

Crítica de Arte

EL IMPRESIONISMO PATOLOGICO

(Sobre dos libros)

La estética de la pintura

Las magníficas ediciones de arte «Hypérion» traen a nuestra memoria todas las fórmulas de la estética. Lo menos importante—con serlo mucho—es que nos enfrentamos con las obras de Pedro Breughel, Andrea del Castagno, Tintoretto, Rafael, Velázquez, Delacroix, Courbet, Cézanne, Picasso y otros muchos. Lo trascendente de estos magníficos conjuntos es que, frente a ellos, por ser tantas las «maneras» revive el eterno problema de la estética de la pintura. La concepción colorista de un lado y la lineal del otro han de provocar aún muchas polémicas. Frente a estas obras tan diversas: primitivas, clásicas, románticas, realistas, neoclásicas, etc., tenemos que creer que ni Wolfflin, ni Eugenio d'Ors han pronunciado palabras definitivas. En arte, más que en cualquier otra especulación del espíritu, la verdad tiene varios caminos. No solamente entre los críticos y teorizantes el desacuerdo es patente. Los artistas, por su parte, definen cada uno su peculiar manera de apreciar las cosas y de ver el arte. El siglo XIX francés está lleno, más que ninguna otra época, de los debates que entre ellos sostenían los pintores para justificar sus propias concepciones de la estética. Es tanta la riqueza de estilos y de formas que se ha tenido que realizar

por los técnicos una rigurosa valoración para desechar todo lo que no fuera una auténtica aportación al arte.

Recordemos a este propósito algunas conocidas anécdotas de la época: Courbet, refiriéndose a la Olimpia de Manet, decía: «Es una sota de la baraja saliendo del baño». Ante el ataque, Manet respondía: «El ideal de Courbet es, por lo visto, una bola de billar». En la votación para dar la medalla de oro a Puvis de Chavannes, se indignaba Manet ante un grupo de sus colegas: «¡Jamás daré mi voto a un hombre que sabe dibujar un ojo!». En esta eterna apreciación subjetiva no hay límite posible y, claro está, toda extravagancia tiene en ella cabida, porque para los sabihondos discípulos de Marinetti ¡Cézanne es un clásico griego!...

De Delacroix, Gauguin, Signac, Van Gogh, hasta los *simultaneístas aerodinámicos*, estamos asistiendo a una eterna revisión de valores. Mas no son exclusivos de estos tiempos los cambios y transformaciones de lo que podríamos llamar el gusto artístico. Esto ha ocurrido siempre. El descubrimiento del Greco se debe a Manuel B. Cossío, siglos después de haber vivido el artista. La gloria de Rembrandt ha pasado también por diversas mutaciones y etapas. En unas ha sido exaltado como un maestro del colorido, en otras se ha afirmado todo lo contrario. Los mismos artistas son objeto a lo largo de su vida de los avatares del espíritu mudable de la opinión. Ninguna época más propicia para observar este fenómeno que la del Impresionismo. (El Renacimiento estaba demasiado sometido a la disciplina escolástica para que los artistas se salieran de su ortodoxia).

En su «Salón» de 1846, Thoré, tratando del dibujo, escribía que éste «es en pintura lo que la medida es a la música. Lo mismo que la medida limita el sonido, el dibujo es el cuadro del color. Hay quienes dan toda la preponderancia a uno solo de los aspectos. Para unos, Velázquez es un fotógrafo, a la vez que hacen del Greco un gran artista iluminado...» No in-

sistamos, pues, en querer hallar la verdad estética que tanto preocupa a los filósofos. Limitémonos nosotros a admirar toda obra que suponga un logro de belleza o arte.

Deformación impresionista

La escuela impresionista no es, como se ha proclamado a los cuatro vientos, la sola exaltación colorista con olvido del dibujo. Ella admite, bajo los efectos luminosos que le dan dinamismo, la realidad sólida. Manet, Renoir y Sisley, los tres más grandes impresionistas ortodoxos, han defendido, respectivamente, la mecánica, la anatomía y la perspectiva.

Cézanne se ha esforzado en pintar masas sólidas con colores de irisación. El autor de *Las bañistas* ha luchado toda su vida con el problema de modelar el color por simple yuxtaposición de tonos planos sobre la superficie pintada. Sus manzanas, que no tienen, como es sabido, relieve de claroscuro, han marcado su influencia de manera decisiva sobre la escuela de hoy. Este reino de los volúmenes instaurado después de las «manchas del impresionismo», ha conducido a ciertas teorías de la deformación. Y para explicarlas se recurre a invocar el precedente de los grandes deformadores del pasado: Las monstruosas mujeres de Rembrandt, sin ninguna belleza formal; las grotescas figuras de Daumier; las extrañas deformaciones del Greco, los monstruos de Goya... Veamos a este propósito un ejemplo de idea descabellada sobre el arte.

François Lehel, el crítico francés, en un ensayo que titula «Notre art dément» (*) expone una interesantísima, pero extraña, teoría sobre el impresionismo. Para él esta escuela pictórica será como la eclosión de lo morboso. Y, naturalmente, el impresionismo no es una «manera», ni una técnica más, sino

(*) François Lehel.—Notre art dément. Quatre études sur l'art pathologique. Ed. H. Jouquières et Cie. París. 60 frs.

la manifestación del estado patológico del artista. El pintor, en este caso, acusa una determinada capacidad en dirección a lo artístico por una serie de circunstancias ajenas en absoluto a la educación que recibió. Los psiquiatras han observado abundantemente la tendencia que tienen ciertos enfermos mentales a dibujar círculos concéntricos, líneas paralelas en gran número o simples puntos repartidos por la superficie del papel.

Desde el punto de vista morfológico, el impresionismo—que Lehel llama *ilusionismo*—y las escuelas posteriores, son la concepción de objetos disgregados, contrariamente al clasicismo que acentúa la unión lógica en la construcción, y del primitivismo también, que sólo conoce unidades sin detalles. (Es decir, lo que es el «jazz-band» con relación a la música sinfónica). La forma no detallada corresponde a la candidez del arte de los pueblos aborígenes. La construcción lógica crea la serenidad clásica de Rafael, del Giorgione, de Miguel Angel, del Tintoretto. En las formas disgregadas del ilusionismo, se ve la inquietud de los extraños artistas que lo producen. Es indudable que no todas las obras absurdas e ilógicas están dentro—a decir de este crítico—del impresionismo patológico. Del grupo hay que descartar los pintores que han seguido las huellas de Van Gogh por puro intelectualismo o por simple deseo de parecer originales. A veces la discriminación de unos y otros artistas es difícil. Se ha podido llegar a una clasificación casi perfecta gracias a los estudios de los psiquiatras que han desbrozado el camino de los críticos.

Lo patológico en el arte hasta el ochocientos

Esta confusión revela la demencia. Según Lehel ha habido en todas las épocas artistas que en sus obras han dejado el estigma de la locura. Pero el alma colectiva del arte ha empezado a obscurecerse a partir del siglo XV. Entre los primeros casos aislados de esta manifestación señala a Mantegna, quien

ha dejado algunos cuadros en los cuales hay trazos característicos de la demencia. La predilección de Leonardo de Vinci por las arañas, los escorpiones, las serpientes y, en general, por lo grotesco, es un signo evidente de lo patológico. La escuela española es la que más impresa lleva la huella tenebrosa que le pusieron sus atormentados pintores. Y, desde luego, ello corresponde a un estado patológico colectivo de la población en los siglos XV, XVI y XVII. La Inquisición, el dominio absoluto de la Iglesia en la vida social, política y artística de la Península, así como la tendencia general del arte, hacen que sea en España—según Lehel—donde mejor se pueden estudiar los fenómenos del impresionismo morboso. Entre los artistas que lo han sufrido más intensamente están Valdés Leal, Zurbarán, el Greco y más tarde, Goya.

La demencia parece que se revela de la manera más patente en el Greco, que es para el crítico citado, el impresionista más sugestivo de todos los tiempos; sus torsiones y sus deformaciones no han sido producidas por la incapacidad óptica como se ha repetido hasta ahora, «ellas son más bien producto de un drama interno». Su exaltación lo eleva por encima de su época y lo hace semejante a los grandes desesperados del siglo XIX. Son creaciones de otro mundo que tienen un alma ultraterrena. Sus frías vírgenes católicas, sus monjes estáticos y sus santos convulsos transmiten la locura al espectador.

Goya es un demente de un género más alegre, afirma François Lehel. A nosotros nos parece excesivo definir a Goya como impresionista alegre. Para convencerse de lo contrario—lo de la locura es aún más absurdo—basta mirar los álbumes de sus aguafuertes, en los cuales ha puesto demasiada ferocidad para que parezcan regocijados. Sus cuadros son trozos de pintura de un genio deformado, en todo caso, por la incapacidad auditiva y la misantropía. De todo lo que conocemos de Goya la *pintura negra* «Saturno devorando a sus hijos» es lo único que puede alcanzar las cumbres de lo morboso.

Las escuelas flamenca y holandesa si bien son más equilibradas cuentan algunos artistas que pueden corroborar la teoría que comentamos.

Rembrandt, el genial retratista, sentía la obsesión sexual y produjo grabados pornográficos que son bien elocuentes. Dürero fué atormentado también por el arte patológico. Y Rubens deformó sus figuras femeninas hasta hacer de cada mujer que pintaba un fenómeno elefantiásico.

La deformación como hecho colectivo

Hasta el siglo XIX lo patológico en el arte ha sido aislado, insignificante. Más que la manifestación colectiva de un estado psicológico, en la pintura se dan casos que por su solitud se hacen más patentes. Pero, al fin, la demencia que se disimulaba estalla con todas sus fuerzas a finales del siglo pasado.

Entre los artistas que jalonan esta nueva religión de la estética, Lehel sitúa preferentemente a Cézanne. Este maravilloso artífice del color es el revolucionario del arte moderno. Paradigma del «pintor demente», Cézanne deforma, porque para él el mundo presenta perfiles que no corresponden a la realidad que ven otros: «Tratar la naturaleza por el cilindro, el cono y la esfera, todo puesto en perspectiva...», escribía a un amigo. Se ha estudiado su obra por psiquiatras y alienistas, la obra del maestro de Aix y las conclusiones han sido dispares, como veremos más adelante. Lehel se apoya en quienes afirman que los cuadros del artista son producto de su genio y de los trastornos que éste sufrió durante toda su vida. El genio sería así como una enfermedad. Esto explica sus deformaciones, sus planos desproporcionados y, sobre todo, la falta de armonía característica en algunas de las telas del gran postimpresionista.

Después de Cézanne, los «dibujos esquizofrénicos de Van Gogh vienen a confirmar, aparentemente, las teorías del arte demente. Con el holandés se pierde todo contacto con el arte

imitativo. La deformación de las cosas se hace más expresiva y más fiel a los estados del alma que a la percepción normal del mundo externo. Todos los discípulos de Cézanne han tenido como divisa lo que preconizaba el maestro: «El arte inaccesible a la masa». Con Van Gogh hacen su aparición las formas convulsas. Los círculos, las espirales y las líneas enlazadas tienen en su obra vida propia. Más tarde incorpora elementos ornamentos superbarrocos y confusos. La obra de Van Gogh más característica fué realizada al final de su vida malograda, cuando después de una estancia entre los alienados de San Rémy, se adivinaba su propia tragedia y el final lamentable de su vida. En Van Gogh ha tenido el arte un genio alucinado, un visionario que se expresaba por líneas de ritmo desencadenado al buscar dimensiones irreales en el espacio.

El pintor Pablo Picasso

En el último grupo de esta tendencia Lehel ha situado al pintor malagueño. En realidad, Pablo R. Picasso es clasificable. Se ha dicho que es un Proteo del arte y la afirmación es justa. Porque se trata del artista mejor dotado de toda la pintura contemporánea. En su obra se puede estudiar el arte pictórico a través de todas las épocas. El escultor Pinazo ha referido que hojeando en París las carpetas del autor de *L'aveugle*, encontraba en ellas la antigüedad griega, el Renacimiento, el arte francés del siglo XVIII, el exotismo negro, el precolombiano y hasta la pintura rupestre. . . . En nuestro compatriota la fórmula es el cubismo. Esto responde a su talento multiforme que ha asimilado todos los estilos y todas las escuelas.

No hay demencia en el arte de Picasso—como no la hay en Cézanne ni en el Greco—. Lo más una extensa inquietud que no excluye la sentimentalidad, que es como el denominación común de su obra proteica. Desde sus escenas montmatrescas a lo Steinlen, hasta los desenfrenados excesos del simultaneis-

mo, Picasso se ha mostrado siempre un artista consciente. En cambio, su herencia artística ha provocado lamentables snobismos.

Después, todo un grupo numeroso y confuso de cubistas, de cubo-futuristas, de aerodinámicos, el extravagante Dalí, el curioso Chirico, el regocijante Marinetti, crean una obra de trazo y concepción barroca, en la que se da un confusionismo que es expresión fiel del estado patológico que domina el arte de nuestros días.

Rectificación de la ciencia

Según el Dr. J. Vinchon (*) existe la tendencia muy generalizada en las gentes de calificar como fuera de lo normal aquello que choca a nuestra sensibilidad. Refiriéndose a la sala cubista del Salón de París de 1911, dice que la mayor parte del público pedía la celda de reclusión para los autores de aquellos cuadros. Aristóteles fué el primero que estableció las relaciones entre el genio y la locura, pero es indudable que no todos los artistas que producen arte excelente son genios. Por ello mismo, es difícil creer que los innovadores sean artistas que producen un arte demente. El cubismo moderado está hoy plenamente aceptado.

Dice Vinchon que Huysmans, al estudiar a Rops, ha sacado la conclusión de que la mayoría de los artistas eróticos no cometen sino truhanerías dedicadas a aficiones especiales. Artistas muy equilibrados y muy serenos como son los japoneses Hokusai, Toriyama, Sekiyen y Utamaro, han compuesto en sus ratos de ocio álbumes eróticos.

El Greco ha producido mucha literatura. Un crítico alemán lo calificó de fracasado. El Dr. Vinchon se une a los más

(*) Dr. J. Vinchon. «El arte y la locura». Ed. C. I. A. P. Madrid. (Ensayo sobre el arte y la locura, de un alienista).

calificados críticos de la hora actual para admitir que esas rebuscas de luz interior de las figuras y esos alargamientos de formas no son sino un ensayo de adaptación de la pintura al misticismo violento y frío de la corte de El Escorial.

La elección de una técnica nueva o desacostumbrada no indica más que el deseo de lograr nuevas expresiones artísticas. En estos saltos estéticos se busca lo contrario de lo actual para que lo hecho parezca más original y más nuevo frente a lo habitual. Respecto a este punto y para que se vea lo que en el arte hay de continuidad lógica y sutil veamos lo que dice Eugenio d'Ors sobre la designación de «primitivo». «Cuando la Edad Media significaba una interrupción radical de la cultura, pudo parecer que un Nicolás Pisano, un Cimabue en el siglo XIII rompían una especie de mudez secular, balbuciendo un lenguaje que, sucesivamente, en dos siglos de esfuerzos debía acercarse a la perfección, bajo la influencia de un estudio progresivamente amoroso de la naturaleza y acaso por obra de cierta difusión de la sensibilidad panteísta franciscana... No le falta verdad a este punto, sólo le falta exactitud. Mejor informados, debemos de reconocer hoy que aquellos iniciadores eran unos epígonos, a la vez; que toda tradición—bizantina sin duda, pero también italiana—venía a continuarse y a cerrarse en ellos; y así su acción que, por un lado, desarrolla un avance, significa paralelamente una decadencia.

Progreso en la vía del realismo, en el enriquecimiento de la perfección técnica; pérdida paulatina en el valor de la idealidad y en el sentido de la decoración...»

El caso de Cézanne no se puede tomar como ejemplo, según este distinguido alienista parisino, porque, escarnecido y tratado de loco durante más de treinta años, el pintor de Aix reina actualmente como señor, y las cumbres de las exposiciones actuales testifican la difusión de sus enseñanzas.

En cuanto al caso de Van Gogh está demostrado que la locura no produjo modificación sensible de su manera ni de la

calidad de su pintura. Llega monsieur Vinchon a la afirmación de que la obra de un pintor que se vuelve loco, no es forzosamente una obra patológica. Menos lo será, naturalmente, la de uno que no lo esté.

Es necesario ser prudentes en nuestras calificaciones y no caer en un error que puede cometer la multitud impulsiva, pero no los individuos razonables, advierte en su interesante opúsculo el doctor Juan Vinchon, poniendo su ciencia al servicio de la comprensión del arte.

ANTONIO R. ROMERA.