

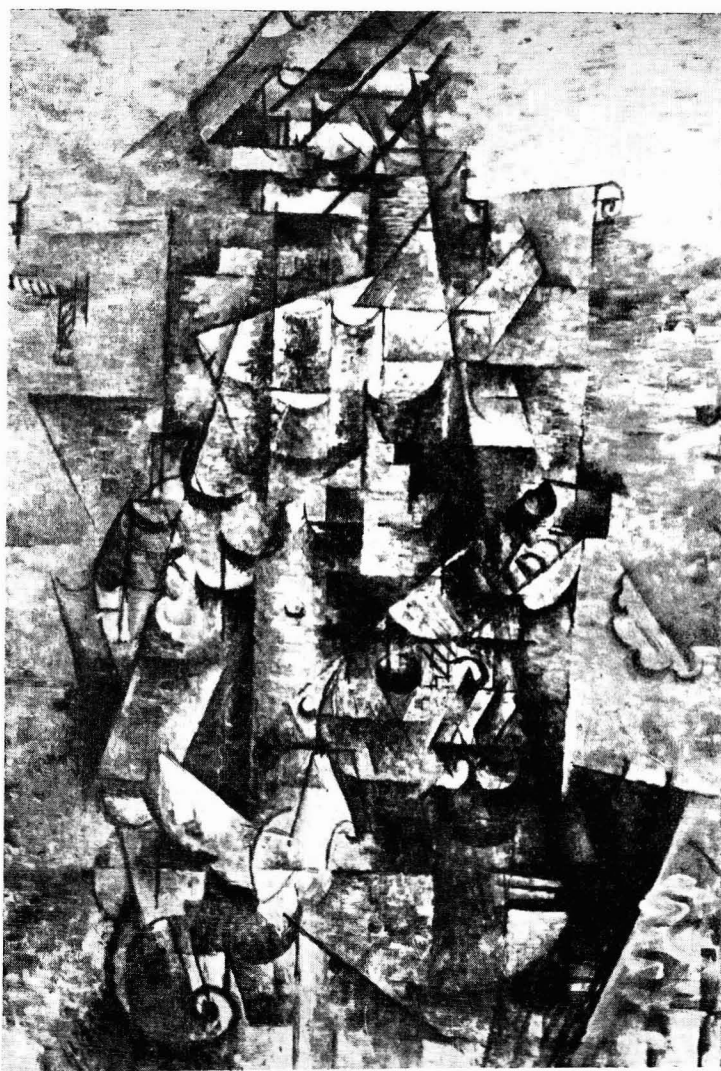
Orígenes de Braque: del Chat Noir a La Coupole

Por Salvador ELIZONDO

La muerte de Georges Braque pone un acento melancólico en esta charla * que pretende ser la evocación de una época festiva en la historia, no sólo de las artes plásticas, sino de la literatura y de la cultura europeas. Al preparar estas notas acudían a mi mente, con una insistencia opresiva e involuntaria, los títulos que hubieran podido epitomarlas. En la contemplación de ese panorama cultural dentro del que surge Braque, mi visión de esa época siempre se veía comprendida dentro de dos términos extremos cuyo solo proferimiento hubiera bastado para describirla. Llegó el momento en que concebí este diálogo como una larga enumeración de estos extremos. Se me ocurrieron así muchos títulos para estas notas. Aunada a la contemplación reciente de algunas de sus obras gráficas, la lectura me dictó muchos de estos títulos. Si las he llamado "Del Chat Noir a La Coupole", lo mismo las podía haber llamado "De los *Banquet Years* al Té Danzante", "Del *Affaire Dreyfus* al Tratado de Versalles", "De Montmartre a Montparnasse", "De Zola a Proust", "Del *French Can-Can* al Jazz", "De Verlaine a Apollinaire", "De Yvette Guilbert a Josephine Baker", "De Melies a Griffith", "De Massenet a Stravinsky", o inclusive "Del Quinquina St. Raphaël al *dry martini*". Existe en todas estas dualidades la presencia poderosa de dos épocas: la *belle époque* y la época nuestra. Entre estos dos extremos media el surgimiento de lo que hoy, en las artes, es verdaderamente "lo nuestro". Si finalmente me he decidido por "Del Chat Noir a La Coupole" es porque, ante todo, deseo atenerme a un ámbito, a una geografía que vio nacer el arte contemporáneo del que Braque es uno de los más grandes exponentes. Otros conferenciantes que hablarán durante este ciclo se detendrán, sin duda, a analizar la obra de Braque pormenorizadamente y trazarán una descripción exhaustiva de la evolución de su personalidad artística. Ambas son tareas a las que yo no aspiraría sin falta de modestia. Quiero más bien pasear por París como el *flâneur* de Apollinaire y descubrir poco a poco esos términos extremos que he mencionado antes y quiero transmitir algo del significado que para mí tienen esos nombres. Yo creo que en ese paseo que en el tiempo va desde un cabaret de Montmartre en el que Yvette Guilbert —la mujer de los guantes negros de Toulouse-Lautrec— cantaba para los impresionistas las canciones obscenas de Paul de Kock, hasta un café de Montparnasse donde "La belle Kiki" iluminaba con su sonrisa —entre Betty Boop y Pola Negri— el nacimiento de la *Avant Garde*, la eclosión de los *Roarin' Twennies*, descubriremos de dónde y por qué surge Braque.

Nuestro paseo imaginario por París se inicia en el Barrio Latino donde visitaremos momentáneamente el Colegio de Francia, situado en la Plaza Marcelin-Berthelot, a unos pasos de la Sorbona; es allí donde Bergson dicta sus cursos desde 1900. ¿Cuál es la situación del espíritu momentos antes de que cobre vida la "nueva pintura"? Existe una interdependencia tácita entre todas las manifestaciones de la cultura. Ninguna de ellas es absolutamente independiente y en todas encontramos el reflejo de las demás, que se concreta en una idea que es como la síntesis de todos sus proferimientos. Para la época que nos ocupa, la filosofía francesa se encontraba en el momento de producir sorprendentes revelaciones. El pensamiento de Bergson en el que muchos han querido descubrir la negación de la filosofía y la afirmación del filosofar irrumpiría con el paso de los años en la historia de la literatura europea con la obra de Marcel Proust. Bergson define el universo como cambio y la conciencia como conciencia de cambio y nada más. ¿De qué modo influye esta noción en el desarrollo de las artes plásticas? Bergson propone que la conciencia sólo puede ser concebida como evolución o cambio, a la vez que propone que la realidad también es evolución o cambio. De este modo la conciencia es lo mismo que la realidad y toda la realidad es igual que la conciencia. En medio de este proceso proteico en que se confunde la realidad y su conciencia Bergson propone también una noción inusitada de Intuición, mediante la cual es posible fijar, de una manera trascendente, la realidad de un momento, de un instante significativo. ¿Cómo se manifiesta, en la vida diaria, esa intuición capaz de detener el curso ineluctable de la conciencia, del universo? Mediante el arte, mediante la Poesía. La filosofía europea recobra, con Bergson, la senda que conduce al absoluto y que había sido abandonada, sobre todo en Francia, desde

la época de Descartes. En las artes plásticas, las manifestaciones inmediatamente anteriores a la realización definitiva del cubismo, el impresionismo especialmente, habían sido siempre manifestaciones de representaciones "Temporales" de la realidad. Lo que el impresionismo representaba en las pinturas eran hechos u objetos que estaban *sucediendo*, que tenían una duración específica en el tiempo, eran siempre la concreción de un acontecimiento en la que la forma no tenía sino la función convencional de representar esa duración. Con Bergson el arte se plantea, de manera consciente, el problema de representar la realidad no como un acontecimiento sino como una forma absoluta. Esta idea había sido uno de los ejes en torno al que giraban algunas expresiones aisladas del arte europeo de los últimos años del siglo pasado y de los tiempos de este siglo. De una manera inconsciente la noción del curso del tiempo había penetrado las artes y la literatura y, como siempre ha sucedido, la "vanguardia" —los futuristas italianos, algunos pintores rusos— se inquietaba,



Braque: el camino de la libertad por medio del rigor

sin comprenderlo cabalmente, con este problema. Se pretende que mediante la captación del movimiento se podrá obtener una imagen del tiempo en acción. Proust, ajeno a las disparatadas manifestaciones de la vanguardia, labora en silencio para resolver el problema y descubre un método que le permitirá llegar a una solución sorprendente: la del encuentro con el tiempo ido. Para ello no tiene sino que proyectar el acontecer de la vida en la memoria y hacer luego el recuerdo de los hechos fuera del tiempo que les era propio. Pero en las artes plásticas la memoria no existe. Una pintura, una estatua, no acontece, es. No tiene ni principio ni fin, no puede evolucionar en el recuerdo. La forma no tiene duración. Es preciso entonces concretarla como tal. He ahí el problema como se planteaba en el momento en que un poeta lo toma entre sus manos.

Nuestra caminata por París nos lleva ahora a la Place Marcelin-Berthelot donde hemos tenido un breve encuentro con Bergson, siguiendo la Rue Saint Jacques, hasta el Boulevard

* Homenaje a Braque organizado por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM.

Saint-Germain. Damos vuelta a la izquierda y después de pasar el Carrefour de l'Odeon y la torre cuadrada de la iglesia de Saint-Germain des Pres llegamos al número 202. A través de una ventana vemos a un hombre que está escribiendo. Su cráneo está ceñido con una banda de acero. Este hombre que tiene la apariencia de un comerciante italiano se llama Guillermo Alberto Vladimiro Alejandro Apollinaire de Kostrowitzky, mejor conocido como Guillaume Apollinaire. Poeta, novelista, artillero, ladrón de cuadros famosos, ensayista, inventor del arte moderno, Apollinaire era el hombre que había hecho suyo el problema de la temporalidad cuando había escrito

*Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure...*

La permanencia del poeta que expresan estas líneas era la que Apollinaire pedía para la forma. No en vano dice: "Todos los cuerpos son iguales ante la luz y sus modificaciones resultan de ese poder luminoso que construye su voluntad. No conocemos los colores; cada hombre inventa nuevos. No obstante, el pintor debe darse ante todo el espectáculo de su propia divinidad y los cuadros que ofrece a la admiración de los hombres le conferirán la gloria de ejercer también y momentáneamente su propia divinidad. Para ello es necesario abarcar de un golpe de vista el pasado, el presente y el porvenir. El cuadro debe presentar esa unidad esencial que por sí sola provoca el éxtasis. Entonces nada fugitivo nos arrastrará al azar. No volveremos bruscamente sobre nuestros pasos. Espectadores libres, no abandonaremos nuestra vida a causa de nuestra curiosidad. Los falsos salineros de las apariencias no pasarán fraudulentamente nuestras estatuas de sal por la aduana de la razón. No erraremos de modo alguno en el porvenir desconocido que, separado de la eternidad, no es sino una palabra destinada a tentar al hombre. No nos consumiremos para asir el presente demasiado fugaz y que no puede ser, para el artista, más que la máscara de la muerte.

Apollinaire clama por un arte sin tiempo. Es ésta su primera pretensión de absoluto. La forma debe ser intemporal de acuerdo con su verdadera naturaleza. Es así como ha de cristalizar en la pintura. El primer paso a dar entonces es la destrucción de esa inevitable referencia de temporalidad que es el asunto. "El asunto ya no cuenta", dice. Lo que cuenta es la verdad, pero cuando Apollinaire dice verdad, esto hay que tenerlo muy en cuenta, no quiere decir con ello "realidad". El "asunto" es una referencia en menor o mayor grado a la realidad que enturbia la forma absoluta que es la manifestación de la verdad. Realidad es tiempo, verdad es forma. Desprovista de aquellas características que la sitúan en el cauce del acontecer, la forma se purifica, se unifica para entregarnos en última instancia, en la obra de arte, la visión extrema no del mundo sino del significado del mundo. ¿Implicaba esta idea una asociación con alguna forma de simbolismo? No; porque el simbolismo —en su acepción inmediata— proponía a los sentidos una realidad que se expresaba en una mentira, el símbolo, mientras que Apollinaire propone una visión de la verdad mediante la forma. ¿No era esto acaso el resultado extremo y elaborado de la maravillosa intuición de Cézanne, para quien una naturaleza muerta no era una "aglomeración armónica" de frutas y cafeteras sino de cubos, de esferas y de cilindros? La marcada predilección de Cézanne por la naturaleza muerta apuntaba ya, y no de una manera totalmente accidental, hacia la realización final que soñaba Apollinaire. Sólo que Cézanne no había podido plantearse el problema con la misma claridad con que había podido plantearse Apollinaire, porque este último se había apropiado, con sentido poético, las ideas formuladas por Bergson. La obra de Cézanne da origen a una meditación estética pero no es la meditación en sí.

La naturaleza que, en cualquiera de sus manifestaciones, había regido, en forma subrepticia a veces, la evolución de la pintura occidental, se topa de pronto con este rechazo que no es sino el resultado del descubrimiento de la identidad de ésta con la realidad. El artista aspira a la inhumanidad, dice Apollinaire, porque con ello se desnaturaliza, se convierte en una abstracción que será su imagen y semejanza una vez traspuesta a la tela. Cada divinidad crea su imagen y semejanza; así los pintores. Y sólo los fotógrafos fabrican la reproducción de la naturaleza. La justeza de esta idea no será sino más evidente cuando, una vez que ha nacido el cubismo, es posible confrontar personalidades tan disímiles como lo son las de Braque y Picasso, que no obstante esa diferencia, son igualmente pintores de la verdad.

Antes de seguir adelante en este paseo por París tenemos que pasar un momento al número 2 de la Rue Perrel. Es una vieja

casa destaralada en uno de cuyos pisos tiene su sede la academia de pintura y violín del señor Henri Rousseau, mejor conocido como el Aduanero. Esta visita es importante aunque breve, pues el trabar conocimiento con este personaje legendario nos puede permitir descubrir otra de las direcciones que ya se apuntaban en la historia de la pintura contemporánea y que paralelamente a las primeras experiencias del cubismo desembocarían en toda una serie de formas de arte totalmente insospechadas que constituirían conjuntamente la Avant Garde de los años veinte, pero que ya en los primeros años de este siglo estaban perfectamente definidas, sobre todo en la obra del propio Aduanero Rousseau por lo que a la pintura y a las artes plásticas respecta, y en la de Alfred Jarry por lo que respecta a la literatura y al teatro. En nuestro trayecto desde la casa de Apollinaire hasta la academia del Aduanero habremos pasado seguramente frente a una que otra de esas construcciones inquietantes, atormentadas, grotescamente sublimes que se encuentran diseminadas por todo el centro de París y que representan un momento fugaz pero importantísimo en la historia del arte de nuestro tiempo: el *modern style* o *art nouveau*. Esta modalidad artística que se había originado en Inglaterra a partir de William Morris habrá sin duda de influir de alguna manera en nuestro juicio acerca de la obra del Aduanero y de lo que ésta representa.

El *modern style* así como la obra de Rousseau representan la continuidad de la naturaleza más allá del momento en que habría de producirse ese rompimiento entre ésta y el arte que preconizaba Apollinaire. La naturaleza habrá de subsistir dentro del arte gracias a la imaginación y, paradójicamente, gracias también a Apollinaire. Es curioso constatar que este poeta es a la vez el padre de ese realismo pictórico extremo que es el cubismo, así como de todo el arte que negaba o que intentaba franquear los límites de la realidad. Mientras el cubismo se inscribe dentro de los límites de la razón, el surrealismo que florecería pictóricamente con la Vanguardia y que en la prosa y en la poesía del propio Apollinaire existía ya desde los primeros años del siglo, proponía al arte contemporáneo la riqueza de la imaginación y mantenía ininterrumpida esa tradición poética francesa que se había iniciado a mediados del siglo pasado, curiosamente, en los Estados Unidos con la obra de Edgar Allan Poe y que a través de Baudelaire, de Rimbaud, de Mallarmé, de Apollinaire y de Breton llega hasta nuestros días. Ahora bien, ¿cuál es exactamente la índole de esta interrelación entre la naturaleza y la imaginación?

De hecho el *modern style* empezó siendo una pretendida "vuelta a la naturaleza". "Inspirémonos en las formas naturales" habían dicho William Morris y John Ruskin. "Es preciso crear un arte de líneas curvas porque la naturaleza es esencialmente circular, curva, esférica, tortuosa cuando menos..." En esta pretensión de realismo, de "naturalismo", estaba encubierta su propia antítesis: la de la fantasía y la de la imaginación, pues las formas del sueño y de lo imaginario son por excelencia formas circulares, curvas, esféricas, tortuosas cuando menos. El *modern style* cobra impulso y termina en los primeros años de nuestro siglo con la obra de dos genios: uno de la pintura, otro de la arquitectura, uno francés y otro catalán: Gustave Moreau y Gaudí. Es así como lo que había empezado siendo un realismo termina siendo la primera manifestación de un arte conscientemente fantástico, plenamente incorporado a partir de entonces a la tradición plástica europea. El impulso pictórico que había animado, por una parte a Cézanne y por la otra a Moreau, se sintetiza momentáneamente en las meditaciones estéticas de Apollinaire. Esta conjunción poética de dos modos diferentes de concebir el arte o de concebir la conciencia del artista ante el mundo no se sintetizará, sin embargo, más que en las especulaciones estéticas de Apollinaire; en las artes habrá de seguir siempre caminos diferentes que hasta ahora nunca se han encontrado, pues el arte de la razón no se ha fundido jamás con el arte de la imaginación. Era ésta la fusión con la que, en el fondo, soñaba Apollinaire. Una prueba de que ella nunca se realizó ni se ha realizado jamás antes o después de Apollinaire es que así como antes de él coexistían Brahms y Wagner, Cézanne y Moreau, en su propio tiempo coexistían Debussy y Eric Satie, Valéry y Jarry; en la propia persona de Apollinaire coexistían el autor de la *Chanson du Mal-Aimé*, de *Zone*, de *Le Pont Mirabeau* y el autor de las *Méditations Esthétiques*; y después de él qué dualidad más significativa y más disímil que la de Pablo Picasso y Georges Braque o en nuestros propios días que la que existe entre pintores como Pollock, Klein, Tápies, Burri, y pintores como Balthus, Labisse, Clovis Trouille, Leonor Fini, Gironella, Francis Bacon; entre poetas como Ezra Pound, St. John-Perse, Valéry y Juan Ramón, y poetas como César Vallejo, como Dylan Thomas, como Octavio Paz; escritores "lúcidos" como Aldous Huxley, co-

mo Lukács, como Alfonso Reyes o como Evtuchenko, y escritores "fascinados" como Bataille, como Cioran, como Camus, como Artaud.

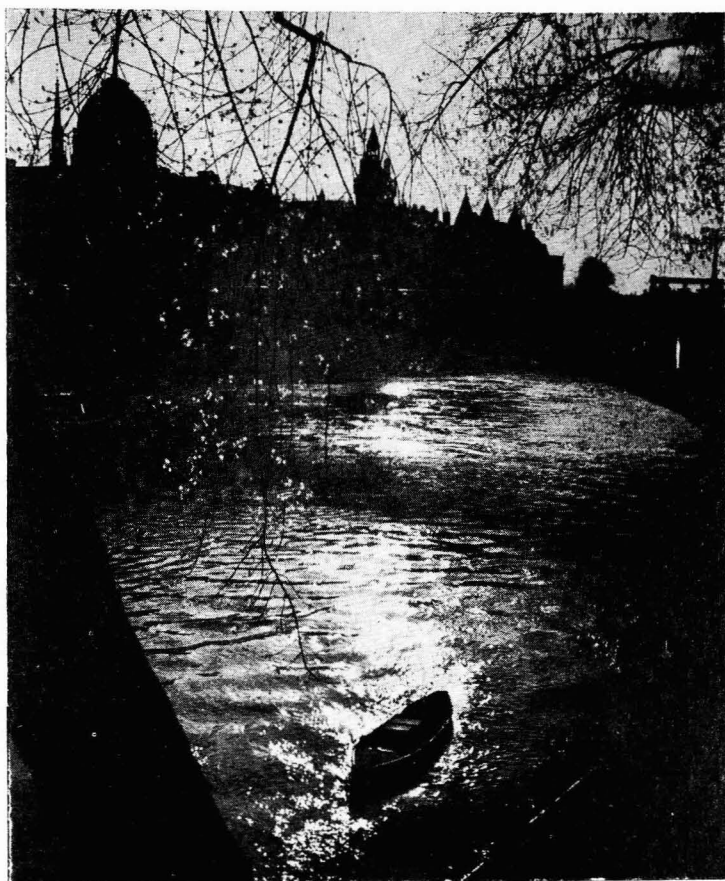
Las exhaustivas enumeraciones que acabo de hacer no son gratuitas. Sirven para plantear, de una manera indirecta, un viejo problema de la historia del arte: el problema del clasicismo y del romanticismo; en pintura: el problema del clasicismo y del barroco a partir de Caravaggio; problema que, en última instancia no es otro, a pesar de lo que ha dicho Apollinaire, que el problema del realismo en el arte. Pero en el momento del nacimiento del cubismo este problema, que hasta entonces siempre se había planteado como el de la confrontación del artista con la "realidad", se plantea ahora como el de la confrontación del artista con la "verdad" y este problema de seguro que no se hubiera vuelto absolutamente insoluble si no hubiera sido por la aparición, unos años antes, del arte conscientemente fantástico. La imaginación se convertía en una nueva dimensión de la pintura, una dimensión incontrolable para los efectos de la especulación estética ya que en sí misma iba involucrando el concepto tradicional de "realidad" —realidad *figurativa* para llamarla de alguna manera— pero que en el contexto del arte fantástico comportaría un significado totalmente diferente. El arte del Aduanero Rousseau, que había sido prohiado por Apollinaire en 1907, viene a poner una nota de turbación en la obra del poeta, que hasta entonces había preconizado esa síntesis ideal de razón e imaginación, síntesis en la que acabaría imperando siempre la razón. En *Alcools*, publicado en 1913, un solo poema, *Le Voyageur*, resume todo el impacto que en la sensibilidad de Apollinaire había producido Rousseau y quedan allí planteadas todas las formas de la posterior estética del surrealismo.

El arte de Rousseau, con lo que tiene de concienzuda voluntad de primitivismo, tiene una gran importancia no sólo por los valores propiamente pictóricos que realiza, sino también porque es fantástico de una manera muy especial. Rousseau inventa una naturaleza de la misma manera que Cézanne la "construía" o la geometriza, y es en esa invención súbita e inesperada del mundo en que mejor se pueden apreciar los principios de acuerdo con los cuales se crea el arte fantástico. Lo que era propiamente el primitivismo pictórico —consciente o inconsciente— de Rousseau será más tarde la "subjetividad" de los surrealistas.

Antes de Rousseau, el *modern style* había abierto la primera brecha. Sin quererlo el *modern style* se había convertido en una interpretación de la naturaleza, en la que la subjetividad jugaba ya un papel importantísimo. Los pintores que se habían acogido a sus postulados —principalmente los prerrafaelistas ingleses— se consideraban a sí mismos como pintores realistas y objetivos, pero ahora, en la perspectiva de los años y de la crítica se les considera como pintores fantásticos. Los rostros apasionantes pintados por Dante Gabriel Rossetti han dejado de ser "retratos" para convertirse en *visiones*. Aubrey Beardsley ya no es un ilustrador de libros sino un recopilador de sueños. Un objeto que cumplía una función arquitectónica —las entradas al "metro" de París diseñadas por Guimard— están ahora expuestas, como esculturas fantásticas, en los jardines del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Invención de la naturaleza en el caso del Aduanero Rousseau, interpretación de la naturaleza en el caso de los prerrafaelistas y del *modern style*; premoniciones ambas del ulterior dominio de la subjetividad, en el arte.

¿Aparte de estas modalidades qué otras existen en el panorama de la pintura anterior al cubismo?

Un agrupamiento de pintores que tiene particular importancia es el de los *fauves* o bestias feroces. Prolongación del grupo "Nabis", el fauvismo penetra en el siglo veinte con bastante consistencia para diluirse en 1907 ante el embate del cubismo. Su importancia no se pierde del todo sin embargo. Huellas de lo que el fauvismo había encontrado o buscado reaparecen después en el orfismo de Delaunay, pero sobre todo en las creaciones del expresionismo alemán de la postguerra. Así como Apollinaire había entronizado los conceptos de verdad primero y de imaginación después, los *fauves* entronizan el concepto de instinto. Para entender esto es preciso que volvamos nuevamente a la Place Marcelin-Berthelot, al Colegio de Francia con Bergson. Según Bergson, debido a su naturaleza eternamente cambiante, el mundo es incognoscible. Sólo puede ser adivinado mediante la intuición a la que hemos aludido anteriormente. Para los *fauves* la intuición que en Proust cristalizaba en la memoria, es sustituida por la noción de *instinto*, de ahí el nombre que adoptan. Al mismo tiempo pretendían depurar la pintura de todos los resabios sentimentalistas heredados del romanticismo. Se trataba, para ellos, de representar al mundo con su naturaleza cambiante, inmediata. Este empeño resultó vano



París: entre el Chat Noir y La Coupole

desde un punto de vista estrictamente filosófico pues ya en la definición de los principios se encontraba implícita la contradicción. ¿Cómo hubiera sido posible *representar* el devenir cuya esencia es justamente su inconcreción y su fugacidad? Por otra parte, al tratar de racionalizar el proceso de la creación artística contra la experiencia del romanticismo, los *fauves* se tienen que valer de medios que las más de las veces actuarán en contra de los mismos pintores que los emplean. Ciertos resultados de este afán habrán de perdurar, sin embargo. Apollinaire había dicho que para el surgimiento de la nueva pintura era necesario ante todo destruir el concepto de "asunto" o tema y son los *fauves* los que dan el primer paso en esta dirección. Conciben que el "asunto" es la irrupción del sentimentalismo romántico, de lo no-pictórico dentro de un ámbito que debe ser puramente plástico. El estado de ánimo debe desaparecer del cuadro y es sustituido por el color. El cuadro ha de entregarse al espectador sólo por lo que realmente está en él y no por lo que está en el que lo contempla. "Una obra de arte —dice Matisse— debe llevar en sí misma una entera significación y debe imponerse al espectador antes de que éste conozca el tema." En términos generales puede decirse que el fauvismo era un intento de destruir justamente aquella fuerza que de una manera consciente y voluntaria se estaba incorporando al arte: la subjetividad. El fin propuesto no será conseguido jamás, pues al sustituir la subjetividad por el color, los *fauves* no hacían sino sustituir una subjetividad por otra y en este sentido seguían siendo románticos. La intuición *fauve* es más bien ingenua que feroz, pero de este racionalismo intuitivo —para llamarlo de algún modo— habría de salir, pasados algunos años, una enseñanza valiosa, una certidumbre que apenas en nuestros días comienza a imponerse con el peso de su verdad: la de que era posible crear una pintura "pura".

Estamos ya frizando el cubismo y una de las no pocas controversias que se han producido acerca de sus orígenes es la de quién fue primero: ¿Picasso o Braque? Esta disputa es un poco como la del huevo y la gallina. Según Romero Brest, Picasso pinta en el verano de 1909: "... las casas de la minúscula aldea catalana de Horta de San Juan como si fuesen bloques de planos angulosos amontonados según las leyes de la cristalografía." Luego dice: "Pero... también Braque y con anterioridad en sus paisajes de *L'Estaque* (1908) y de *Carrière Saint Denis* (principios de 1909)". Por otra parte Maurice Raynal habla de los primeros intentos cubistas de Picasso en 1907. Se refiere sin duda a los cuadros surgidos del descubrimiento del arte negro y que pertenecen a la serie de *Les Femmes d'Alger*. Otro cuadro de Picasso, el *Arlequín y su familia* de 1908 representa una intención cubista ya perfectamente lograda. Pero si no podemos saber quién llega primero al cubismo

si sabemos que ambos pintores llegan a él por la misma razón aunque por caminos diferentes, caminos que pasados algunos años volverán a bifurcarse.

Antes de embarcarse en el cubismo, Braque milita en las filas del fauvismo. Si bien siente el entusiasmo de los colores que animaba a este grupo, su personalidad metódica se revela en sus cuadros del periodo *fauve* dando la impresión de que ellos son más bien el producto de una estructura racional que de una intuición feroz. Él mismo lo ha dicho: "Amo la regla que corrige la emoción" y es posiblemente en este proferimiento en el que podemos encontrar la clave de la personalidad de este pintor. Y hay que hacer énfasis en el hecho de que Braque habla de *corregir* la emoción y no de *suprimirla*. El cubismo ofrecía por principio de cuentas dos aspectos de suma importancia en el desarrollo de las artes: libertad y rigor. De buenas a primeras estos términos parecen antitéticos y sin embargo no lo son, sobre todo si se tiene en cuenta que ellos representan las razones que tanto Picasso, en el caso de la libertad, como Braque, en el caso del rigor, han invocado para dar cuenta de su afiliación a esta modalidad pictórica. Hace algunos momentos cuando citábamos confrontándolos los nombres de algunos artistas representativos de las dos grandes modalidades del arte occidental, dijimos Picasso y Braque como si ellos representaran, en la esfera de la pintura, una antítesis; la antítesis que se expresa en la oposición entre el clasicismo y el romanticismo, entre la razón y la imaginación entre el rigor metódico y la intuición genial. Al confrontar esos nombres primero como representativos de esta dicotomía fundamental y al aunarlos luego dentro de la idea que representa un mismo movimiento pictórico no hemos desbarrado porque, bien visto, el cubismo es la única doctrina pictórica en la historia del arte occidental que ha permitido esta síntesis de actitudes tradicionalmente irreconciliables. Walter Pater, un crítico que había tenido veleidades prerrafaelistas, ha dicho que todo arte aspira a la condición de la música. Y esta frase revela la verdad de la libertad a la que habría de aspirar la nueva pintura. El músico es el dueño absoluto de su "materia": los sonidos, no así el pintor que hasta el momento del cubismo era el esclavo de una realidad que sólo le era conocida por el conducto defectuoso de los sentidos. Cuando Apollinaire amplifica esta idea de Pater define la "nueva pintura" en los siguientes términos: "Así —dice— uno se encamina hacia un arte completamente nuevo, que será a la pintura, tal como se la había concebido hasta ahora, lo que la música es a la literatura. De este modo será la pintura pura, igual que la música es literatura pura. El aficionado a la música experimenta, al escuchar un concierto, una alegría de orden diferente a la que siente al oír los ruidos naturales como el murmullo de un arroyo, el estrépito de un torrente, el silbido del viento en la selva, o las armonías del lenguaje humano fundadas en la razón y no en la estética. Del mismo modo, los pintores nuevos procurarán a sus admiradores sensaciones artísticas debidas únicamente a la armonía de las luces impares."

Pero el cubismo era también el rigor porque, en cierto modo, era un método científico. El cubismo, como todas las manifestaciones del espíritu, está impregnado de esa ansia pecaminosa de conocimiento que los teólogos consideran un pecado gravísimo contra el Espíritu Santo. Esta urgencia de conocimiento es la que rige la evolución del mundo y la historia de la cultura. El artista descubre de pronto la verdad, pero intuye al mismo tiempo la existencia de una verdad más verdadera que la que acaba de descubrir. Hay pintores como Ucello que se dedican a descubrir, y hay pintores como Mantegna que se dedican a verificar esos descubrimientos. La búsqueda se realiza en el ámbito de la libertad y yo, por mi parte, creo que ése es el caso de Picasso. La verificación se realiza en el ámbito del rigor. Ambas funciones sin embargo son interdependientes. Braque es un verificador pero en su verificación descubre también nuevas verdades. ¿Acaso no es el cubismo la verificación exhaustiva de una verdad que Cézanne sólo había intuido? Cézanne plantea una interrogación inquietante: ¿es válido el testimonio de los sentidos?, ¿no existe acaso una realidad visual que está fuera del alcance de los ojos?, ¿la importancia suprema de las sensaciones que había preconizado Baudelaire no estaba siendo ya subvertida por las geometrificaciones de Cézanne? Era preciso entonces volver al idealismo filosófico. Había que platonizar la estética y sustituir la manzana por el concepto de la manzana. Había que investigar la apariencia no sensible sino fenomenal del mundo. El primer paso consiste en depurar esa materia experimental. Se abandona la figura humana en la medida en que la apariencia del hombre puede ser un receptáculo de emotividad. La emoción perturba la investigación. Cuando el hombre aparece en la pintura cubista, aparece con el mismo sentido que una cafetera o que una pipa de yeso. El cadáver tendido en la plancha de disección puede ser el de

Napoleón, o el de Lady Macbeth, pero ahí no es más que un conjunto de órganos que no revelarán sino mediante una generalización la esencia profunda del poder o de la ambición. Tal y como Apollinaire lo había planteado, los nuevos pintores se debían a la verdad y no a la realidad. La verdad sólo raras veces se encuentra por azar y casi siempre requiere la aplicación de un método. La fascinación que esta posibilidad produce en Braque nunca se verá desdicha, ya que él es uno de los pocos pintores que se mantiene fiel al cubismo hasta el último momento de su vida, pues si su obra se transforma y evoluciona a través de los años nunca sale del cauce en el que había entrado con el nacimiento del cubismo.

Si Picasso ha dicho "Yo no busco, encuentro", con cuánta mayor razón Braque hubiera podido decir "Yo busco... y encuentro". Se concretan en estas fórmulas los dos aspectos tradicionales del arte europeo que habíamos mencionado anteriormente. Picasso representa la vena romántica dentro del cubismo, es por ello que al cabo lo abandona para ir al encuentro, no a la búsqueda, de nuevos modos de expresión. Braque, animado de aspiraciones tal vez menos geniales pero sí muchas veces más profundas, consigue construir pacientemente la permanencia, la serenidad y la consistencia de un nuevo clasicismo.

Durante los pocos años que median entre su nacimiento y el principio de la Gran Guerra el cubismo evoluciona vertiginosamente. Los experimentos son cada vez más atrevidos. Bastan tres o cuatro años para invertir radicalmente algunos de sus postulados plásticos fundamentales. Del análisis minucioso de la obra durante el primer periodo se pasa a su reorganización sintética. De la preeminencia del dibujo durante la época acromática del cubismo analítico se pasa a la preeminencia de la composición, con una incipiente valoración del colorido durante el periodo del cubismo sintético. Más tarde el cubismo órfico de Delaunay propugna la hegemonía del color sobre el dibujo y la composición y este periodo culmina con uno de los más bellos cuadros que jamás se han pintado: *Las Ventanas* del propio Delaunay, en 1911. En ninguno de estos momentos se abandona la preocupación y el rigor científico: el cuadro de Delaunay era una aplicación al proceso de creación artística de los descubrimientos científicos del psicólogo y físico Chevreul sobre las leyes de los contrastes simultáneos de los colores.

Para 1912 Picasso, especialmente, empieza a emplear materiales ajenos a la pintura en sus composiciones. El *papier collé* se pone a la orden del día y se abren todavía más perspectivas para el futuro de la pintura. Han pasado apenas cuatro años desde la primera exposición de los pintores cubistas. La euforia artística de París se acerca cada vez más a un paroxismo. Fuera de Francia se gestan también grandes cosas que se realizarán durante el año de 1913. En ese año Apollinaire publica *Los Pintores Cubistas*. Ese libro es ya como la crónica de una gran conquista. Se clasifican los estilos y las modalidades de la nueva pintura. Hay un "cubismo científico", un "cubismo físico", un "cubismo intuitivo" un "cubismo órfico". La nueva pintura trasciende las fronteras de Francia y abre sucursales en las grandes capitales de Europa. En Londres surge el "vorticismo", versión británica del cubismo creada por Wyndham; en Rusia Larionov y Mme. Gontcharova crean el "rayonismo"; el 29 de junio de 1913 se efectúa la fusión simbólica de los nuevos pintores franceses con los futuristas italianos. Apollinaire la proclama mediante un manifiesto en el que ofrece la substancia nombrada por el general Cambonne a entre otros: D'Annunzio, Rostand, Dante, Shakespeare, Tolstoi, Goethe, Montaigne, Wagner, Beethoven, Poe, Whitman y Baudelaire, y rosas a Marinetti, Picasso, Boccioni, a sí mismo, a Paul Fort, Max Jacob, Carco, Braque, a su novia Marie Laurencin, a Papini, a Stravinski, a Kandinski, etcétera. El triunfo del cubismo en 1913 va acompañado de grandes acontecimientos literarios y artísticos: durante este año prodigioso Joyce logra al fin publicar *Dublinenses*, Lawrence publica *Hijos y Amantes*, Diaghilev estrena en París *La Consagración de la Primavera*, aparecen, entre otros, *Du Côté de Chez Swann* de Proust, *Le Grand Meaulnes* de Alain-Fournier, *Alcools* de Apollinaire, *L'Argent* de Peguy, Valery vuelve a escribir poesía; después de dieciséis años reinicia su trayectoria con *La Jeune Parque* dedicado a Gide y éste termina de escribir *Las Cuevas del Vaticano*. Tal parece, como dice Roger Shattuck, que la guerra tenía que venir para poner un fin a esta extravagancia artística y literaria que no hubiera podido sostenerse en este nivel por mucho tiempo. Cuando ésta llega las grandes voces se acallan. Algunos se marchan a pelear, Braque es herido y tiene que dejar de pintar durante dos años, Apollinaire recibe un balazo en la cabeza. A partir de entonces sólo podrá mantener los huesos de su calavera unidos con un alambre. A Peguy lo hacen saltar las bombas alemanas mientras reza el rosario; la "tradicional galantería francesa" introduce medio kilo de plomo en el maravilloso

cuerpo de Mata-Hari. Al abrigo de la inquebrantable neutralidad suiza, en la misma ciudad y en el mismo momento un ruso de apellido Ulianov y un balcánico de apellido Tzara se frotan las manos sonrientes en espera de espetarle al mundo, a la primera oportunidad, la sorpresa que cada uno le tiene preparada. En París como en todas partes por donde ya han pasado los enemigos la consigna es "No pasarán". El avance alemán efectivamente es frenado a pocos kilómetros de la ciudad por los soldados que acuden al frente en taxi. Mientras tanto París comienza a ser invadido por la retaguardia. Unos seres extraños, casi legendarios, van ocupando poco a poco posiciones en el barrio de Montparnasse. El mismo día que los alemanes se rinden muere Apollinaire. Una ironía macabra del destino confunde el nacimiento de una nueva era con el fin del hombre que la ha creado. El señor Ulianov hace ya tiempo que se ha despachado a sí mismo en un vagón sellado hacia la Estación de Finlandia en San Petersburgo. Tristan Tzara regresa a París cargado de manifiestos inquietantes que inmediatamente empiezan a circular llevando consigo la premonición de nuevas actitudes respecto al arte. Los invasores que han llegado por la retaguardia serán a los pocos años los creadores de la literatura más significativa de nuestro tiempo pues se llaman Hemingway, Lewis, Scott-Fitzgerald y habrán puesto de moda en París el charleston, el jazz y el *dry martini* y desde las mesitas del café *La Coupole*, o del *Dôme* que está justo enfrente, serán los amos de Montparnasse durante muchos años.

El fin de la guerra y el fin de Apollinaire, ponen un término a la breve victoria del cubismo. Ese fugaz retorno al clasicismo de la búsqueda de la verdad, de la serenidad, del rigor no tiene ya sentido en un mundo en que el dilema del arte no se plantea entre la libertad creadora y el rigor igualmente creador, sino entre el individualismo extremo y la colectivización masiva. Para cuando termina la Gran Guerra las escuelas pictóricas

—con lo que esta expresión implica de humildad y de aprendizaje colectivo— han desaparecido. Ha desaparecido el cubismo y sólo quedan pintores cubistas que trabajan aisladamente, para sí. El triunfo de la *Entente Cordiale* trae aparejado también el triunfo del viejo Aduanero Rousseau sobre el que preside el fantasma de su divinidad tutelar: Apollinaire. El dadaísmo primero, el surrealismo después le pertenecen a Apollinaire tanto como el cubismo, aunque son el testimonio de su equivocación porque demuestran que la síntesis de razón y de imaginación con la que soñaba es imposible. Había llegado ahora el turno de la subjetividad y del sueño.

Es por ello que Braque —igual que todos sus colegas— se convierte a partir de 1920 en un pintor solitario que por el ejercicio del rigor llega a poseer, como es inevitable, la libertad. A más de cincuenta años de sus orígenes y a menos de dos meses de su muerte no resulta ya de ninguna manera equívoco el testimonio que de él daba —escrito en el tiempo de verbo de los epitafios— Guillaume Apollinaire en 1912:

"Tal fue Georges Braque —dice—. Su papel fue heroico. Su arte apacible es admirable. Se esfuerza gravemente. Expresa una belleza cargada de ternura y el nácar de sus cuadros irisa nuestro entendimiento. Es un pintor angélico.

"Ha enseñado a los hombres y a los demás pintores el uso estético de formas tan desconocidas que solamente algunos poetas las habían sospechado. Esos signos luminosos resplandecen en torno nuestro, pero sólo algunos pintores han extraído de ellos la significación plástica. En Braque, el trabajo, particularmente en sus realizaciones más rústicas, contiene una multitud de elementos estéticos cuya novedad está siempre de acuerdo con el sentimiento de lo sublime."

Y luego agrega:

"Se dirá: Georges Braque, el comprobador. Ha comprobado todas las novedades del arte moderno y comprobará más aún."

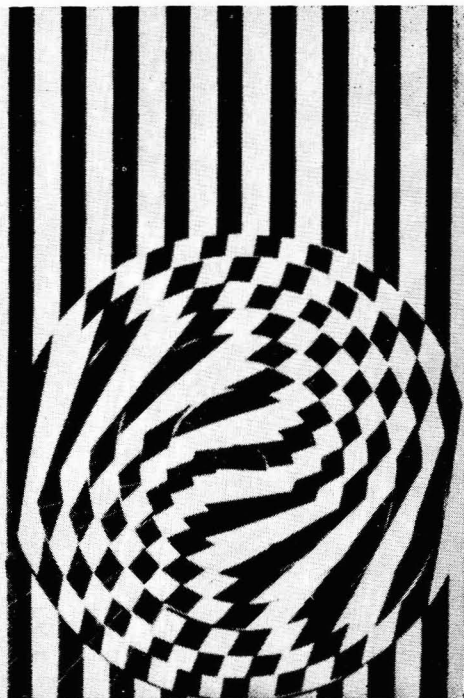
LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Gastón García Cantú, *Utopías mexicanas*. Ediciones ERA, México, 1963. 170 pp.

NOTICIA: Ensayista, activo en el periodismo, Gastón García Cantú escribió, hace algunos años, *Los falsos rumores*, libro de cuentos que fue publicado por el Fondo de Cultura Económica.

EXAMEN: El mayor mérito de *Utopías mexicanas* es la identificación que logra el autor entre el presente y la trayectoria histórica, en nuestro país, de algunas ideas fundamentales y universales. Explica, además, a qué personajes y grupos les correspondió descubrir, concretizar y defender tales ideas. Dentro del libro los documentos, las palabras, los acontecimientos que han dado lugar a nuestra fisonomía actual se encuentran enmarcados, en bien de sus propios contextos, en la descripción de situaciones particulares, precisadas por medio de un fogoso estilo literario que jamás se aparta de las normas esenciales del ensayo; es decir, no cae en la sintaxis característica de la pura ficción. Interpretativos en forma y en fondo, los ensayos contenidos en *Utopías mexicanas* constituyen una seria introducción al mundo de la idea política por medio de la narración de los hechos, misma que en algunas ocasiones llega a ser dramática, nunca circunstancial. Notablemente, los escritos de García Cantú hacen obvia una verdad que para el México de hoy adquiere las proporciones de la angustia: la ausencia, salvo rarísimas excepciones,

de escritores especializados no ya en la ciencia política (cuyas labores deslindarían conceptos, abrirían brechas, evitarían sacrificios), sino en los asuntos públicos que actualmente requieren de



la seriedad y la penetración de los conocedores y los interesados; la carencia de disertación definida, de polémica crítica (tesis abstractoides van y vienen sin cauces hacia la realidad).

A distancia de siglos, los acontecimientos han perdido su valor exclusivamente

externo y objetivo y han adquirido, a través del pensamiento de hombres determinados (historiadores, científicos, teóricos), una naturaleza susceptible a la prueba rigurosa de los analizadores. Para García Cantú los hechos son importantes según intervenga en su realización un cierto grado del sufrimiento de las masas; la revolución insurgente de 1810, las expansiones anticlericales y liberales del siglo XIX, el quietismo del gobierno de Díaz y la rebelión popular en su contra son consecuencias de una reacción que tiene su origen en el que se sintetizan la emoción colectiva y la inoperante realidad.

También por el limitado número de obras de este tipo, sorprende que, aun habiendo escogido el autor un género en el que caben las divagaciones, materiales disímiles se integren plenamente: el científico, el históricamente comprobable, y aquel supuesto ficticio que no obtiene su carta de naturalización temática hasta que queda unido al primero. Al final de cada uno de los ensayos, García Cantú señala cuáles han sido las fuentes de sus deducciones, no en búsqueda de una forzada autenticidad, sino como culminación de un estilo propio que se desenvuelve dentro de los límites de un género cabalmente escogido como medio de expresión. No sólo por el deleite que nos entrega su lectura, *Utopías mexicanas* nos hace pensar profundamente en la génesis, por lo demás difícil de explicar, de esa clase de escritos que, al interpretar una realidad particular, hacen surgir, en la transmisión de la idea, el movimiento social.

CALIFICACIÓN: Importante.

—A.D.