obra esa cohesión perfecta que se advierte al contemplarla en su totalidad.

No ha de creerse, sin embargo, que la experiencia cubista fué infructuosa o careció de trascendencia, pues además de los artistas que se empeñan en hacer penetrar la realidad en el molde de su dialéctica (La Fresnaye, María Blanchard, Lhote, Rivera, Delaunay, etc.) su influencia se extiende a la escultura y a todas las artes decorativas. En su obstinación por desinfectar la pintura de la plaga sentimental y naturalista, habrá caído en un intelectualismo cuya aridez nos deja un gusto de arena entre los labios. No cabe duda de que su bagaje teórico resulta demasiado pesado y que los artistas que lo frecuentan, en vez de mos-

trarnos sus cuadros, su taller, nos introducen, abusivamente, en la cocina. Aunque sus entusiasmos científicistas nos hagan sonreír, y sus telas apenas alcancen a ser hermosos tapices, no hay que olvidar que el Cubismo ha repercutido hasta en aquellos que, apartados del movimiento, se apoyaron en sus adquisiciones para realizar una obra personal. (Modigliani)

Cuando menos se esperaba, Apollinaire ha de obsequiarle, por lo demás, una justificación insospechada. Obligado a declarar el contenido de su pipa, o —a ejemplo de Oscar Wilde— el tamaño de su talento, tropieza con un ángel oculto en un uniforme de aduanero. Es un pequeño burgués —cuya cultura no pasa de Bougue-rau— quien con una pureza milagrosa y una frescura de primitivo, ha llegado, instintivamente, a una concepción de la pintura que posee ciertos contactos con la que practica el Cubismo, y que provoca tal entusiasmo que no tardará en sentirse la influencia de sus estilizaciones involuntarias, de su amor entrañable por lo popular y de su espíritu candoroso, lleno de escrúpulos y de humildad. Se trata del “Douannier Rousseau”.

Como si no bastara el intrincamiento de las tendencias bosquejadas, un grupo de artistas agregará la de mantenerse alejado de todas ellas, para observar a los hombres con una lucidez despiadada y proseguir escavando —a través de Daumier, de Degas y de Lautrec— una de las vetas más profundas de la pintura francesa.

Puede afirmarse, de tal modo y sin ningún temor, que la característica más sobresaliente de la pintura moderna consiste en su complejidad.

Así como en pleno Impresionismo surge la figura de Cézanne, en medio del aullido de los “Fauves”, de las reglas y los compases que esgrimen los Cubistas, más de un pintor decide recluirse en su

taller, pues aunque el desprestigio de los museos les otorgue una seducción de sitio prohibido, nadie cree —con Derain— en algo, más que en sí mismo, ni conoce otro anhelo que el de expresarse con originalidad.

Después de agravar hasta el paroxismo esta incertidumbre, la guerra del catorce deja, por otra parte, un ansia insaciable de vivir, al propio tiempo que una apetencia devoradora por aturdirse.

Como siempre, París trasunta, con la mayor intensidad, ese momento caótico y exuberante. (4) Más afiebrada que nunca, su vida adquiere un ritmo tan acelerado, que ni la ubicuidad de Jules Romains permitiría asistir a sus espectáculos. Antes de que el calendario se deshoje, las revistas literarias nacen, se reproducen, desaparecen, resucitan. La publicación de un nuevo libro, la apertura de una exposición, revisten el aspecto de un acontecimiento nacional. Insatisfechos de los escombros que se encuentran en cada bocacalle, los dadaístas exterminan la lógica, declaran la guerra a la gramática, cultivan el insulto y las palabras en libertad, en reuniones donde se emplea la incongruencia con la misma eficacia que los bastones. En una serie de espectáculos inolvidables, los "Bailes Rusos" revelan el milagro del arte coreográfico, y al mismo tiempo que consagran la música de Stravinsky, solicitan decoraciones a Picasso, a Léger, a Matisse... a los artistas más discutidos y vivientes. La pirotecnia verbal de Cocteau consigue imponer el grupo de "Los Seis", mientras la voz gangosa de la jazz se transforma en el tóxico de moda. Después de asistir, embelesados, al nacimiento de la décima musa: el cinematógrafo, los escritores y los artistas se congregan en la atmósfera de catacumba del "Estudio 28" y del "Vieux Colombier", cuando no aúnan su esfuerzo al de Copeau, al de Dullin o al de Batty, quienes, en la última sala, en el "Atelier" y en la "Barraque", se empeñan en atraer a la escena a los verdaderos literatos, en apartar el teatro clásico de lo declamatorio, de lo convencional.

Pero si este apresuramiento abarca toda manifestación artística, ninguna la vive con más intensidad que la pintura. Aunque parezca exagerado, es raro que pase un solo día sin que se instale una "casa de cuadros", sin que se inaugure alguna exposición. El número de pintores que reside en París alcanza una categoría astronómica. Con cierta timidez, un censo anota la cifra de 50.000, al calcular los que viven de la pintura. A medida que ella se transforma en un "artículo" de primera necesidad, la especulación más descarada explota la estupidez y el esnobismo. A la sombra de los valores más sólidos, prospera el "chiqué", la mistificación. En todas partes se encuentran pseudo Matisse, pseudo Derain, pseudo Picasso. El pobre "Douannier" soporta una verdadera recua de parásitos, y la producción es tan enorme que en los Salones ya no se cuentan los cuadros por unidades: hay que medirlos por kilómetros.

En medio de este ambiente tumultuoso, donde el simple hecho de hallarse informado presupone un esfuerzo extenuante, Rafael Crespo —llegado a París poco después de la guerra— comienza a coleccionar sus cuadros con un sentido común que, a fuerza de ser el menos común de los sentidos, resulta un dandysismo. Desde el primer momento, Crespo comprende que para reunir una colección homogénea y coherente, es indispensable limitarse. La estrictez con que cumple este sacrificio, no conoce desfallecimientos. Aunque lo atraiga éste renacentista, aquél primitivo, desecha toda tentación, concentra sus posibilidades en la pintura que ha elegido para convivir y despliega, durante muchos años, una actividad que reviste el carácter de una verdadera obsesión. Pocos serán los "marchands" que no hayan enfrentado sus agachadas de gaucho entrerriano, que ignoren hasta qué punto sus carcajadas encubren la justeza de su argumentación. Antes de comprar un cuadro, da vueltas y sonríe, escucha todas las opiniones, discute con sus amigos y, con una conciencia insobornable,

adquiere lo que le parece mejor... ¡y no hay más remedio que confesarlo! se equivoca muy rara vez.

La maraña que rodea y reclama de Crespo un instinto de rastreador, es demasiado intrincada, sin embargo, para que pueda perdurar. A medida que el tumulto se acalla, que los entusiasmos palidecen o pierden su razón de ser, la atmósfera se clarifica, hasta que el calendario nos proporciona el dudoso privilegio de la ecuanimidad. Lejos de las exageraciones que requiere cualquier afirmación inédita, de teorías que, durante un instante, pudieron desconcertarnos, cada día es menos difícil desentrañar su significado y percibir —a través de las tendencias y de los temperamentos más contradictorios— las similitudes que provienen de haber vivido las mismas preocupaciones. Aunque no sea el sitio de intentar una verdadera clasificación (pues de no tejér-la minuciosamente se escaparía por entre sus mallas más de una personalidad escurridiza) ha de permitírse-nos, por lo tanto, que agrupemos a los artistas que componen la Colección Crespo, dentro de las orientaciones que hemos señalado en estos apuntes.

Si no existiera un motivo cronológico, bastaría el número y la calidad de los pintores que pertenecieron al grupo de los "Fauves", para ocuparnos de ellos antes que de nadie, y detenernos, en primer término, junto a Derain, cuya personalidad es una de las más complejas de la pintura contemporánea.

Verdadero hombre de su tiempo, DRAIN se aleja, a todo lo que da su motocicleta, de las inquietudes que lo rodean o las vive con una calma de gigante, capaz de agotar, en una noche, el contenido de todas las bodegas, de todas las experiencias.

Si durante un momento abusa del color, no tarda en descubrir la indigencia que disimula ese derroche. Los azules nocturnos, los rojos coagulados, los amarillos rabiosos ("Retrato de Vlaminck tocando el violín", nº 10) pueden researse en su caja

de pinturas. Con el andar engolosinado y bamboleante de un oso que se aburre de su libertad, gulusmea en los museos todo aquello que robustezca la pintura y le infunda un hábito de perpetuidad. La composición — que en la tela a que nos hemos referido apenas alcanza a una “mise en page”— le exige, cada día, un sacrificio inédito. Poco a poco, su dibujo adquiere solidez, se torna arquitectural, llega a impregnarse, en ocasiones, de un acento hierático (“Estudio”, nº 41) y, aunque mucho menos generosa, su paleta se reconcentra y gana en eficacia; como lo atestigua el “Torso desnudo de mujer” (nº 11) cuya carnosidad cobriza y su fondo verdoso, delatan la influencia de Corot y de Courbet.

Demasiado consciente para desconocer el vigor de sus manos y su rusticidad de campesino, la emprende contra todos los preciosismos, y a fuerza de codazos impone más de un recurso considerado prohibido hasta ese instante. Los tonos neutros, el claro-oscuro, los juegos de luz, vuelven a penetrar en el cuadro, siempre que acentúen la forma y proporcionen mayor plasticidad a la composición.

Obra de madurez, el “Desnudo” (nº 12) ilustra esos procederes, tanto como el método de cernir el dibujo con el trazo oscuro que utilizaron los “Fauves”, al que retorna Derain en esta tela con el objeto de conferirle una reciedumbre escultural que, unida a la justeza y a la gravedad de los blancos grisáceos, de los azules verdosos, le otorgan una belleza tan impasible que no desentonaría en ningún museo.

Al revivir lo clásico con una sensibilidad moderna, es muy probable que Derain llegue a pintar demasiado bien o que merezca el reproche de una excesiva premeditación. Aunque sus cuadros posean, con frecuencia, un colorido y una temperatura de sótano, aunque cometa la debilidad de no romper todas las telas que debiera, hay que confesar que su actitud de comprenderlo y adaptarlo todo a sus exigencias, le han permitido obsequiarnos

paisajes de una austeridad llena de nobleza, desnudos y naturalezas muertas de una sombría solidez.

Mientras Derain procura calmar su inquietud ante las formas tradicionales, VLAMINCK evita que su voz se confunda con el rugido de los "Fauves" y se echa al hombro su caja de pinturas, como si fuese una mochila, para disparar sus pinceles contra todos los espectáculos capaces de acrecentar su desasosiego.

El paisaje comienza a interesarle en vísperas de la hecatombe, pues aunque no pretenda, como Delacroix, que se degüellen cuatrocientas odaliscas para dignarse a empuñar la paleta, exige que la naturaleza caiga en trance o le brinde, por lo menos, algún pequeño cataclismo.

Lejos de ocultar el deseo de conmovernos, su lealtad se complace en los tonos profundos y en los paisajes de la angustia: caminos que han perdido su rumbo; árboles desesperados; casas siniestras que intentan liberarse de la gravitación; panoramas donde la nieve lo recubre todo, con su harina hecha de huesos y de silencio.

Este soplo romántico —que de manera distinta, pero indudable, arrastra a todos los "Fauves"— adquiere, en Vlaminck, una violencia huracanada. Ello no le impide someter su visión a normas que —sin ser tan estrictas como las del Cubismo o las de Cézanne— denotan el empeño de ceñirla a una estructura consciente y premeditada.

Podrá afirmarse que Vlaminck posee un temperamento más pobre que el de sus compañeros, una dicción declamatoria, rara vez exenta de pleonasmos y de monotonía. La perseverancia, la honestidad de sus intenciones, le han permitido realizar una obra cuya fuerza persuasiva se revela hasta en aquellas telas que, como el "Paisaje" (nº 40) no pueden considerarse de las mejores, y donde es difícil desconocer, sin embargo, la eficacia con que las

techumbres avinagradas se armonizan con los verdes tormentosos y con el cielo de esa calle que, al dividir el cuadro como una herida, le infunde una sensación auténtica de misterio y de drama.

Por arbitrario que parezca, el paisaje de Vlaminck nos insta a detenernos ante las flores de FAUTRIER, pues aunque llegue un poco tarde, su debilidad por las gamas sombrías y las armonizaciones tenebrosas, justifica este anacronismo.

El lugar común del ramo que frecuenta cualquier afición en trance de pintura, se dignificará al impregnarse de la atmósfera bodeleriana con que Fautrier rodea sus flores. Su clima es tan uniforme, sin embargo, que la monotonía que hemos consignado en Vlaminck, adquiere, en él, un acento y una persistencia de grillo.

Con una técnica pesada y un empaste que en ocasiones llega al relieve ("Vaso con flores", nº 14) proyecta sobre sus cuadros una luz de invernáculo, donde los verdes profundos, los amarillos perversos, los violetas mortuorios necesitan vencer las tinieblas que los circundan ("Flores", nº 13) para imponernos las proporciones gigantescas de sus flores imaginarias.

Todo color y luminosidad, la cercanía de VAN DONGEN nos aparta de esa penumbra, al mismo tiempo que nos permite incluirlo entre los "Fauves", aunque jamás haya pertenecido a ese grupo ni reconozca ningún maestro.

Con mayores dones que sus camaradas, dueño de una paleta que difícilmente puede ser más rica ni más inédita, desde el comienzo necesita luchar sin tregua contra el demonio de la facilidad.

La brillantez de la vida mundana ha de arrastrarlo a todas las exageraciones y a todos los esnobismos. Al vivir lo que hay

de profundamente superficial en el gran mundo, su escepticismo adquiere un desenfado tan elegante, que le permite decir lo que se le antoja. Las playas, los casinos, los "dancings", todos los sitios donde el vestido acentúa la desnudez, le brindarán la oportunidad de aplicar un estilo incisivo y nervioso. Aunque su ironía un poco cruel llegue, en ocasiones, al sarcasmo, con frecuencia se deleita ante las extravagancias de lo "chic", ante los tobillos de las mujeres... y de los caballos "pur sang". La finura de su colorido permitiría suponer que la seda surge confeccionada de su paleta —que sólo necesita ceñirla sobre el cuerpo de estearina de sus modelos— de no haberlo visto empapar sus pinceles en cuantos menjunjes expenden los bares a la moda, para obligarnos a saborear los tonos más glaciales y demostrarnos su desdén por el prejuicio de las coloraciones ardientes que los "Fauves" heredaron de los Impresionistas.

Mucho más espontáneo y menos austero que el de aquéllos, su arte ha de resentirse, sin embargo, de la frivolidad que lo nutre. Halagado por el éxito con que cultiva las amistades y la contraposición de los colores, pasa de un tono, de un salón, a otro, sin decir, muchas veces, más que una frase de ingenio o trazar un arabesco, tan expuesto a caer en desuso como los de Anglada Camarasa.

Aunque el empleo de los mismos ingredientes — y sobre todo, el abuso de la pimienta— terminen por hacernos apetecer algo más nutritivo y sustancial, la alegría de sentirse pintor vive en él, con tal autenticidad que, en medio de un arte tan triste como el moderno, sus telas resultan una verdadera fiesta.

Los grises azulados y los verdes maduros del "Sendero de la Virtud" (nº 36) están allí para atestiguarlo, si no bastara la transparencia de los esmeraldas y los carmines del "Retrato de Miss Tamiris" (nº 37) o esa "Venecia" (nº 35) cuya arbitrariedad es, a la vez, tan personal y característica.

Aunque tampoco haya pertenecido a ningún grupo, desde que CHAGALL pisa el andén de una de las estaciones de París, con un zapato amarillo limón y el otro ultra violeta, autoriza a que se le considere un verdadero "Fauve".

Extranjero en todos los países —menos en la nostalgia de las leyendas natales— su mundo no diferirá sustancialmente del que transita cualquier burgués, pero se rige por leyes tan arbitrarias que sólo Chagall conoce su razón de ser y su misterio.

Con un sentido eglógico y familiar, mira las cosas humildemente y las aclimata en el absurdo, con tal naturalidad, que al lado de ella cualquier audacia nos parece premeditada. Verdaderos "caprichos", mucho más libres que los de Goya, sus cuadros crean, en tal forma, una atmósfera de pesadilla que, lejos de aterrorizarnos, nos regocija, por su ironía henchida de ternura o su erotismo casto y espontáneo.

Quien busque en la pintura el goce austero de lo plástico, y únicamente de lo plástico, encontrará que Chagall abusa de la arbitrariedad y bordea los peligros que entraña lo literario. Sin esta independencia de modales, jamás conseguiría, sin embargo, transportarnos a una región pictórica inexplorada, a un clima donde las tonalidades más puras se atornasolan y adquieren un aliento tan lírico y exaltado que le permiten poblar sus telas de novias que vuelan entre ramos de flores y de vacas; de arcángeles contruidos con un pedazo de arco iris o de caramelo; de gatos que anidan en una nube o se desbandan desde las entrañas de una mujer; de "Enamorados" (nº 8) que habitan un país más allá de las nubes y de la luna, donde el rojo pasional se entrelaza al negro con una vehemencia de un lirismo conmovedor.

En medio de gente que exhibe sus músculos y bosteza cuando no vive en un estado de erupción, MARIE LAURENCIN parece

un ibis que ha decidido no espantarse de nada, para absorberse en la adoración de su plumaje.

Con un pincel que sólo se atreve a rozar la tela y que diluye los tonos en su propia ternura, describe ensoñaciones donde la pureza linda con la perversidad y donde lo edulcorante se halla dosificado con tal mesura, que llega muy rara vez a empalagarnos.

Su amor entrañable por lo adolescente y lo dudoso, por los grises anacarados, por los gatos y los almohadones que estimulan la divagación, nos permite atisbar un mundo inmaterial e impreciso, que podrá parecernos amanerado y unicorde, pero que nos impregna de una poesía, a la vez ingenua y refinada.

Digna de figurar en la portada de su obra, "La niña de la lira" (nº 17) posee la duplicidad felina que caracteriza su visión y nos rodea de una molicie musical, donde los rosados crepusculares, los grises verlenianos se confunden en una neblina tan inconsistente como su cabellera humosa y fantasmal.

Mientras Marie Laurencin —después de coquetear con el Cubismo— se empolva con el más delicado de los cisnes, y los "Fauves" se recluyen en las disciplinas que les aconseja el espectro de Cézanne, desmelenado e hirsuto aparece SOUTINE, con la misma violencia que si surgiera de una caja de sorpresas.

Frente a su actitud desbocada y jadeante, cualquier embriaguez resulta abstemia; todo alarido, una canción de cuna. Para su exaltación, el acto de pintar constituye una enfermedad que lo obliga a emborrachar los pinceles en las coloraciones de mayor graduación alcohólica, a embestir y desangrarse ante el caballete como si la pintura le clavara las astas.

Después de proveerse, en los desvanes de los "ateliers", en las ferias callejeras, en el "Marché aux puces", de las telas más detestables, pinta sobre un bergantín: un ramo de zanahorias,

el retrato de una mujer. Lo que necesita es encontrar un estimulante; que la tela represente algo capaz de excitar su dinamismo caótico y esa violencia, tan suya, y que sin embargo nos recuerda la de Van Gogh. De cien cuadros, noventa y nueve alimentan la estufa del taller, y el que se salva responde, únicamente, al ruego de un amigo, al apremio de algún "marchand" que llama a su puerta en el momento en que el Burdeos escasea.

Detrás de esta insatisfacción casi perenne, de un entusiasmo y un empaste cuyo continuo hervor le confiere apariencias de lava, puede advertirse un interés, tan ruso como constante, por la psicología de sus personajes; un deseo tal por dominarse que, al arrojar los colores como si fueran brasas, logra imponerles una jerarquía y un ritmo coherentes.

Los tres cuadros que figuran en la colección verifican este propósito, tanto como el designio de entonarlos dentro de las gamas de un color predominante: rojos de una profundidad de laca china en el "Mucamo" (nº 32), verdes humedecidos en el "Paisaje" (nº 31), azules no menos intensos en el "Retrato de mujer" (nº 30). Cualquiera de ellos bastaría para demostrarnos que, aunque el color viva, en Soutine, una existencia propia y su composición explosiva ahuyente a quienes necesitan acodarse en un mostrador para aplicarle a la pintura el metro y la balanza, la autenticidad de su fuerza es tan innegable, que hasta sus naturalezas muertas más repulsivas poseen un sabor que sólo podría brindarnos un Rembrandt.

De un significado muy diverso, si no menos escandaloso y subversivo, la obra de ROUAULT representa —dentro del grupo de los "Fauves"— esa tendencia literaria a que nos hemos referido y que desde la aparición de Daumier recorre, subterráneamente, toda la pintura francesa.

Ante su dibujo brutal y sus entonaciones dramáticas —ya

sean diáfanos o tenebrosas— el espectador que se deleita con los modales y los colores pasados por agua, huye despavorido, al comprobar que el espíritu inquisitorial de Rouault es incapaz de la más mínima indulgencia y que, a pesar de hallarse tan profundamente arraigado a la vida, la contempla con una penetración punzante y corrosiva.

Después de frecuentar los burdeles, los circos, los tribunales, cuantos lugares existen donde la realidad se confunde con la ficción hasta el punto de ignorarse cuando comienza o termina la farsa, descubre lo que los hombres y las mujeres ocultan de canallesco y lo delata con la severidad de un artista del medioevo.

Su odio por lo burgués —sobre todo cuando lo burgués se hincha de petulancia— junto a esa preocupación constante por la moral y por el vicio, que hace tan significativa su amistad con León Bloy, lo alejan de las preocupaciones técnicas que absorben a sus compañeros y acentúan su innata repulsión por toda habilidad. Más de una vez, el sesgo caricaturesco de su espíritu lo instará a embrollar las facciones de cualquier “Sr. Héctor” (nº 28), a congelar los tonos que subrayan la idiotéz desorbitada del “Clown” (nº 29); jamás ha de privarlo de un profundo sentido de humanidad y del empleo de los colores más puros y luminosos.

La pobreza de medios de su estilo, en cierto modo rudimentario, acaso llegue a fatigarnos tanto como la insistencia con que recurre a la deformación, al ir en busca de lo expresivo. Es indudable, sin embargo, que al encerrar el color dentro de un trazo pesado, con una técnica semejante a la de los “vitraux”, consigue expresar, con toda libertad, su visión amarga y pesimista de la vida.

El ascetismo de Rouault no ha de impedir que su temperamento brutal y su sinceridad descarnada, influyan sobre un gru-

po numeroso de artistas, entre los cuales GOERG agrega una nota de interés, aunque de escasa trascendencia.

Para su mirada satírica y mordaz, la humanidad se compone, exclusivamente, de hombres almidonados de estupidez, de mujeres nacidas antes de tiempo, de niños hijos del azar y de una máscara, de familias enteras cuya tiesura de fanteche inspira el deseo de derribarlas de un pelotazo.

Una visión de un humorismo tan acerbo y ponzoñoso, acusará más de un contacto con la literatura. El cuidado con que Goerg matiza su paleta y regula la arbitrariedad de la composición, lo alejan, en buena parte, de ese peligro. Pero, al violentar la perspectiva y el prognatismo de sus modelos ("Vendedora de felicidad", nº 16) desvirtúa uno de los procedimientos predilectos del Greco utilizándolo con un sentido preciosista, y acude a una coloración tan húmeda y viscosa, que parece extraída de una gruta. ("Almuerzo de vigilia", nº 15).

Si el hecho de que hayan sufrido, por igual, un destino dramático, no atenuase el abuso de agrupar personalidades tan disímiles como la de Modigliani, la de Utrillo y la de Pascin, lo justificaría, en cierto modo, la circunstancia de haberse mantenido alejados de todas las escuelas y de todos los grupos.

Demasiado orgulloso para adoptar indumentarias ajenas, MODIGLIANI vive las exposiciones y las mujeres, las amistades y los cafés, sin ningún temor de contaminarse. Su sensualismo de mediterráneo encontrará que la vida carece de sentido, de no gozarla —de no sufrirla— en una perpetua exaltación, pero sus nervios son tan finos que la menor aspereza lo condena a refugiarse en la pintura o en el "Pernod".

La miseria (esa miseria que no tardará en ocasionar su muerte, y el suicidio de su mujer el mismo día en que lo entie-ran) lo obligará a pedir, en los cafés, un lápiz, unas cuantas

hojas de papel; jamás ha de impedirle repartir sus dibujos y su entusiasmo con una generosidad principesca. Aunque el ajeno se empeñe en lo contrario, su mano no vacila, ni tiembla; se ciñe al carácter del modelo —que cuando no es un amigo (Dibujos nº 42 y 43) será un parroquiano cualquiera (Dibujos nº 44 y 45)— hasta desentrañar, con un rasgo de una finura exquisita, lo que posee de más expresivo y humano.

La misma inquietud que lo aleja de las situaciones estables y ventajosas, lo impulsa a pasar de la obra de Lautrec a la de Rodin, de la de Matisse a la de Picasso o a la de Cézanne, sin detenerse más de lo que requiere su sagacidad, para abastecerse de una nueva experiencia. De los “Fauves” se adueñará el trazo que circunda y subraya el dibujo, junto con la predilección por las armonizaciones imprevistas. Del Cubismo, la licencia de representar un objeto, simultáneamente desde diversos puntos de mira. Del arte negro, la pureza estilística de las máscaras de la Costa de Marfil (“María”, nº 24). La diversidad de tales adquisiciones no ha de impedirle amalgamarlas ni insuflarles su aliento.

Si el paisaje logra seducirlo muy rara vez, lo popular, en cambio, lo atrae tan poderosamente, que no sólo escoge sus modelos entre la multitud, sino que transita en medio de ella con la desenvoltura de un verdadero aristócrata. Desde el instante en que decide abandonar la escultura —¡el mármol es demasiado caro!— se desinteresa de las formas monumentales, de cuanto signifique aparatosidad, y cada vez más cerca de lo humilde, reduce sus medios de expresión, olvida los detalles, le resta importancia al color y se detiene ante lo esencial y significativo, para ahondar la vida interior de sus modelos e infundirles una resignación melancólica y tierna (“Retrato de mujer”, nº 22).

No ha de creerse, sin embargo, que esta actitud sentimental reprima su sensualismo o lo distraiga de la pintura. Aunque su trazo revele, antes que nada, al gran dibujante, la línea vive

un destino idéntico al color, ya que unidos, en una sola vibración, se someten a una voluntad estilística, tan exaltada como lúcida; ya que sus pinceles acarician la forma con un ritmo de una plenitud jamás exenta de voluptuosidad.

Si el "Retrato de la Sra. Zborowska" (nº 20) y "María" (nº 24) resultan significativos, al revés de lo que acontece con la "Cabeza de mujer" (nº 19) —donde la pincelada no alcanza su soltura habitual— los tres cuadros restantes que se exhiben permiten que el espectador más distraído intime con su arte voluptuoso y dramático. Recostada sobre un granate opulento —cuya magnificencia contrasta con la pobreza que impregna la mayor parte de sus obras— la "Mujer en reposo" (nº 23) nos inicia en el deleite con que Modigliani vive las ondulaciones del cuerpo femenino y saborea una piel más cálida que un damasco, mientras estira su línea, con un sensualismo cuya elegancia lo aparta de toda vulgaridad. El acento recóndito y dolorido con que resuena su paleta en el "Retrato de niño" (nº 21) ha de transmitirnos, en cambio, el estremecimiento que le procura lo desdichado, así como el "Retrato de mujer" (nº 22) todo sentimentalidad y romanticismo, nos emociona con sus desproporciones voluntarias y la elocuencia lírica con que alarga el respaldo del sillón, para que se recueste la cabellera rojiza y el azul profundo del vestido.

En su empeño por santificar lo humilde, por idealizar lo desventurado, Modigliani frecuentará ciertos amaneramientos, algunos trucos de una legitimidad tan dudosa como el de imponer al cuello de sus mujeres el canon de las estatuas góticas. Es innegable que la languidez meditativa que adoptan sus modelos ("Retrato de mujer", nº 22) evoca la de algunas Madonas primitivas (las de la Escuela Sienesa, por ejemplo) y que su paleta revela ciertos contactos con la del Tintoretto ("Retrato de niño", nº 21) y a través de éste, con la del Greco, de quien extrae y exagera el recurso de la mirada estrábica, al suprimir,

lisa y llanamente, una de las pupilas ("Retrato de la Sra. Zborowska", n° 20). Afirmar, por tales motivos, que Modigliani es un pseudo Botticelli que ha usufructuado el privilegio de conocer el arte negro, resultaría tan abusivo como injustificado, pues a pesar de esas debilidades —y de que su aporte técnico pueda considerarse como nulo— merece ser incluido entre los mejores artistas de la época, ya que lejos de todo intelectualismo, fué capaz de revivir, con una sensibilidad moderna, más de una concepción renacentista.

Aunque de distinta manera, el destino de UTRILLO no sólo es igualmente trágico que el de Modigliani, sino que ilustra con un relieve tan acentuado, la predestinación que los arrastra.

Mucho más precoz que aquél, y sin otra cultura que la de asistir a las discusiones promovidas en el taller de su madre, Susanne Baladon, desde que experimenta la necesidad irresistible de empuñar los pinceles, emplea una paleta que —aunque provenga de los Impresionistas— le pertenece, por la extrema finura de sus tonos menores y de sus armonizaciones delicadas.

Enamorado de su barrio —que conoce, desde sus perspectivas más anchas hasta sus callejones sin salida— deambula por todas las calles de Montmartre y recalca, tan a menudo, en los "bistros" que, con frecuencia, hay que internarlo en una casa de salud. Su ternura por las viejas paredes, agobiadas como una espalda, estimula su escrupulosidad hasta el extremo de emplear la misma cal que las recubre, al reproducir sus rugosidades y sus matices. El empaste adquiere, de tal manera, un lustre y una consistencia de porcelana, mientras su afán de precisión lo empuja hacia un contacto tan íntimo y directo con la realidad, que logra contemplarla como un verdadero poeta y darnos una

visión personal de esa aldea, un poco irreal, que es ese barrio de París.

Puede ser que, habituados a los desmanes de los "Fauves", al excesivo intelectualismo de las especulaciones cubistas, su candorosa simplicidad resulte insípida a los paladares estragados. No es menos cierto, sin embargo, que bajo exterioridades inofensivas, sus entonaciones suelen resultar revolucionarias; como lo demuestra la "Casa de Berlioz" (nº 34) con la aparente arbitrariedad de su cielo plumizo, de una coloración tan justa como original.

Antes de caer en los cuadros en serie —demasiado próximos a las postales iluminadas para alentar una justificación— pinta más de una tela cuyo arraigo en lo popular es tan sincero y espontáneo, que se olvidan ciertas reminiscencias impresionistas, cierto detallismo arquitectural —extraído del Canaletto ("Capilla de Ivry", nº 33)— y se comprende que, a pesar de su intrascendencia, su obra no es menos personal ni deja de hallarse saturada de intimidad y de encanto.

Casi célebre antes de llegar a París, debido a su colaboración en "Simplicissimus" —donde se consagra como uno de los mejores dibujantes de la época— PASCIN vive un destino tan dramático como el de Utrillo o el de Modigliani.

Convencido de poder alcanzar lo que se le antoje, cuando el hastío no le aconseja renunciar a lo que se ha propuesto, derrocha su talento en todos los cafés de Montparnasse, con un desprecio absoluto por las alcancías y por el calendario. Los ditirambos de la crítica, los contratos más ventajosos de los "marchands", le harán encogerse de hombros. Con la desolación profunda de ser siempre el que da, acepta todas las circunstancias que le impidan encontrarse consigo mismo, y si durante un momento parecería que el vicio lo distrae, al apartarlo de lo

trillado, muy pronto su escepticismo lo persuade de que la muerte es la única aventura digna de ser vivida.

En cierta ocasión —para referirnos a una de tantas— se encierra con su mujer y abre la llave del gas, después de convencerla de que es necesario eliminarse. Cuando comienzan a sentirse intoxicados, oyen los maullidos de su gato. Pascin se precipita a abrir las ventanas, y feliz, por haberlo salvado, descorcha una botella. Pocos meses después circula por todos los cafés de Montparnasse, el rumor de que Pascin acaba de suicidarse. La noticia provoca tal consternación que hasta los más adictos al whisky logran seguir el derrotero que los conduce a su puerta. En el quinto piso, yace Pascin, en medio de un charco de sangre. Después de abrirse las venas, como la muerte demorara se ha colgado con su corbata de un picaporte, no sin antes haber escrito, en la pared, y con su propia sangre, la célebre exclamación cambronia.

Aunque nada exprese mejor que este encarnizamiento, el hartazgo que le procuran los dones con que la vida se propuso agobiarlo, no ha de creerse que su temperamento, ni su arte, se impregnen de una violencia desesperada. Demasiado fino y descreído para calarse unas gafas de moralista, si señala el ridículo, no será con la intención de censurarlo, sino para alimentar su sonrisa y entretener su desamparo. Pese a ciertos puntos de contacto, esta actitud, no sólo adquiere, así, un significado muy distinto a la de Grosz —eternamente imbuido de la importancia de su rol de censor— sino que le permite complacerse en los desfallecimientos de su propia sensualidad y acallar algunos instantes su desdén, para deleitarse en las carnes nacaradas de un desnudo (“Joven recostada”, nº 25), en los blancos equívocos y en los violetas enfermizos de “La niña del moño rojo” (nº 26).

Más dibujante que colorista, su trazo nervioso y espiritual no consiente que el color llegue a suplantarle, ni siquiera en las

ocasiones en que se vale de él para acentuar un volumen o envolver sus modelos en una atmósfera ambigua e irizada. Aunque a través de un empaste que se diluye en pinceladas vaporosas y en tonalidades marchitas, la sugestión de la línea conserve su eficacia, rara vez alcanza la libertad que asume en sus dibujos, los que, sin duda alguna, constituyen la parte más significativa de su obra.

Sin otros alardes técnicos que el empleo constante de las coloraciones desleídas y el aprovechamiento del escorzo, con el que satisface su necesidad de imprevisto al ofrecernos las perspectivas menos accesibles, sus óleos dejan translucir, sin embargo, una sensibilidad tan exquisita, que no se requiere recordar sus grandes dibujos coloreados para persuadirse de que Pascin es uno de los artistas más finos y penetrantes de nuestra época.

Si hasta ahora hemos logrado clasificar, un poco abusivamente, la obra de los pintores que forman la Colección Crespo, nos bastará acercarnos al Cubismo para agrupar la de aquellos que aplicaron su preceptiva a la contemplación de la naturaleza.

Dueño de una cultura vastísima y de un espíritu agudo, LHOPE, no sólo demuestra un profundo conocimiento del oficio, sino que se acredita como uno de los mejores críticos de Francia.

Muy pocos serán capaces de analizar, con igual justeza, la obra de los pintores antiguos y modernos. Nadie conocerá mejor, el camino que conduce al ajuste de los tonos, al reparto de los volúmenes, al equilibrio de la composición. La lucidez que presupone tanta sabiduría, reseca su temperamento y reprime su espontaneidad, hasta el extremo de que sus telas apenas proporcionan un deleite distinto al que procura el desarrollo lógico de una ecuación matemática. No es otro, por lo menos, el que ha de buscarse en el "Retrato de mujer" (nº 18) donde, bajo apariencias tradicionales, explota las adquisiciones del Cubismo,

con una técnica cuyo brillo podrá ser tan deslumbrador como se quiera, pero que delata —al pasar del verde profundo al verde claro y al rosa, para caer en el granate y en los marrones que entonan la figura— una estrategia de ajedrecista que prevé, desde la primera pincelada, la ubicación y la eficacia de la última.

MARIA BLANCHARD, en cambio, podrá practicar, impunemente, las disciplinas más ascéticas y ser una de las pocas mujeres que participan del movimiento cubista; el tono acongojado de su voz ha de empapar su obra de un sentido trágico y humano.

Impelida por una exaltación que le enciende las pupilas y la transfigura —hasta el punto de lograr que se olvide su deformidad— visita todos los museos de Europa, se mezcla a los grupos más turbulentos y termina por recluirse en una labor que sólo conoce la existencia de aquello que se relaciona con la pintura.

El oficio, la técnica, dejarán, muy pronto, de oponerle dificultades. Por más que los amigos —y los “marchands”— se indignen ante sus escrúpulos y sus arrepentimientos, son tales las exigencias que le impone su honestidad, que jamás ha de sentirse satisfecha consigo misma. Diez años después de separarse de un cuadro, recuerda un error y experimenta tal angustia, que no descansa hasta recuperarlo e introducir en él correcciones que, con frecuencia, equivalen a pintarlo de nuevo. La visita de un “marchand” no ha de ocasionarle una intranquilidad menor. Aunque le urja vender alguna tela, inventa mil argucias para retenerla y, muchas veces, la adquiere nuevamente, con el fin de corregirla hasta el cansancio.

Este afán de perfección, junto con la voluptuosidad de contrariar los excesos de su temperamento apasionado, explican que, a poco de llegar a París, se sienta atraída por las orienta-

ciones más adustas de la pintura contemporánea. No ha de creerse, sin embargo, que al transponer las formas familiares a la plástica cubista, María Blanchard acalle el timbre emocional y el acento dramático que denuncian su origen. En vano arremeterá contra todo lo español. Por encima de las innovaciones técnicas del momento, lo que verdaderamente la estimula es el contacto con los grandes maestros de su tierra y, sobre todo, con el Greco y con Zurbarán. De ellos proviene, no sólo su afición por las tonalidades sombrías y el sentido profundamente humano de sus estilizaciones, sino hasta el dramatismo con que descompone la luz, tan característico de su manera.

Obsesionada por este último empeño, cuyo significado es muy distinto al impresionista —puesto que analiza la luz con relación a la plasticidad— enfría su paleta y endurece su línea, en composiciones hieráticas y contenidas, donde el óleo, tanto como el pastel, irradia mil reflejos, cuando no adquiere una transparencia de cristal. Sea en una o en otra materia, sus blancos vidriosos e iridiscentes (“Niña enferma”, nº 2) sus violetas y sepías doloridos (“Maternidad”, nº 4) podrán molestarnos por la excesiva riqueza de sus resonancias. A pesar de que este procedimiento resulte algo monótono, es indudable que en esas, como en todas sus telas, María Blanchard no sólo demuestra un dominio de la técnica que le permite alardes equivalentes al de la “Niña dormida” (nº 3) —donde aplica el método analítico y concreto del Cubismo a un tema cuyas exigencias parecerían contradecirlo— sino que traduce, de una manera recia y estructurada, una visión que obliga a considerarla como una de las más grandes pintoras que han existido.

Mucho menos personal que los artistas nombrados, BOSSHARD simplificará sus estilizaciones y su paleta hasta emplear, casi exclusivamente, el tono sobre tono; pero su arte medido y

frío es demasiado fácil para que consiga retenernos ante su "Desnudo" (nº 7) más tiempo del que reclama la arbitrariedad con que la luz juega en los bermellones y los sepías, al acentuar el amaneramiento académico de su relieve escultural.

No sucede lo mismo con otro grupo de artistas que figuran en la Colección Crespo, pues la circunstancia de haber llegado más tarde, exige que examinemos su actitud antes de ocuparnos de sus obras.

Ya que los "Fauves" explotaron todas las posibilidades de la violencia y del color, ya que los Cubistas extrajeron las últimas deducciones del concepto geométrico de la forma, ¿queda otra manera de eludir el pleonasma y de negarse a repetir —¡hasta la saciedad!— lo que ha logrado su madurez, que colocarse la mano sobre el pecho, y defender, impudorosamente, los derechos de la divagación y de lo emotivo?

Por temeraria que parezca esta actitud —en un ambiente donde lo sentimental usufructúa de un desprestigio casi unánime— no es muy distinta de la que adopta el grupo de pintores españoles que llegan a París, atraídos por sus últimas y más ardientes llamaradas.

Tanto Borés como Viñes o Cossío, cada cual de acuerdo con su temperamento, han de aparentar un desprecio idéntico por la técnica y un anhelo constante por reducir la pintura a una evocación lírica de la realidad y del ensueño. Oprimidos por la estrictez mezquina de ciertos principios, hartos de la abundancia desenfrenada de algunas prácticas, se desentienden, definitivamente, de cuanto reprime su espontaneidad y cultivan un arte disgregado e inmaterial, cuyo sabor a improvisación nos recuerda la escritura espontánea de los surrealistas.

Es así cómo, después de infundirle a sus cuadros una atmósfera sobrenatural, BORES reniega de los contrastes y del dibujo

preciso, a la vez que indefinido, de su "Naturaleza muerta" (nº 6) y lejos de esa concepción dramática de la pintura, se encierra, voluntariamente, en un estilo rudimentario, para impedir que, tanto el dibujo como el color, perturben la vaguedad poética de sus ensoñaciones o de sus recuerdos.

COSSIO, en cambio, jamás se atreverá a separarse de lo real, aunque la esencia plástica de los objetos no le interese tanto como la sugestión poética que de ellos se desprende y, mucho más tímido que Borés, envolverá la composición en una línea cuya amable facilidad acaso no excluya lo arbitrario, pero que revela preocupaciones muy semejantes a las de sus antecesores, pese a su colorido sin estridencias y a su dibujo irónico y esquemático. ("El hombre de la galera", nº 9).

Sin dejarse subyugar por lo concreto ni por lo indefinido, VIÑES se aparta de cuanto pueda lastrar su fantasía y, con un pincel desenvuelto y ligero, disgrega la realidad por medio de toques tan tenues como sugestivos ("Lavandera, nº 38; "Descanso", nº 39).

Sus telas —como las de sus compañeros— podrán darnos la impresión de ensayos, más o menos torpes e indecisos. Aunque ninguno de los tres haya alcanzado la plena posesión del oficio, el esfuerzo que significa renunciar a toda descripción pedestre y resobada, merece que se mire con tanta simpatía como el entusiasmo unánime con que cultivan una pintura tan personal y subjetiva.

Muy cerca de ellos, es raro que BEAUDIN se deje seducir por un objeto determinado, pues aunque se divierta en ésta curva voluptuosa, en aquél arabesco, jamás olvidará su amor por lo decorativo y por lo abstracto.

Extendidas sobre la tela —para ir en busca de un contraste dramático— sus manchas de color se yuxtaponen y delimitan

con tal exactitud, que terminan por recordar los “pauchoires” de los maestros japoneses, cuando no el “art nouveau”, del que fueron los culpables involuntarios. Por más que esta afición a lo decorativo pueda resultar empalagosa, hay que convenir, sin embargo, que Beaudin la canaliza entre márgenes tan estrictos que —hasta cuando frecuenta un sentimentalismo a lo Carrière (“Reflejo amarillo”, nº 1)— sus telas alcanzan un valor plástico convincente.

Quien haya derrochado su paciencia en seguirnos hasta aquí, admitirá que un simple resumen de los elogios y reparos consignados, delataría las debilidades y la fuerza de lo que se ha dado en llamar pintura moderna. Creemos que es menos abusivo, por tal razón, que nos detengamos —antes de terminar— en una de las características más sobresalientes de los pintores de la época: su concepción “romántica” de la individualidad y su afán desesperado por exaltarla.

Mucho más que un anhelo de perfección, todos, unánimemente, experimentan la necesidad de cultivar sus diferencias... y sus defectos, no tan sólo con el fin de singularizarse, sino con el de vivir un mundo que les pertenezca. De ser considerada una de tantas excelencias de la creación artística, la originalidad se convierte en su condición esencial: en un “totem” cuyo prestigio se sustenta con los más crueles sacrificios. Hasta aquellos que reconocen la feracidad de la experiencia ajena, en vez de confesarlo se la apropian subrepticamente, y es tal el desasosiego que los habita que llegan a renegar hasta de lo que ellos mismos han descubierto. (Picasso).

Por innegables que sean los peligros —y las tentaciones— que entraña esta actitud, ¿podría negarse su intrepidez heroica y admirable?

Con un talento —y una petulancia— mucho menor, cualquier artista de una época clásica conseguirá realizar una obra casi exenta de reparos. Para lograrlo, ha de bastarle someterse a las enseñanzas de un maestro; acatar, respetuosamente, los dogmas en vigencia, e interpretar formas depuradas a través de una larga tradición.

Tanta humildad y sabiduría resultarán lo fructíferas que se quiera. Aunque sea ese, y no otro, el camino que conduce a la perfección, hay momentos en que esa seguridad se nos antoja excesivamente confortable, y por mucho que la admiremos, un poco fría e inhumana.

Con su aire de improvisación y su aspecto perecedero, las obras de los artistas modernos serán mucho menos perfectas y mucho más impuras. Aunque jamás nos alcancen una verdadera plenitud, es innegable que se adentran más fácilmente en nuestro cariño, pues su disconformidad con cuanto deje de traducir su propio desgarramiento, resume la insatisfacción de nuestra época y el esfuerzo desesperado por encontrar algo a qué aferrarse.

Cualquiera que sea el criterio y las aficiones de quien se acerque a ellas, tendrá que reconocer, por lo menos, que ningún período de la historia del arte ha demostrado una inventiva de una potencialidad equivalente, y que tanto el Sr. Rafael Crespo como los Amigos del Museo y la Dirección de éste, merecen la gratitud del público de Buenos Aires, pues, por primera vez, le brindan la oportunidad de aproximarse a un conjunto tan significativo de Pintura Moderna.

OLIVERIO GIRONDO.

NOTAS:

(1) *Se falsearía la intención y el alcance de este comentario, de atribuirle otro propósito que el de guiar al espectador desprevenido. La crítica exige una estrictez analítica y verbal distintas a las que premedito, pues*

ya que incurro en la tentación de escribir unas páginas en este catálogo, no deseo adoptar una postura ajena. La finalidad que me he impuesto, sin embargo, requiere, antes que nada, reconstruir el itinerario de la pintura anterior a la que me ocupa y señalar sus diversas ramificaciones, a riesgo de caer en todos los errores que presupone lo esquemático.

(2) En la Banda Negra figuran: Cottet, Lucien Simon, Menard, Henri-Martin, Le Sidaner, Jacques Emile Blanche, etc., quienes exponen conjuntamente (1900) en la Galería Georges Petit y frecuentan a Gauguin cuando éste habita en Pont-Aven (Bretaña). Forman el grupo de los Nabis: Bernard, Roussel, Maurice Denis, Bernard, Sérurier, Bonnard, Vuillard. A estos dos últimos (junto con algunos de los que componen la Banda Negra: Lucien Simon, Le Sidaner, etc.) también se les designó con el nombre de Intimistas.

(3) La denominación de este grupo surge de la frase que pronunció Matisse ante un cuadro de Braque: "Mais ça, cest du cubisme!".

(4) Sin la gravitación que ejerció Paris, durante el medio siglo que se inicia, paradójicamente, a los pocos años de la derrota del 70 y termina algún tiempo después de la victoria del 18, ni siquiera se concebiría la existencia del movimiento pictórico que comentamos. Demasiado conocido, para subrayarlo, este hecho explica la complejidad de los grupos y de las tendencias que lo forman, tanto como el número y la importancia de los artistas extranjeros que intervienen en él.

C A T A L O G O

P I N T U R A

BEAUDIN André

1 - "*LE REFLET JAUNE*" — *REFLEJO AMARILLO*

Firmado y fechado arriba, izquierda: A. Beaudin, 1929.

Oleo sobre tela: 0.55 x 0.45

BLANCHARD Marie

2 - "*FILLETE MALADE*" — *NIÑA ENFERMA*

Firmado abajo, izquierda: M. Blanchard.

Oleo sobre tela: 0.72 x 0.48

3 - "*FILLETE ENDORMIE*" — *NIÑA DORMIDA*

Firmado abajo, izquierda: M. Blanchard.

Oleo sobre tela: 0.54 x 0.81

4 - "*MATERNITE*" — *MATERNIDAD*

Firmado abajo, izquierda: M. Blanchard.

Pastel sobre cartón: 1.09 x 0.72

BORES Francisco

5 - "*FEMME TRICOTANT*" — *MUJER TEJIENDO*

Firmado y fechado abajo, derecha: Borés, 31.

Oleo sobre tela: 1.15 x 0.89

6 - "*NATURE MORTE*" — *NATURALEZA MUERTA*

Firmado y fechado abajo, derecha: Borés, 30.

BOSSHARD Rodolphe - Théophile

7 - "*NU*" — *DESNUDO*

Firmado abajo, derecha: R. Bosshard.

Oleo sobre tela: 0.72 x 0.54

CHAGALL Marc

8 - "*LES AMOUREUX*" — *LOS ENAMORADOS*

Firmado y fechado abajo, derecha: Marc Chagall, 928.

Oleo sobre tela: 1.17 x 0.89

COSSIO Francisco

9 - "*L'HOMME AU CHAPEAU MELON*" — *EL HOMBRE DE LA GALERA*

Firmado abajo, izquierda: Cossío.

Oleo sobre tela: 0.72 x 0.54

DERAIN André

10 - "*PORTRAIT DE VLAMINCK*" — *RETRATO DE VLAMINCK*

Firmado abajo, derecha: Derain. Anotación a la izquierda:
Mon portrait par A. Derain. Vlaminck.

Oleo sobre tela: 1.10 x 0.38

11 - "TORSE DE FEMME NU" — TORSO DESNUDO DE MUJER

Firmado abajo, derecha: Derain. Oleo sobre tela: 0.50 x 0.41

12 - "NU" — DESNUDO

Firmado abajo, derecha: Derain. Oleo sobre tela: 0.80 x 0.64

FAUTRIER Jean

13 - "FLEURS" — FLORES

Firmado abajo, derecha: Fautrier.

Oleo sobre tela: 0.73 x 0.92

14 - "VASE DE FLEURS" — VASO CON FLORES

Firmado abajo, izquierda: Fautrier.

Oleo sobre tela: 0.81 x 0.65

GOERG Edouard - Joseph

15 - "LE DEJEUNER MAIGRE" — ALMUERZO DE VIGILIA

Firmado abajo, derecha: E. Goerg.

Oleo sobre tela: 0.73 x 0.61

16 - "MARCHANDE DE BONHEUR" — VENDEDORA DE FELICIDAD

Firmado abajo, en el centro: E. Goerg.

Oleo sobre tela: 0.65 x 0.54

LAURENCIN Marie

17 - "FILLETTE A L'ARC" — LA NIÑA DE LA LIRA

Firmado y fechado arriba, derecha: M. Laurencin, 1925.

Oleo sobre tela: 0.60 x 0.50

LHOTE André

18 - "PORTRAIT DE FEMME" — RETRATO DE MUJER

Firmado arriba, derecha: A. Lhôte.

Oleo sobre cartón: 0.63 x 0.58

MODIGLIANI Amedeo

19 - *"TETE DE FEMME" — CABEZA DE MUJER*

Firmado arriba, izquierda: Modigliani.

Oleo sobre tela: 0.43 x 0.35

20 - *"MADAME ZBOROWSKA" — SEÑORA ZBOROWSKA*

Firmado arriba, derecha: Modigliani

Oleo sobre tela: 0.54 x 0.38

21 - *"PORTRAIT D'ENFANT" — RETRATO DE NIÑO*

Firmado arriba, derecha: Modigliani

Oleo sobre tela: 0.89 x 0.58

22 - *"PORTRAIT DE JEUNE FEMME" — RETRATO DE MUJER*

Firmado arriba, derecha: Modigliani

Oleo sobre tela: 0.92 x 0.60

23 - *"FEMME AU REPOS - NU" — MUJER EN REPOSO - DESNUDO*

Firmado arriba, izquierda: Modigliani.

Oleo sobre tela: 0.64 x 1

24 - *"MARIE" — MARIA*

Firmado arriba, derecha: Modigliani

Oleo sobre tela: 0.64 x 0.48

PASCIN Jules

25 - *"JEUNE FEMME COUCHEE" — JOVEN REPOSTADA.*

Firmado y fechado arriba, derecha: Pascin, 1925.

Oleo sobre tela: 0.81 x 0.65

26 - *"LA FILLETTE AU RUBAN ROUGE" — LA NIÑA DEL MOÑO ROJO*

Firmado abajo, derecha: Pascin.

Oleo sobre tela: 0.81 x 0.65

PICASSO Pablo

27 - "*AU MOULIN ROUGE*" — *EN EL "MOULIN ROUGE"*

Firmado arriba, izquierda: Picasso.

Pastel sobre cartón: 0.31 x 0.40

ROUAULT Georges

28 - "*MONSIEUR HECTOR*" — *SEÑOR HECTOR*

Firmado y fechado abajo, izquierda: G. Rouault, 1929.

Gouache sobre cartón: 0.51 x 0.36

29 - "*CLOWN*" — *PAYASO*

Firmado y fechado abajo, izquierda: G. Rouault, 1929.

Gouache sobre cartón: 0.50 x 0.33

SOUTINE Charles

30 - "*PORTRAIT DE FEMME*" — *RETRATO DE MUJER*

Firmado arriba, izquierda: Soutine.

Oleo sobre tela: 0.70 x 0.49

31 - "*PAYSAGE*" — *PAISAJE*

Sin firma.

Oleo sobre tela: 0.72 x 0.55

32 - "*LE VALET DE CHAMBRE*" — *EL MUCAMO*

Firmado arriba derecha: Soutine. Oleo sobre tela: 0.71 x 0.49

UTRILLO Maurice

33 - "*CHAPELLE D'IVRY*" — *CAPILLA DE IVRY*

Firmado abajo, derecha: Maurice Utrillo V.

Oleo sobre cartón: 0.67 x 0.52

34 - "*LA MAISON DE BERLIOZ*" — *LA CASA DE BERLIOZ*

Firmado abajo, derecha: Maurice Utrillo V.

Oleo sobre tela: 0.50 x 0.61

VAN DONGEN Kees

35 - "VENISE" — VENEZIA

Firmado abajo, derecha: Van Dongen.

Oleo sobre tela: 0.55 x 0.33

36 - "SENTIER DE LA VERTU" — SENDERO DE LA VIRTUD

Firmado abajo, izquierda: Van Dongen Kees.

Oleo sobre tela: 1.01 x 0.90

37 - "PORTRAIT DE MISS TAMIRIS" — RETRATO DE "MISS TAMIRIS"

Firmado abajo, derecha: Van Dongen.

Oleo sobre tela: 0.65 x 0.50

VIÑES Hernando

38 - "LA BLANCHISSEUSE" — LA LAVANDERA

Firmado y fechado abajo, en el centro: H. Viñes, 30.

Oleo sobre tela: 1.16 x 0.90

39 - "REPOS" — DESCANSO

Firmado y fechado abajo, derecha: H. Viñes, 30.

Oleo sobre tela: 0.65 x 0.81

VLAMINCK Maurice de

40 - "PAYSAGE" — PAISAJE

Firmado abajo, derecha: Vlaminck.

Oleo sobre tela: 0.88 x 1.17

D I B U J O

DERAIN André

41 - "TETE DE FEMME" — CABEZA DE MUJER

Firmado abajo, derecha: Derain. Lápiz azul: 0.25 x 0.28

MODIGLIANI Amedeo

42 - "PORTRAIT DE JEUNE HOMME" — RETRATO DE JOVEN

Dessin de Modigliani fait à la Rotonde au mois de Decembre 1919.

Mina de plomo: 0.31 x 0.20

43 - "PORTRAIT DE Mr. TALOFF" — RETRATO DEL Sr. TALOFF

Firmado, fechado y dedicado, abajo, derecha: A. Taloff - Modigliani XI-1919.

Mina de plomo: 0.42 x 0.26

44 - "PORTRAIT DE FEMME" — RETRATO DE MUJER

Sin firma. Mina de plomo: 0.43 x 0.26

G R A B A D O

MODIGLIANI Amedeo

45 - "PORTRAIT DE FEMME" — RETRATO DE MUJER

Sin firma Punta seca: 0.38 x 0.26

POR FRANCISCO A. COLOMBO
EN BUENOS AIRES,
EL 14 DE AGOSTO DE 1936