

DAMIÁN BAYÓN

EDOUARD MANET: ESLABÓN INDISPENSABLE DEL ARTE MODERNO



Almorzando en el estudio (1868)

El caso de Edouard Manet, tal como lo podemos juzgar hoy, plantea un doble interés: por lo que él mismo representa en tanto que pintor, y por su papel de insustituible eslabón que vincula la pintura “antigua” con todas las modernidades que empezaron con los impresionistas.

La excelente exposición del Grand Palais, en París, nos viene esta vez, y en gran parte, de otra que tuvo lugar en la National Gallery de Washington donde se llamaba *Manet y su tiempo*. Un carísimo y magnífico catálogo razonado la acompaña, junto con una presentación didáctica y un eficaz audiovisual como ya es antigua costumbre en esta galería.

Un incesante público cosmopolita ha hecho interminables colas en este deslumbrante mes de julio para acceder al conjunto y, sobre todo, a obras que hace años emigraron a Inglaterra y a los Estados Unidos. Yo mismo he acudido varias veces: el día de la inauguración a la prensa para tener al menos una visión de conjunto; después explorando la época digamos “oscura” de Manet; en otra ocasión para juzgar su época “clara”, al convertirse —en parte, sólo en parte— a la pintura llamada de *pleinair*.

Empieza la exposición con un cuadro que considero casi como un amigo personal, me refiero a *La ninfa sorprendida*

(1859-1861), ya que al pertenecer al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, puede decirse que crecí viéndolo siempre como una de las obras-clave de la colección del simpático edificio color salmón, en esa avenida del Libertador que, en noviembre, se cubre de un túnel azul de jacarandás en flor.

El cuadro en cuestión representa un desnudo femenino bien pintado, liso como un esmalte. Nada académico si se tiene en cuenta la relativa juventud del pintor. En contra de lo que se veía por ese entonces en los Salones. *La ninfa sorprendida* ni es historia, ni es literatura, ni es erotismo barato; en cierto modo encarna ya —desde un principio— lo que constituirá la actitud permanente de Manet: una suerte de objetividad sensible, que trasciende la objetividad “granítica” de Courbet, para compararlo con su más brillante opositor.

A Manet todo le interesa y quiere pintarlo todo, en ese sentido se parece a Rubens, el gran entusiasta. De Manet no se podrá decir nunca lo que dijo Cézanne de Monet: “Es un ojo que ve”, frase elogiosa o lapidaria. Porque en Manet hay una distancia entre el modelo y el rastro que la mano va dejando sobre la tela. Comparado precisamente con Courbet, Manet no puede ser considerado como un simple naturalista empeñado en registrar una realidad aunque sea fea o bruta. El ve, en cambio, como totalidad y no como la simple adición de detalles veristas. Por eso está siempre dispuesto a eludir un aspecto o un elemento de lo que tiene por delante; o por el contrario a agregar objetos —a veces incongruentes—, ya que los necesita no desde el punto de vista temático sino más que nada para encontrar su esquema cromático ideal.

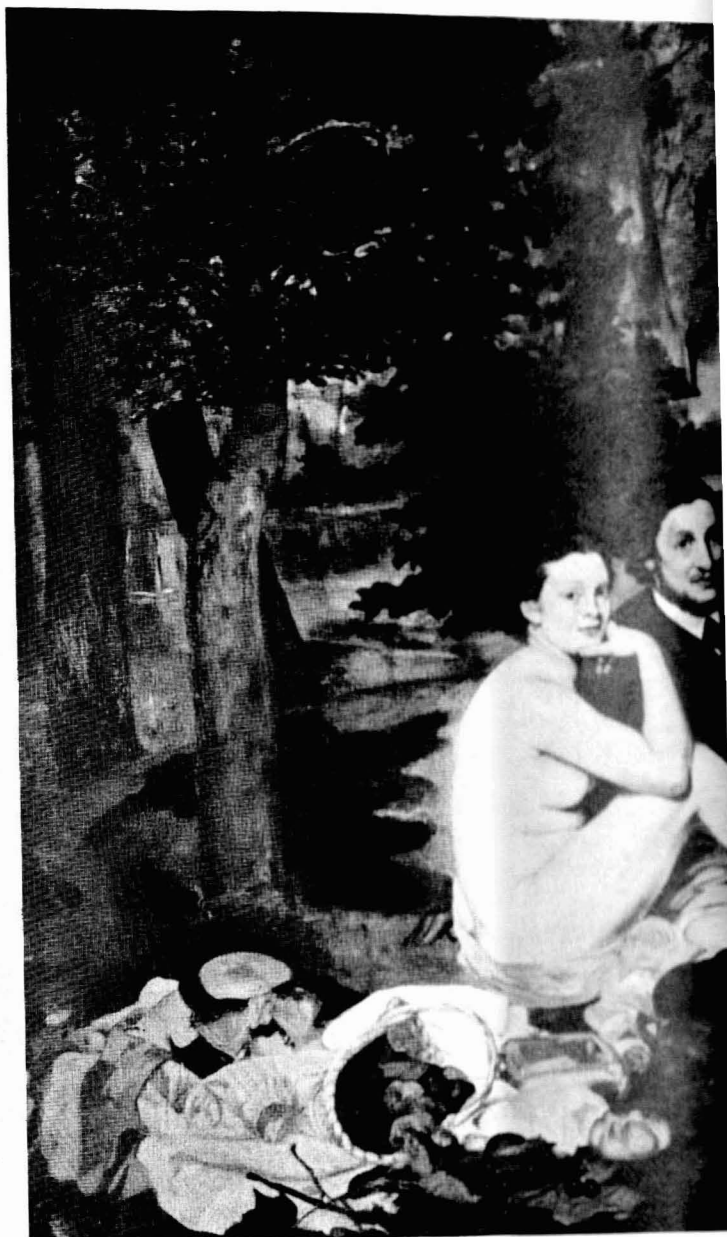
Desde un principio se ven sus futuras manías, las que —como decía Valéry a propósito de la literatura— constituyen el “estilo”: falta de claroscuro, una manera suelta de anotar lo que ve, la cual resulta siempre menos sistemática que el procedimiento de los impresionistas. En fin, el uso del negro como color, algo que ya estaba también en Velázquez, recuérdese la *Dama del abanico*, de la Wallace Collection en Londres.

El *guitarrero* aparece ahora en nuestro horizonte visual, y va acompañado por toda una retahíla de estudios: sanguíneas, acuarelas, grabados, formas de expresión anteriores o posteriores al cuadro que tenemos por delante. El fondo es neutro —rasgo de velazquismo—, un neutro indeterminado de donde la figura parece emerger con más corporeidad que si los planos estuvieran escalonados en profundidad.

Difícil de definir el color en ese entonces: es intenso pero no saturado. El rojo no es todo lo rojo que podría ser, ni el azul ni el verde llegan tampoco a su exasperación. Cada cuadro despliega su gama personal y sus combinaciones no pueden ser más extrañas o finas. De pronto —como en *La joven en traje de espada* (1862) —los fondos son de cálida entonación tabaco, las medias de la muchacha de un blanco amarillento y la capa de un indefinible rosa que no ha querido deliberadamente llegar al carmesí.

De un año apenas después es *Le déjeuner sur l'herbe*, inspirado en el *Concierto campestre* —hoy atribuido a Tiziano—, y más probablemente en un grabado de Marcoantonio Raimondi, interpretación de un *Juicio de París*, de Rafael. Todo se ha dicho ya de este cuadro rechazado del Salón oficial, en el cual la “modernidad” consiste en el tratamiento de los personajes en primer plano contra un fondo de vegetación “fuera de foco” y que actúa como verdadero telón de fondo.

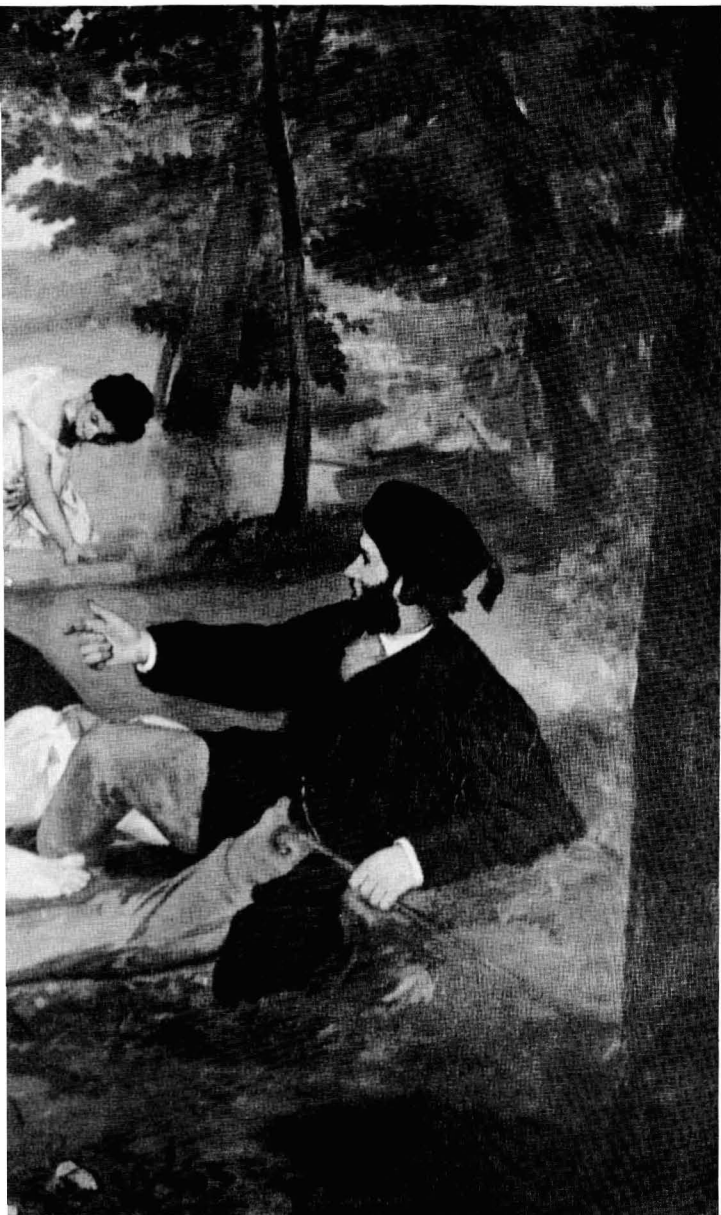
La coherencia de lo representado no parece preocuparle a



Almuerzo en el campo, 1863

Manet y quizá no inquietara tampoco demasiado a sus contemporáneos más expertos, acostumbrados desde la pintura clásica a esta suerte de “montajes”. Lo que sí resultó ruidoso fue el escándalo de la mujer desnuda que aparecía en compañía de dos hombres vestidos... siendo los tres, personas perfectamente reconocibles de la vida parisiense.

Mayor fue aún la revolución que produjo —apenas dos años más tarde— la *Olympia* (que como el anterior forma parte del Museo del Jeu de Paume en París). Es un tema casi obligatorio de la gran pintura tradicional: la mujer blanca desnuda lánguidamente reclinada y detrás de la cual —en vez de una esclava— aparece una sirvienta negra que le presenta el ramo de flores de un invisible admirador. Un gato negro erizado se distingue apenas a la extrema derecha. El dibujo es impecable y puede decirse que la pintura de ese entonces estaba abarrotada de desnudos femeninos: ¿qué pudo, pues, irritar tanto en la versión que proponía ese pintor maldito que parecía ser Manet?



Posiblemente la calma insolente de la modelo —Victorine Meurent— quien osa mirar en los ojos al espectador tomado de sorpresa. Los cuadros de ese tema o eran simbólicos como *El nacimiento de Venus*, de Cabanel, o como *Los restos del naufragio*, de Garnier; a no ser que resultaran “subidos de tono” como *Rolla* —una tela inspirada en un relato de Musset— en que en un gran lecho blanco duerme impudicamente una belleza rubia digna de una revista pornográfica.

Nadie parece haberse fijado en el *tour de force* puramente pictórico de Manet al lograr una tela de entonación “claro sobre claro”, evitando las sombras sin aplanar las formas. El cuerpo marfilino se apoya sobre un mantón amarillo pálido, el cual a su vez, cubre en parte las blancas sábanas y almohadas. El fondo —contrastado— en una zona oscura de la que apenas si emergen la negra y el gatito familiar. Olvidaba decir, en fin, que la sirvienta va vestida de rosa pálido y que el ramo, pintado “taquigráficamente”, aparece emer-

giendo de un papel tieso donde el pintor despliega el blanco absoluto del cuadro.

Sacando estas dos telas polémicas, hay que convenir que muchas de las más célebres se reparten hoy entre el Metropolitan de Nueva York y la National Gallery de Washington. Como *La mujer del loro* (1868), un cuadro fantasmal, verdadera “lluvia” de color rosa, apenas interrumpida por la mancha gris-verdosa del pájaro hablador (Metropolitan); o el *Torero muerto* (1864-1865): armonía en negro, rosa, blanco y ocre, formidable escorzo tendido en tierra de largo a largo (Washington).

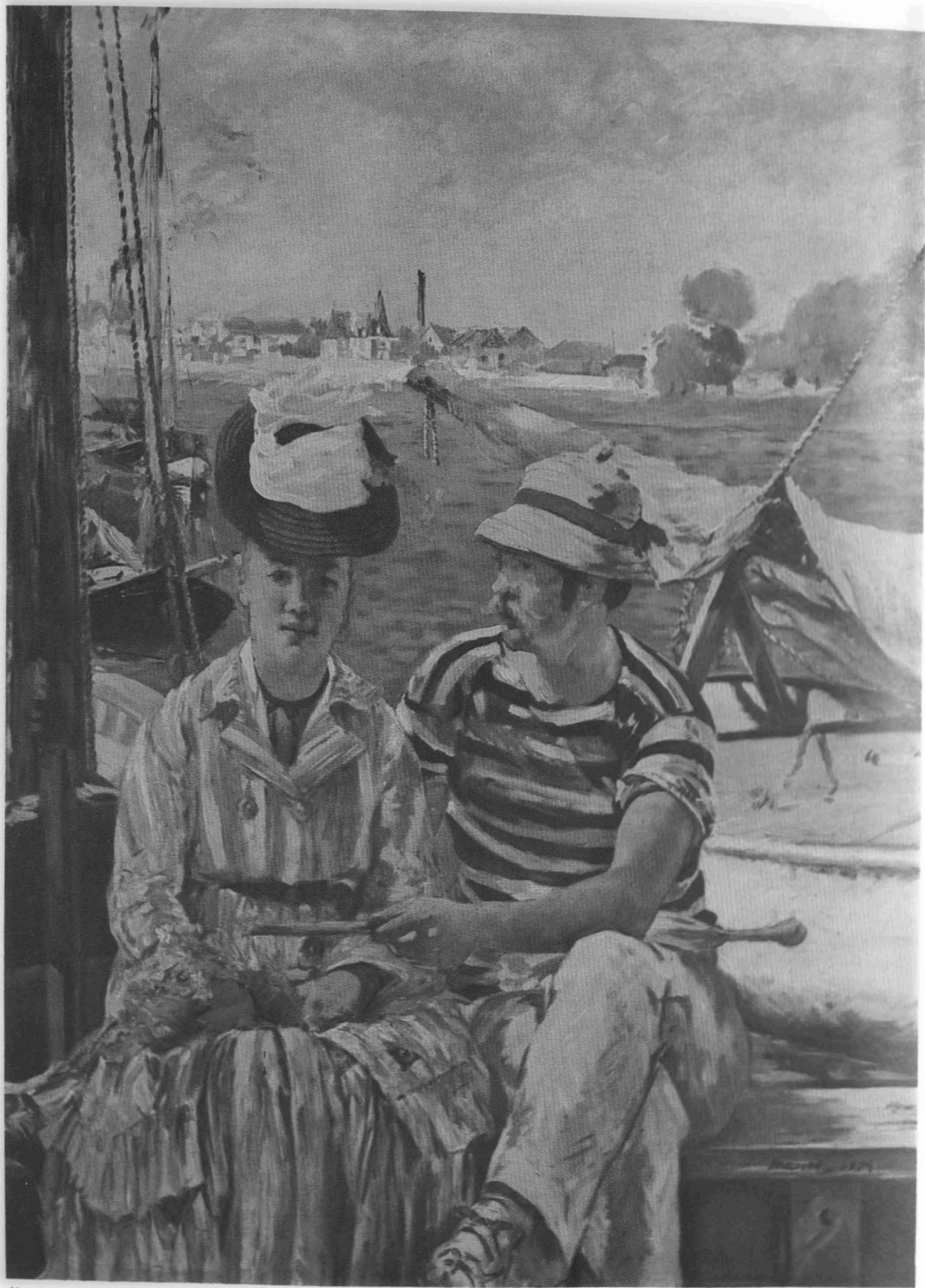
Todos estos cuadros siguen la fórmula del fondo indeterminado, en un no-color gris o pardo, lo que automáticamente recorta la figura y al separarla de su contexto parece hacerla más intensa. No es una mera relación figura-fondo, sino la sublimación de un personaje: vivo o muerto, hombre o mujer, de pie o acostado, oscuro o claro el que, por último, se justifica por su propia presencia como una entidad prescindente de lo que rodea. Así ocurrirá también, por esos años, con *Le fifre* (1866): el niño vestido de soldadito rojo y negro que “flota” en un espacio neutro, sin sombras, y se graba así en nuestra retina más íntima —la de la memoria— para siempre.

Una exposición tan completa y tan comprensiva como la que tenemos esta vez oportunidad de comentar, nos hace correr el riesgo de tener que modificar de cabo a rabo nuestra tabla de valores. Aunque nos confirme también —paralelamente— en algunas viejas predilecciones, como *Le déjeuner dans l'atelier* (1868), hoy en el museo de Munich, en que un jovencito vestido de terciopelo oscuro se apoya en una mesa servida, cubierta de un mantel digno de Vermeer. El insolente muchacho, que ha conservado su sombrero pajizo, se ve tan ausente como lo estará —años después— la *barmaid* del Folies Bergère, hoy en Londres.

En ese sentido, Manet es un implacable presentador de casos, de cosas, en las que no quiere intervenir. No se puede decir, sin embargo, que sus modelos le interesen sólo como arreglos formales, como manchas de color. El también los “siente” a su manera, pero esa manera es más aristocrática y silenciosa, sin la bulla de sus amigos impresionistas cuando van a remar al Sena o al Oise con sus compañeras endomingadas. Se podría decir de Manet —como de Velázquez su maestro— que si tienen una inmensa curiosidad por el mundo y quieren traducirlo en pintura, no es para privilegiarlo sino para mostrarlo: es el espectador quien decidirá si hay afinidad o no entre lo que le proponen y su sensibilidad, su inteligencia. Es eso lo que le confiere a Manet esa calma olímpica que sus contemporáneos no estaban dispuestos a perdonarle.

En ese sentido también Manet es precursor de Matisse y toda una corriente que viene de principios de este siglo: primero se es indiferente al modelo y se le trata como un elemento más de la composición, más tarde como en Bacon, en Dubuffet —se lo ataca, se lo caricaturiza, se lo destruye: es la dura época en que nos ha tocado vivir. Conste que no he escrito (ni siquiera pensado) que Manet haya sido un pintor frío. Lo veo distante, reservado, aunque artista siempre hasta la punta de los dedos. Preocupado, obseso, con su problema específico de pintor: es decir, llenar una superficie de tela de pinceladas significativas en relación con un mundo que ve, que imagina, a partir del cual sueña.

Sus cuadros se nos imponen así como recuerdos, momentos de batallas ganadas a pesar de la dificultad, mejor dicho, contra la dificultad que él mismo se impone. Es decir: com-



Navegando en Argenteuil (1874)

pone la realidad como un cuadro, preparando el modelo para la tela que va a pintar, y no al revés. O sea, que no se acerca inocente a las cosas y las organiza y mejora en su obra. Se cuenta que mientras pintaba el retrato del crítico Théodore Duret, insatisfecho, Manet empezó a acumular sobre un taburete al lado del personaje: primero un libro, después un botellón de agua y, en fin, un limón. ¿Para qué? No porque tuvieran nada que ver con el tema sino sencillamente porque necesitaba el azul claro del libro y porque le era indispensable el ácido amarillo del limón...

El balcón (1868), del Jeu de Paume, no es tanto velazqueño como goyesco, desde que el pintor aragonés institucionalizó el tema en sus *Majas en el balcón* (1805-1812), que se encuentra también hoy en el Metropolitan. En el caso de Manet, el cuadro todo es un pretexto para la armonía en verde y blanco; verde en los postigos laterales y baranda, blanco en el crujiente vestido de organdí de la espléndida mujer de pelo oscuro, que no es otra que la futura cuñada del pintor —y pintora de mérito ella misma— Berthe Morisot. Los dos insignificantes comparsas, un hombre y otra mujer, se pierden en segundo plano mientras que el fuego negro de la protagonista rima precisamente con la oscuridad de la parte superior de la tela.

Es esta una composición normal y, ya hemos dicho, heredada. Mucho más atrevido resulta el cuadro de Washington: *El ferrocarril* (1873), desconcertante a primera vista, en que el tercio izquierdo de la tela está totalmente ocupado por una mujer sentada, de oscuro, con un cachorrito sobre la falda. Mientras que los otros dos tercios de la composición apaisada consisten en los barrotes espaciados de un puente que pasa sobre las vías del tren. De esos barrotes se toma una niña que vemos de espaldas, vestida de blanco con sombras grises y un enorme lazo color lavanda, esquemático, y soberbio. Por detrás, el humo blancuzco de la locomotora: otro alarde de indeterminación espacial.

La novedad aquí se refiere a dos aspectos de la estética de esos tiempos: primero la división desequilibrada en tres zonas verticales notoriamente distintas; en segundo término, el planismo deliberado de la escena antiperspectiva que llevará a Degas y, más tarde, al propio Matisse. Manet, pintor moderno —como algunos maestros de nuestro siglo— se fija sobre todo en la visión periférica y totalizadora. No se trata ya del “túnel” del primer renacimiento italiano que consistía en llevar “hacia adentro del cuadro”, sino que el pintor dispone sus señales equitativamente sobre la tela haciendo caso omiso de cualquier privilegio temático. Así, aunque la mujer de la izquierda resulte atractiva y nos mire desafiante, ella no constituye el tema del cuadro. El argumento plástico es un vestido y un lazo recién planchado que el artista cuelga de un cuerpo de niña, sin modelado aparente (Courbet ya le había reprochado a las figuras de Manet *qu’ellos ne tournaient pas*).

¿Descubrimiento de esta vez? Quizá un cuadro que no recuerdo haber visto nunca: *Le repos* (1870), un evidente retrato de Berthe Morisot, perteneciente al Rhode Island School of Design, en Providence. Espléndida figura otra vez de blanca, recostada en un sofá *capitoné* de color rosa oscuro, cuya masa contrasta con un indeciso fondo pardo.

Esta vez, el Manet “impresionista” me ha parecido más episódico. Ciertamente que Manet aclaró su paleta y empezó a salir con sus amigos más jóvenes a pintar al aire libre. Sin embargo su técnica nunca nos parece tan sistemática como las de Monet, Sisley o Pissarro.

En el caso de Manet, el aire libre se traduce en una suerte

de batalla de azules y verdes, sin duda los colores que para él representan la luz estival. Es extraordinario, sin embargo, su esfuerzo por mantener la integridad de sus figuras en primer plano aun a pleno sol; y ello sin recurrir nunca a la pinchada “rota” de los impresionistas sino por el contrario, fiel siempre a su tradicional “surco orientado” en donde el pigmento acompasa y comenta la línea.

En fin, en mi cuaderno aparecen con asteriscos algunos pequeños cuadros favoritos, a veces poco llamativos. Uno de ellos se titula *La prune* (1878), (Washington): una mujercita ensombrerada de cara redonda y nariz roma, mira al frente —sin mirar— acodada a la mesa de mármol de un café. Tiene un cigarrillo en la izquierda y lo que consume es, precisamente, la ciruela del título, una ciruela en alcohol, costumbre todavía frecuente en Francia. Lo maravilloso es que como entonación todo es también color ciruela en el cuadro: el vestido, el sombrero, el mármol, el ambiente entero de ese café a una hora indefinida y rubia. Luz de acuario, un acuario a escala humana en que esta casi vulgar mujercita anónima espera, no sabremos bien nunca qué.

Otro de esos pequeños cuadros, *La rue Mosnier aux paveurs* (1878), en cierto modo resulta la antítesis del anterior. Una calle de París está siendo empedrada —novedad de la época— y nada parecería más trivial como tema. No lo es, por cierto, en manos de Manet. Por la incomprensible magia del talento todo se mueve en la *rue Mosnier* esa mañana: los pavimentadores, los transeúntes, los fiacres, la luz misma, una nebulosidad clara en que amarillos y grises juntos juegan su inesperado contrapunto, otra vez sin casi sombras, al revés de lo que hubiera hecho un ortodoxo impresionista sacando violetas, azules, verdes de esa luz solar que, tontamente, llamamos “blanca” (Cambridge, Fitzwilliam Museum).

En fin, al final de la carrera del pintor aparece ese gran cuadro ya mencionado: *El bar del Folies Bergère* (1881-1882), hoy en el Courtauld Institute de Londres, que es resumen y cifra de las dos épocas, una especie de testamento involuntario. En un despiadado inventario se diría que el cuadro es la simple mostración de una serie de botellas que preside el busto frontal de una mujer profesionalmente atractiva y elegante, apoyada sobre su mostrador y con los ojos bajos. Sola y ausente en el tumulto de las luces borrosas, de los colores enfrentados en armonías extrañas en que chocan los tonos oscuros —sólidos— con los tonos claros, apenas espumosos y leves.

Son por último estos artistas que he calificado de prescindentes —Velázquez, Manet— quienes más y más pronto nos ponen en situación. No se trata, como en el naturalismo, de pintar cada nervadura de cada hoja para acercarnos más a la imagen del árbol. Yo diría que es casi todo lo contrario. Sólo un formidable poder de síntesis nos hace vivir un cuadro como experiencia total, en un absoluto fuera del tiempo.

Sí, yo he estado hace un siglo una noche en ese bar del Folies Bergère de París, ante esta mujer del flequillo rubio. Y hasta recuerdo no haberle dirigido la palabra para no romper su intimidad, su ensimismamiento.

No se trata, pues, solamente de un cuadro excelente que cuelga en un museo. De manera mucho más perturbadora, esa superficie pintada supone una revelación trascendental que muchos mortales compartimos a lo largo del tiempo y del espacio. Quien fue capaz de suscitarnos con tanta intensidad tiene derecho a ser llamado un demiurgo o —al menos— un gran artista.

París, julio 1983