

Maurice Sachs

Contra los pintores de hoy día

(Hemos creído de interés emprender la traducción de este ensayo de Sachs, sobre la pintura contemporánea, porque trata, desde luego, uno de los problemas más arduos y difíciles de enfocar de nuestra época. Un sector muy grande de gentes cultivadas—inteligentes e independientes—que no han estado comprometidas, ni de un lado ni del otro, en la querrela de los postimpresionistas con la pintura d' a p r é s g u e r r e , se pregunta aún hoy día, cuál es la realidad completa del arte plástico en la actualidad, qué corresponde a trucos de guerra y qué a necesidades impostergables del espíritu.

Pero, más dramático es todavía el estado de desorientación que ha tenido que sufrir la misma gente del oficio. Hay quienes llegaron a creer entre nosotros, en un momento dado, que la nueva pintura exigía el sacrificio de la pintura, es decir, era otra cosa que la pintura misma.

Sin estar de acuerdo con todas las opiniones y conclusiones de este ensayo de Sachs—a nuestro juicio no hay pintura que sea e n t e r a m e n t e abstracta, desde el momento que está realizada con elementos plásticos—creemos, sin embargo, que hay alguna utilidad en darlo a conocer a nuestros pintores jóvenes, porque corresponde, en todo caso, a un severo concepto plástico, rigurosamente desarrollado, e independiente en la hora

actual, que insiste en la obligación irrenunciable que el pintor tiene con respecto a la materia y con respecto al mismo oficio pictural, lo cual será siempre saludable.—N. del T.)



No se puede gustar de la pintura sin asignar un precio particular a la «materia» que en cierto modo es la carne. Pero al tratar de definir la «materia», ¿qué es lo indecible de un cuadro? La primera definición que viene al espíritu es la de una pasta, la de los colores. Pero no satisface. Quizás sería mejor decir que la «materia» es a la pintura lo que la «musicalidad» es a la música: la esencia misma. O bien que la materia es lo que la obra de Mantegna no tiene y lo que la de Rembrandt tiene más que ninguna otra.

Hasta el Tintoretto y Rembrandt la pintura es casi toda entera cerebral; pero, con ellos se vuelve «material», física. Se puede preferir los primitivos a los holandeses del siglo XVII. Son, sin embargo, menos pintores (según las palabras de Elie Faure, cuando escribe: «En pintura la materia es todo el espíritu») porque más bien han dado su corazón y su inteligencia al espíritu, según las letras, que a la materia pictural.

Me parece mucho que de todas las artes, la pintura debería ser la menos cerebral, la más estrictamente humana.

Partiendo de aquí, lo que debe primar en la obra pintada es la materia, su necesidad esencial. Lo que debe primar en el pintor, es el cuidado de la materia,

cuidado que, en un pintor genial, se eleva a un misticismo de la materia.

Es eso. Es este misticismo lo que da vida a las pinturas de los más grandes maestros. Es lo que anima las telas de Rembrandt, de Courbet, de Corot, de Renoir. Son esos maestros los que han comprendido lo que era la pintura como tal, tanto más pura cuanto menos cerebral. No se repetirá nunca bastante, que lo que la pintura tiene de más absoluto y de más grande, es la obra de Rembrandt y el Tintoretto y que es preciso partir de ahí para juzgar toda pintura.

Un pintor sin materia no me parece un pintor. Puede ser cuando más un teorizante del dibujo y de la composición.

Se puede tratar la materia ligeramente como Renoir, o fuertemente, como Rembrandt y Tintoretto: es siempre la materia.

Pero es preciso atacarla como el labrador de su tierra, como el panadero su masa. La pintura es una creación física. El pintor está obligado «materialmente» a hacer carne los colores (carne se entiende no solamente el desnudo.)

Por haber desconocido la lección de Rembrandt, el siglo XVIII se consumió en el encanto. Época vacía para la escuela francesa, o bien, época preparatoria en que Chardin solo, intentaba establecer la relación entre Holanda y Francia. Al principio del siglo XIX nos perdemos de nuevo en la pintura teórica. Es el triunfo de David (que, con Ingres y Cézanne, debía ser el

Dios del cubismo). Pero hacia mediados del siglo, nuestros pintores comprenden, en fin, la enseñanza sin par de la Holanda.

Solamente entonces la pintura francesa comienza a reinar en el mundo. Delacroix, demasiado intelectual para alcanzar la humildad genial que hace un Rembrandt, demasiado místico del heroísmo para conservarse servidor de la mística de la materia, sabe, sin embargo, donde está la verdad pictural y se le acerca tanto como su impetuosidad y su orgullo se lo permiten. Los sucesores inmediatos, más modestos, quieren pintar mejor que ningún pintor francés: estos son Courbet y Corot.

Después Manet, demasiado virtuoso y mimético como todo virtuoso, se pierde copiando en los museos. Se cree, por error, (y los impresionistas van a creerlo también), que él libera la pintura francesa. Nada de eso. La deja en la disciplina de la materia, sin poder, por lo demás, imponerle como lo hubiese hecho Ingres, una disciplina de teorizante, en que, sea dicho de paso, la lógica francesa siempre se ha complacido bajo Clovet, como bajo Degas.

En fin, Renoir que comprende perfectamente la materia pero que la trata en «soprano». La materia tan concreta en sí misma, tan indefinible en lo que representa de belleza cuando está «encendida» por el pintor, es comparable a la voz. Ciertos pintores cantan bajo, y nos parecen tanto más ricos; otros, como Renoir, tienen la voz alta. Corot tiene un teclado completo: soprano duro y delicioso en Roma, bajo poderoso a su re-

greso. Por eso se le perdona su voz mediocre de los últimos años.

Al mismo tiempo la teoría seca estaba representada por Cézanne, por Seurat y por Degas. De todos los teóricos, ¿quién más grande que Cézanne, . . . y sin embargo, quién más peligroso de seguir? Cézanne es el escaso teórico de quien la obra conmueve, que aun seca, esta es humana. (Se asemeja bastante a Vermeer siendo menos dueño de su materia.)

En resumen, hacia el año 1900, los pintores jóvenes podían aceptar o atacar dos escuelas: la cerebral y la humana—la de la pintura considerada como una matemática, la de la mística de la materia—seguir a Cézanne, o seguir a Renoir. A la sombra de Renoir estaban Monet, Sisley, Pissarno, Whistler, Morizot, los mediocres de una gran tradición. No es de extrañarse que los pintores jóvenes hayan sido desviados del cuidado de la materia y que hayan en cierto modo atacado a Renoir, en nombre de Cézanne. Uno se extraña solamente de que hayan perseverado en su desvío.

Y hoy día, cuando se miran con imparcialidad los cuadros pintados entre 1900 y 1930, se ve que son de una insuficiencia que hace de nuestra época una de las más pobres habidas en la Historia del Arte. Época tan escasa de verdaderos pintores que puede ser comparada al período de gran escasez pictural que conoció Francia entre 1780 y 1820. Sin embargo, los pintores no faltan; setenta mil en Francia, cuarenta y dos mil

en Alemania, cincuenta mil quizás en Estados Unidos. Pero, ¿y los grandes pintores? Solicitados por los aficionados que hacían la moda y por los comerciantes de quienes dependía la especulación, los pintores se habían descubierto fines en los que la pintura ya no tomaba parte. Admitamos para excusa de ellos que una época impaciente como la nuestra contraría la creación grave. La pintura de hoy día es superficial, porque los pintores no tienen el valor de privarse de la facilidad y porque no le dan importancia, cuando tienen amor al trabajo, sino a los problemas más chicos de la técnica pictural. (Los más emprendedores, como vamos a ver, han sido teóricos que queriendo ser puros, se han olvidado de ser humanos.)

Algunos años antes de la guerra, los pintores, de la escuela de París se dividieron, grosso modo, en dos grupos: unos tomaron partido por la pintura abstracta; los otros, a cualquier capilla particular que hayan pertenecido, pueden ser considerados como del mismo lado de la barrera, del lado de la pintura de materia.

No se puede hacer el proceso de unos sobre el testimonio de otros. Hay que reconocer, al contrario, que de los dos grupos, el de los pintores abstractos era el más inteligente. Esto sirvió a su fracaso, pues, por inteligentes que fuesen, los cubistas cayeron en una trampa donde es muy grato que hayan caído.

Ellos querían con Picasso, Braque, Lhote, Leger, a la cabeza, la pintura pura, y para alcanzarla había que evitar toda anécdota. En algunos años los motivos fue-

ron burlados, o no hablaron al ojo sino por alusión. Vemos bien hoy día el punto vulnerable de la teoría cubista: de no querer representar nada, estos pintores caían en una manía tan tonta como la de los motivos sentimentales y el éxito obtenido de un público deslumbrado por la novedad era equivalente al que había obtenido un Meissonnier.

Cuando más, los cubistas produjeron la revolución en el edificio, en el mueble, en el etalaje y en los carteles, con más provecho que en la pintura. Pero en el mueble y el edificio dejarán sus testimonios más durables.

Escribiendo esto—que hoy día me parece tan evidente—no puedo dejar de pensar en esos años de postguerra, cuando las pinturas cubistas—y las de Picasso, primero—nos deslumbraban hasta el punto de volvernos ciegos. Me acuerdo de las palabras que se decían en las exposiciones: «es la emoción pura», «atañe al corazón sin mezclar al espíritu», «es la poesía misma», «la plástica pura», etc... Pero esto no eran más que palabras de espectadores arrebatados. Las críticas habían inventado frases mucho más sabias. Se había caído en una especie de locura; nadie sabía ya, por lo demás, que lo era la pintura. Apenas se ocupaban de ella, creyendo tanto hacerlo. Los unos pintaban, los otros vendían, otros comparaban. Se creía tener necesidad de cuadros como se tiene necesidad de alimentos.

Todo este atragantamiento venía después de la guerra, época de alegría, pero época al mismo tiempo tan

curiosa por la gravedad, la solemnidad misma, con la que se hablaba de la menor y más superficial de las creaciones. Era el tiempo en que decíamos de todo: «esto es estupefaciente» porque todo salía a pedir de boca por milagro.

De los «milagros» de entonces, el más asombroso era el del brujo Picasso. El ha maravillado una época como sólo Rafael ha maravillado la suya, pero mejor que Rafael, pues ha maravillado a todo el mundo! Tenía el aire de un gran revolucionario; era un hombre que hacía su camino. Su pintura es, evidentemente, la más cerebral de hoy día; es también la más literaria: «época azul», «época rosa», «época negra», «época de cubismo analítico», «época clásica», etc... todos estos «tiempos» de la obra de Picasso tienen sobre todo el mérito de la renovación. El ilusionista Picasso había encontrado el secreto de asombrar siempre. Pero apenas si ha tomado a la pintura verdadera, a la materia. No se acercó a ella sino muy joven, en Madrid y aquí, en 1926; y cuando ha querido pintar «pintura», ha pintado más mal que nunca (doy por ejemplo el primer retrato de su mujer, a la manera de Ingres, y el segundo, aquel que obtuvo el premio Carnegie, que, sin la firma, no resultaría en el salón de otoño.) Todas las telas de Picasso son dibujadas y coloreadas. Su dibujo y su composición tienen a menudo su mérito. Pero que fútil es todo esto. No hay ni para qué insistir. Después de algunos años de retirada se ve bien la insuficiencia de Picasso que, es cierto, no es una insuficiencia de

espíritu; él lo tiene más que nadie. Lo que le falta, es ser pintor en el sentido inocente de la palabra.

Picasso, pintor, se frustra. Picasso, dibujante, puede estar cambiando durante mucho tiempo. Aquí, su mano hábil hace maravilla, pero siempre una maravilla del espíritu. La agilidad del trazo de Picasso es notable; pero lo que dibuja está todo en los trazos: no tiene nada en el interior.

Si abandonando aún la cuestión de la materia pintada, pensamos en esa otra, más sutil, más invisible todavía, que es la materia del dibujo, sabemos bien que Picasso no la ha encontrado jamás. Está alejado a tal punto de todo entendimiento de la materia, que, cuando esculpe, vacía la escultura. (A este respecto, ¿qué más significativo que sus objetos esculpidos formados solamente de barras, reunidas con mucho gusto, y que hacen una escultura transparente?)

Hay en la obra de Picasso un tal defecto de materia que él mismo ha parecido aperebirse de ello y querer remediar la falta. ¿Era por cálculo, era por instinto por lo que vertía arena sobre su pintura, o pegaba papel sobre sus dibujos?

Tomaba de afuera esta materia que no podía nacer entre sus manos.

Este empeorar ha podido equivocarnos, tal vez equivocarnos a él mismo. ¿Lo ha reconocido como tal? ¡Lo ha abandonado tan pronto!

Hay en Picasso imposibilidad de pintar en materia.

Es lo que hace de él un pintor cuya obra es poco durable en la tela.

Es, sin embargo, de una habilidad y de una inteligencia excepcionales. Esto explica, quizás, el que haya podido durante tanto tiempo asombrar al mundo e influir a los pintores jóvenes. Pero no era eso, solamente, lo que él quería, quería la gran posteridad; y en este caso hay pocos hombres más dignos de comparecer que él. Pues,—y es este un escarnio horrible, un terrible chasco que le juegan los dioses—su influencia le sobrevivirá en el arte decorativo. Imaginad lo que sufre, si ve claramente que le toca en suerte la gloria del decorador y la del pintor se le escapa.

Ha transformado el *affiche*, el mueble, los edificios mismos, ha marcado profundamente nuestro siglo, en lo que tiene de más vistoso, si no en lo de más puro. Qué recompensa si Picasso fuera un humilde, pero qué puntapié a su ambición!

Su historia es la del cubismo. Los cubistas han tenido también la influencia que no deseaban particularmente tener. Han encallado en su verdadera carrera, y por la misma razón que Picasso: alejamiento de la pintura.

No serviría de nada pesar minuciosamente los méritos respectivos de los pintores, todos ellos de talento y que se han descarriado todos. Pero sería absurdo condenar su obra sin reconocer su buen gusto y su imaginación. Sabemos hoy día que serán olvidados, pero en vida han sido muy amados del público porque tenían

todos cualidades personales: Gleises y Metzinger, la invención; Braque, el buen tono; la Fresnaye, la delicadeza; Severini y Marcoussis, la conciencia: Gris, el espíritu; Leger más temperamento que los otros y más color, etc . . .

Los cubistas no han tenido, desde Apollinaire, mejor defensor que uno de ellos: André Lothe. El ocupa en nuestra época (y fuera, me parece, de la pintura) un lugar especial. Lhote es el teórico por excelencia, el discípulo amante de Cézanne, de Ingres y de David. Es un profesor excelente que honraría una escuela nacional. Veo en él al escritor; a menudo al dibujante, nunca al pintor. En sus paisajes a la pluma, usa una «escritura» simple y bien hermosa. Pero, ¿cómo pintar cuando el ojo no pesca jamás el color? Me parece siempre que Lothe se pone a pintar, pero no pinta por necesidad. Es precisamente lo opuesto a cuando dibuja, a cuando escribe.

A la zaga de los cubistas, han venido pintores tanto menos excusables, cuanto que hubieron podido aprovechar del error cometido para no caer en él. Han tomado colocación entre los poetas suprarrealistas, o se han llamado pintores abstractos. Era exagerar todavía la mala tendencia. Esos pintores (como Masson, Miró, Arp, Dalí y otros) no son siquiera teóricos extraviados: son los aprovechadores de una teoría. ¿Y qué provecho, después de todo? No se debería aún, a propósito de ellos, hablar de pintura. Son poetas que han hecho poemas para los muros. Como poetas, algunos, como

Dalí, Ernest, Masson, han animado muchos sueños. Pero no han podido evitar que se helasen, estos, luego de traducidos.

Pero el caso de los pintores que han trabajado la materia y no han sacado nada de ella me parece todavía más curioso que el caso de los que no han sido sino pintores cerebrales.

Se hubiera podido estar tentado, al principio, de decirles: «Ustedes son los que están en lo cierto». Pero, en la verdad misma traicionar la verdad, es confesarse impotente, cándido e ininteligente, y yo no sé lo que es peor, si abandonarse a la moda para medrar aunque sea un poco, o privarse de sus leyes para no hacer nada. El más famoso de todos estos «verdaderos» pintores malogrados, es Derain.

Representa ese tipo particular, nada de raro por lo demás, de hombre fuerte, cuya obra es débil, y no tiene otra cualidad que el «charme». Pintura de hombre con temperamento femenino. La obra de Derain ha podido parecer más masculina que la de Vuillard, por ejemplo (honrada pintura de la que se pudo decir a veces: «este es bonito»); está hecha con un pincel más largo y una mano más virtuosa. Pero es justamente el virtuosismo de Derain lo que le pierde. Pintaba en un abrir y cerrar de ojos, y tanto había tomado la costumbre de las habilidades de museo que había llegado, no sin inteligencia, a imitar la pátina Coubert y la pátina Corot, pero la pátina solamente! Nunca tomó la materia en su espesor, la disolvió y aplastándola, la exten-

dió. Se sirvió de ella como de un ropaje bajo el cual no hubiese ni carne ni huesos. La obra de Derain maravillaba al aficionado mal instruído, porque parecía tan «personal». Un Derain se percibía de lejos en la vitrina y hacía «gran impresión». Derain tenía, en efecto, lo personal, de su facilidad, sin ninguna originalidad. Por lo demás, Derain tenía demasiado respeto por el museo para querer ser original, y esto no es hacerle un reproche) no se le podría reprochar sino el haber hecho pintura de museo, para los que no van nunca al museo. Derain, de lejos podía dar la ilusión; de cerca no se veían más que sus faltas. De las cuales la primera me parece en mucho, una falta de valentía, pues quizá no sufría como otros pintores, hoy día, de la imposibilidad de tratar la materia. No quería sino trabajar fácilmente. (Un reproche parecido podría hacerse a Berard, que no ha copiado las mismas pátinas que Derain, pero se ha encontrado otra, más sombría, más grave y sin embargo tan poco nutrida para servir su frivolidad macabra).

¿Y Segonzac? Muchos han visto en él al defensor de la gran tradición de la pintura en plena materia! Es cierto, pero qué materia! ¡Qué vulgaridad de paleta! Fromentin, escribía en sus *Maestros de Antaño* que en las obras de ciertos holandeses, la materia era de «carton-piedra». Es justamente lo que se puede decir de Segonzac: acumulación de pastas espesas, glaxis sobrepuestos, no hay nada más en sus telas. Es preciso, por el gusto de la experiencia, colocar un Derain

al lado de un Segonzac. Se destruyen el uno al otro, y ni el uno ni el otro ganan. Derain pinta por indicaciones. Segonzac saca todos sus tesoros. El uno abusa de la superficie plana, al extremo que trata la tela casi al fresco. El otro pone tanta pasta que se creería que esculpe.

Se puede entonces preferir Derain a Segonzac. El uno, al menos, tiene el aire de divertirse cuando pinta, y de repetirse por negligencia. Pero, el otro, hace un trabajo de Hércules y se repite por insistencia. La obra de Derain es sin importancia, porque se ha contentado con poco. La de Segonzac es mediocre de una punta a la otra, de una mediocridad original. El uno, puede gustar a un espíritu ligero; el otro, puede equivocar a un espíritu grave. ¿Pero, se dejará sorprender el amateur de pintura, que quiere tocar una pintura como una carne? La obra de Derain es sin carne; la obra de Segonzac está hecha de carnes muertas e hinchadas.

La obra dibujada de Segonzac le ha valido muchos admiradores. Es verdad que sus dibujos son mejores que sus pinturas, que pone en ellos una gracia, siempre ausente en sus telas, que allí se repite menos que en el color. Pero su dibujo no es tampoco el buen dibujo. Es un trazo que no carece de elegancia, pero que puesto junto al trazo duro de Daumier o el trazo flexible y alegre de Guys, no tiene como hacerse valer.

Segonzac y Derain tienen también sus cualidades y sus faltas que se vuelven a encontrar en Bonnard y en Rouault. No es que Bonnard tenga la facilidad de De-

rain, pues su mayor defecto es, tal vez, el virtuosismo que le falta, sino que su obra es seca de materia como la de Derain, y la obra de Rouault es empastada como la de Segonzac. Hay que decir en seguida que Bonnard es muy superior a Derain, Rouault mucho más inspirado que Segonzac. Que la obra del uno es mucho más seria; la obra del otro, más profunda. Pero tampoco Bonnard ni Rouault son los grandes pintores que ilustrarán esta época.

Bonnard había seguido los principios de Renoir, agregando a su composición esas curiosidades a lo Degas que no hacen mejor un cuadro (el personaje cortado en dos en una esquina de la tela; un sombrero que ocupa todo el lugar, etc. . .) esos trucos por medio de los cuales el buen técnico, Degas, trataba de ser original.

Como Renoir, Bonnard pinta claro. Pero el tratamiento de la materia no le es natural. No consigue nada en ello. La yerra por instinto. Como Degas, se esfuerza en ser «moderno». Eso no sirve de nada. Es una vieja historia que los «clásicos» son los únicos «modernos», y que todos los «modernos» sueñan con ser, cuanto antes, «clásicos».

Rouault llevaba una buena parte de camino hecho cuando se desembarazó de la influencia de Gustave Moreau, y le costó mucho dejar a un lado todas esas futilidades y pintar con naturalidad. Entonces ha hecho sus mejores telas (los grandes cuadros de jueces y los de niñas). Pero su juventud lo acechaba y quería un desquite. Rouault, al envejecer, ha vuelto a encontrar a

Moreau detrás de las vidrieras de las catedrales, o por lo menos, los temas de Moreau, todo ese oropel a lo «des Esseintes» que ha puesto de nuevo, como a pesar suyo, en sus telas, y con los que ha querido enriquecer la materia de su obra. Las hebillas de diamante que se agregaban al terciopelo no cambiaban la naturaleza del terciopelo. La materia en Rouault está enriquecida pero no es rica. Y luego, ¡cuántas repeticiones! Desde hace años pinta la misma cosa, ni peor ni mejor.

Picasso se ha perdido en querer hacer siempre lo nuevo; otros, en no querer hacerlo nunca, desde que encontraron una fórmula vendible. El fin, por lo demás, es el mismo: vender.

¡Cuántos pintores menores, detrás de otros más grandes, no han pintado sino para eso! Ahí están Rouault, Derain, Chirico, Chagall, Dufy y tantos otros. Rouault era el mejor entre ellos. Chirico y Dufy la han embarrado al primer éxito.

Bien sabemos que estos éxitos eran estrepitosos y que se habría necesitado de mucha perseverancia para no perder la cabeza. Perseverancia que pintores mucho más mediocres, como Georg, Fautrier, Gromaire, Pascin, no tuvieron ni siquiera ganas de ensayar, sea porque quisieron el renombre fácil o porque hayan sido ignorantes.

La perseverancia, la gravedad, la soledad, y aun la falta de gloria eran necesarias para ayudar a los grandes pintores a permanecer en la ruta verdadera. Hay pocos pintores, hoy día, que hayan tenido, primero la desgracia y finalmente la felicidad, de escapar al éxito. Dos,

sin embargo, han pasado por la puerta falsa: Soutine y Utrillo.

No es porque hayan sido mucho tiempo pobres y desgraciados que son más grandes que los otros. La desgracia no es una receta, sino una medicina. Ellos la tomaron. Pero los destinos de Utrillo y de Soutine no son parientes sino en el sufrimiento.

Sus obras no se parecen y, por lo demás, no son del mismo valor, pero ambas están perfeccionadas en la materia.

Utrillo es, precisamente, uno de esos pintores que transforma la pintura y la hace carne. Ahora, lo que él ha elegido hacer carne es la piedra. La piedra es en Utrillo lo que las joyas y los terciopelos son en Rembrandt, las blusas blancas en Corot, las carnes doradas en el Tiziano, los senos de mujeres en Renoir; las murallas grises de las catedrales, las murallas grises de las calles de París, las murallas rosadas de Córcega; todas las piedras que Utrillo ha mirado, se animan de una vida invisible para los paseantes. La miseria, la tristeza, la vejez, todo eso de lo cual sufren las piedras, Utrillo nos lo ha hecho olvidar. Como Rembrandt cambiaba los pobres avalorios en joyas reales, Utrillo ha hecho de una muralla marchita un muro de palacio. Y sobre la menor telita suya una pobre casa de provincia estalla en fuegos milagrosos y parece de pronto la pieza enloquecida de conchas que centellea en Sans-Souci.

Y luego, ¡qué habilidad cuando pasa de una tela seca

a una tela carnuda, quedando la seca siempre rica, la carnuda siempre severa!

El ojo goza en admirar largo tiempo. Se puede mirar durante mucho tiempo una tela de Utrillo, pero no hay otra cosa que decir de ella, en seguida, de: ¡esto es hermoso!

Es hermoso porque es pintura de pintor, y porque el pintor es un buen pintor. Es hermoso porque ahí está la materia, y es una hermosa materia.

Yo sé muy bien que la obra de Utrillo es desigual, que hoy ya no tiene la mano tan firme ni el ojo tan vivo como en 1912. Pero su producción de 1908 a 1918 (fechas estrechamente ligadas, para ser estricto), le valdrá un puesto en el museo, que ninguno de los pintores, tan queridos del público últimamente, obtendrá.

Utrillo es uno de los tres pintores de hoy día que se podría poner en el Louvre. Sus cuadros no parecerían de igual importancia que los de los «más grandes» maestros, pero soportarían la comparación y parecerían mejores que muchos.

Al revés de Utrillo, la obra de Soutine es menos buena en sus principios que en su madurez.

Soutine en sus comienzos tenía dos cosas en contra suya: era eslavo, y era judío.

En la historia del arte no se conocen muchos grandes pintores eslavos (los pintores de iconos no son «pintores» y su obra no vale sino por otras razones), tampoco se conocen muy grandes pintores judíos. Los israelitas que gustan tanto de la pintura no han sido nunca

capaces de producirla. (Habría mucho que decir sobre la cuestión del amateur en oposición con el creador, sobre las tendencias de una raza que van todas a lo abstracto, y a la cual, lo concreto mismo de la pintura y de su materia parecen estorbar para producir. Pero esto está fuera del objeto de este artículo.)

La obra de Soutine, después de la guerra, contenía sólo promesas pero ¡qué promesas para quien tenía el ojo pintor! Sus paisajes y sus retratos de esa época, no tenían medida. Parecía que pintaba en un estado de alocamiento lírico. El sujeto (según la expresión consagrada, y al pie de la letra), desbordaba el marco. Había en él una fiebre tan grande que deformaba todo hasta el exceso. Las casas no tocaban tierra, los árboles parecían volar. Había ya en esto profundas cualidades de materia. No había aún rigor.

Con un temperamento como el suyo, con el apetito de pintar que lo empujaba furiosamente hacia su tela, con las dificultades raciales suyas, es casi un milagro que Soutine se haya vuelto el pintor que es.

No obstante, es el más grande pintor de hoy día, el único cuya obra colocada cerca de la de Rembrandt soportaría el ser comparada.

Hay que buscar las causas de esta ascensión sin igual, en la comprensión que tiene Soutine de la materia, en la excelente influencia que la medida francesa ha tenido sobre su temperamento fogoso, en fin, en eso que llamamos el genio de un hombre, el fuego secreto que le anima.

Soutine es un pintor admirable porque su ojo ve bien, porque su mano pinta firme y en grande, y porque la materia de su pintura está toda ella iluminada por la audacia; porque una tela suya es austera, rica y luminosa, porque su pintura, en fin, es carne.

Aun en el orden profano la transubstanciación es lo que hace a la belleza más emocionante. Todo pintor que no puede dar vida a la materia de su pintura por la transubstanciación de sus fuerzas innatas, fracasa en el conjunto,—sin esto muerto—de sus colores. Soutine lo puede; y quien da la vida de este modo, sobrevivirá.

¿Y Matisse? Es un pintor cuyo caso es misterioso en apariencia. Con Picasso, es el pintor más inteligente de hoy día, uno de los que comprenden mejor la pintura. Delante de una tela de Matisse, se tiene siempre la impresión de que sabe... y no puede alcanzar aquello que él quisiera alcanzar: la gran materia. (A este respecto, nada más revelador que su admiración tan viva hacia Courbet, que me recuerda a Picasso admirando particularmente al Tintoretto). Sin duda alguna, éste es el secreto de Matisse pintor: no ha podido pintar como quería. Inteligente, comprendió su defecto demasiado luego para tratar de remediarlo y como era un gran colorista reunió los colores (según una paleta más oriental que francesa) con un refinamiento y una sensibilidad difíciles de igualar. Lo cual hace de su obra una bonita obra. —No eterna en la pintura,—imperfecta por una especie de impotencia, pero válida, porque prudentemente ha sido limitada a las fuerzas del artista.

Guardadas las proporciones, lo mismo se podría decir de Modigliani, mucho menos hábil y menos clarividente que Matisse, pero no descarriado como los cubistas, y lleno de buena voluntad, de emoción y de esperanza, sin grandeza, pero sabiendo donde se encuentra.

Insisto, sobre todo, en esta «imposibilidad» de Matisse de pintar en la materia, porque las críticas han creído ver en ello la reserva de un hombre que prefería no decirlo todo, siendo que él no deseaba otra cosa que decirlo todo, como Courbet.

Eso sí, que en lo poco que dice Matisse, todo está bien dicho.

Ante sus telas uno se lamenta siempre: ¡qué gran pintor hubiera podido ser!

Pero si Matisse no tuvo bastante fuerza para trabajar la materia de la pintura, encontró, al menos, la más bella materia de dibujo que es posible ver hoy día. No en todos sus dibujos, pero sí en esos de 1919, desgraciadamente muy poco conocidos, (reunidos en un álbum con el título de: cincuenta dibujos) de los cuales diez, por lo menos, son obras de arte completas. No veo a nadie en nuestro tiempo que haya hecho un dibujo semejante a éstos, y si los museos poseen iguales, no los tienen mejores.

Aquí Matisse se superó; aquí alcanzó la verdadera grandeza: basta con verlos. Es asombroso. ¡Qué línea, qué contorno, qué relleno, qué materia, qué emoción, qué humanidad! Y junto con estas cualidades, una in-

teligencia que las ha controlado y ordenado a todas con una precisión que no les resta animación, y las llena de vida oculta.

¡Qué extraño parece! Tal vez sean estos dibujos los que aseguren a Matisse su futuro renombre. Ellos nos dicen también que si no ha sido un pintor de materia, un pintor completo, un pintor inmenso; era de todos modos un gran hombre.

Yo he participado en los errores de la época que denuncio aquí. Si por azar, en veinte años más, releo este artículo, no dudo que encontraré en él muchas cosas susceptibles de cambiar en la expresión, pero estoy bien seguro, también de que el tiempo fortificará estos juicios. (1)

(1) «Nouvelle Revue Française», 1934.