

GEORGES SEURAT*

(1859-1891)

Por
Gustave Kahn

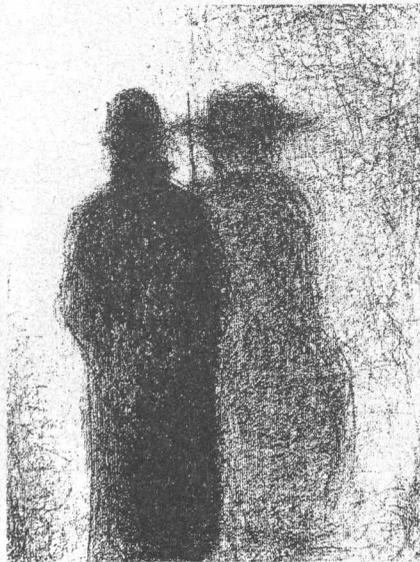
Durante tres años, Georges Seurat fue un joven loco por el dibujo.

Mucho antes, apenas abandonada la niñez, ejerció su lápiz y su pincel. De Víctor Bin, alcalde de Monmartre, no aprendió muchos rudimentos de pintura; éstos procedieron del propio temperamento artístico de Seurat. Bin exhibió unos muy históricos *panels* en sus Salones.

¿Qué buscaba en la Escuela de Bellas Artes, en el estudio de Lehmann, demacrado pintor de oceánicos desiertos? ¿Experiencia y modelos? Salió de allí con pocos, nítidos, preciosos desnudos.

Indudablemente, durante sus pocos meses de irregular asistencia, Seurat se opuso a la Escuela en el Louvre.

Era también un estudiante de un museo ambulante: las muestras de los pintores impresionistas, montadas por Degas, líder y organizador, en los temporalmente vacíos apartamentos del centro de París, con la obra de sus amigos; Clude Monet, Renoir, Sisley, Camille Pissarro, Raffaelli, Guillaumin, Gauguin, Lebourg, Zandomenghi, Berthe Morisot, Caillebotte, Rouart, Forain, Eva González, Vignon, Vidal. La militancia impresionista no pudo ingeniárselas para manejar abiertamente estas muestra-demostraciones. Seurat y Signac integraron el olimpo (a Odilon Redon lo invitaron, a Serret y Schuffenecker los aceptaron) del espectáculo de la Calle Lafitte, el mejor y el último en su género: un canto de cisne. Mostraron los consagrados.



Au crépuscule

Se diría que, a la vez, Seurat le gustaba al distante Degas. El gran pintor disfrutaba la discusión con sus émulos menores. Solía endilgar epítetos a los jóvenes iniciados del Impresionismo; llamaba a Georges Seurat “el notario”, porque éste, correctamente vestido y luciendo su sombrero de copa, seguía lentamente, al atardecer —al ocaso, ciertamente—, desde la Plaza Clichy hasta el Bulevar Magenta, el curso de los Bulevares exteriores para llegar al hogar y cenar puntualmente con su familia.

A menudo entraba previamente a una revista y bocetaba.

Degas no conoció al Seurat de la mañana: trabajaba un rato, y abandonado por el entusiasmo apresuradamente almorzaba en un restaurante casual del vecindario; usaba un sombrero de fieltro blando, de ala

angosta, ajustado hasta el cuello, una chaqueta corta y quería parecer convencional, aunque su gran estatura, la regularidad severa de sus facciones y la calma contemplativa de su mirada, lo volvía indefectiblemente serio.

Muy joven, creo, Seurat deseó la camaradería artística; inmediatamente, apasionadamente, empezó a forjarse su personalidad individual.

Los jóvenes con talento suelen hacer eso; poseídos, los dotados lo hacen públicamente; los perezosos confían en el azar.

El suelo escogido para la ardiente busca individual fue el Impresionismo.

Negando la agobiante tentativa de domesticación, el Impresionismo se hizo metódico. La nueva generación trataba con respeto, con deferencia a sus mayores; hubo discípulos; no se permitía imitar; había un espíritu de revuelta. Los principiantes creían contribuir al Impresionismo; lo decían sin temor.

La enorme diversidad del grupo pionero (debidamente documentado por intensos textos, no todos escritos por Degas) indicaba a los menos jóvenes que no basta pintar bien; se necesita originalidad.

El Impresionismo no fue un grupo coherente; reunió numerosos independientes; los asociaban aspiraciones, admiraciones y odios; eran perseguidos; todos concertaban en el gusto por lo moderno, por lo vivo; en la búsqueda de una sensibilidad que representara el mundo como lo veían; rechazaban los viejos dioses históricos y anecdóticos de la plástica de viñeta. Manet, que desdeñaba los temas queridos por Renoir, difería en anhelos artísticos, de Degas y Monet.

* Publicado por Dover Publications, Inc. New York, 1971, en el libro *The Darwins of Georges Seurat*.



La mere de Seurat

Pisarro y Guillaumin siguieron su propia senda. Rara vez se sabía de Cézanne, y Raffaelli fue un *outsider*¹ desde el comienzo.

Posiblemente, afinidades permanentes o transitorias eran identificables, a veces, en la camaradería de grupo; intenciones independientes dentro del movimiento general. Se aunaba a Monet con Sisley, a Guillaumin con Gauguin, a Seurat con Signac. Pero la situación cambió: Gauguin sin Guillaumin, solo, se marchó a las Antillas. No es sólo natural al Impresionismo, es su gloria que tuvieran identidad individual, diferencias y originalidad: siguieron variados caminos y la aparente similitud de sus técnicas fue únicamente el reflejo de ambiciones paralelas; le celebraban idéntico culto a la luz. Desde muy temprano algunos tomaron una decisión sin retorno: Fantin-Latour, Whistler, Cals —para no hablar de Carolus Duran—.

Una extrema diversidad, pues variedad parece desorden. La mente de Georges Seurat era aficionada al orden. La carencia de procedimientos metódicos, lo habría llevado a inventarlos.

Esencialmente, admiró a dos predecesores desde el principio, Monet y Renoir; parece, igualmente, que lo atrajo más la técnica de Renoir. No hablo de su admiración por consagrados maestros como Murillo, Holbein y Vermeer: justamente de su interés por el pasado. Su apasionada simpatía por Delacroix superó la influencia; Monet y Renoir fueron sus directos maestros.

En la laudable tradición impresionista la continuidad sólo se consigue aboliendo el trabajo previo o, al menos, haciendo algo distinto.

¿Trabajaba a Seurat, en sus comienzos, la idea de que para pintar no hay muchas fórmulas, que tras las apariencias brillantemente alcanzadas hay una ley y que quien la descubre encuentra el secreto de la pintura?

¿Se preguntó Seurat sobre la posibilidad de mejorar el admirable retrato de Madame Charpentier, de Renoir, uno de los altos ejemplos de modelado y relieve impresionista, proponiéndose una escultura sensi-

ble y contrastada? Creía que el bocetado constituía el elemento esencial de la plástica y que la armonía del color resultaba de la perfección del delineado. Felizmente se ocultó en el dibujo; condenó, pues, las felicidades del apunte rápido, del esbozo sobre el momento fugaz, así hubiera magia en éste; esbozaba de tal modo una teoría del arte diferente y nueva. Turner había oscurecido ante Delacroix. El día que Seurat consagró su futuro al dibujo comenzó el Neoimpresionismo.

Concedores de la obra de Whistler, de su culto a los «nocturnos» (superficies varias de sombra y luz), a los lectores de su «ten O'Clock», traducido por Mallarmé en 1888, les sorprendió este axioma del artista: las capacidades del pintor se ejercen mejor en las horas de luz artificial: casi anti-Impresionismo, a pesar de los bellos lienzos de Monet que describen una estrecha calle nocturna iluminada, en un festivo nacional; pues el pintor impresionista salía al alba a captar el brillo del rocío en flores y plantas y con gran cuidado observaba la luz de las tórridas tardes. Seurat y yo hablamos de esta lectura un caluroso día de verano en el pequeño estudio del Boulevard de Clichy donde él, trabajando con tan arrollador entusiasmo que bajaba de peso, terminaba una vasta tela cada dos años. Seurat me dijo: «Sólo un gran pintor haría esa observación. Whistler dijo verdad».

Seurat, por otra parte, había emprendido los esbozos para *La Parade*, proyectos para cuadros circenses, estudios de luz en calles nocturnas, de iluminación en un tocador. Whistler no fue un maestro, sino una afirmación de antiguas y primordiales intuiciones.

Al consagrarse al bocetado Seurat estaba ya obseso por el esplendor de la noche, por su soledad, y no se afanaba en descifrar las tinieblas con las luces como Whistler.

Seurat, lector de novelas naturalistas, recordó acaso el comienzo de *El vientre de París* (de Zola): su minuciosa descripción de los vagones descendiendo los Campos Eliseos después de cruzar la maciza sombra de los suburbios y moviéndose al paso de caballos —enceguecidos y adormi-

lados—, acostumbrados a seguir idéntico camino, en la pobre luz de la época; varias veces estudió el movimiento de los vagones a la leve claridad del farol, en la oscuridad veladamente palideciente, que daban al caballo y al carro el aspecto de alguna bestia fantástica.

Seurat introdujo menos estereotipos en su pintura que otros; no debe pensarse, sin embargo, que fuera un esclavo de su arte, insensible a seguir otras formas artísticas. Me dijo que ansiaba saber si su nueva concepción plástica se asemejaba en técnica —o, al menos en intuición— al arte de Wagner.

Su obra tiene rasgos de la influencia realista que hizo sentir intensamente al Impresionismo: la génesis de un naturalismo suficientemente complejo y sensible para absorber la imagen deformada por la luz. Pues Seurat fue un individualista, un lector; además de amar la literatura, asimiló libros sobre historia del arte y técnicas plásticas y pudo observar que su conocimiento de Charles Blanc no era igualado (para no aludir a Rood, Chevreul y todos los teóricos de la luz cuyos experimentos y fórmulas apasionadamente estudiaron los Impresionistas).

Definir con precisión las influencias literarias de un artista que tan deliberadamente, tan exclusivamente fue pintor es erróneo; es completamente cierto que Seurat era sensible a ellas, a la amplitud en que confirmaron sus inconscientes percepciones, y que inmediatamente las convirtió en pautas de conducta.

Sus escasos dibujos (fueron ejecutados antes del período de recluso del bocetado) prueban que visitó el museo. ¿Por qué fue Holbein el maestro preferido?

¿Acaso porque es el pintor que esculpe con más verdad figuras inmóviles? ¿Estaba interesado Seurat en la sobriedad del gesto próximo al hieratismo pero diferente del mismo? Esta sobriedad no posee rasgos de hidratisimo religioso —pero tan apasionado como él— contiene un sentimiento místico que capta lo esencial, lo fundamental en el hecho fugaz y arranca lo accidental y transitorio.

Al dibujar de este modo se alcanza el corazón de las cosas, se dignifica la belleza y la expresión, se tiembla ante la opresiva emoción del poder de la realidad, se siente una casi total comunión con un hondo sentimiento de vida. Seurat comparte, de esta manera, las ansiedades y deseos de los poetas simbolistas, sus amigos literatos. La plena formulación de una verdad independiente de su entorno: tal es el símbolo.

No es solamente la convivencia epocal la creadora de una amistad que se mantuvo algunos años entre pintores y escritores, amistad que llegó a su ocaso, que adornó un momento del pasado, asemejándose a una edad de oro de la camaradería y el desinterés.

La juventud y la intensidad de ideales cohesionaron tales grupos; la convivencia intelectual facilitó la reflexión, la coherencia, y perfeccionó el aunamiento.

A los Neo-impresionistas se los asoció con dos muy diferentes grupos de escritores. Uno abandonó el naturalismo pero conservó el viejo afecto por los primeros maestros impresionistas en los días heroicos del *Café Guerbois*.

La amistad de Paul Alexis con Seurat y Signac procedió de la de Zola y Manet, y si defendieron su arte con poca convicción se debió a su temperamento: Paul Alexis no polemizaba.

Otro grupo, la sección mayor del Simbolismo (Paul Adam, Jules Laforgue, yo mismo), amaba, por otras razones, un Modernismo inteligente (caso Seurat y Signac). La viva admiración que sentíamos por los predecesores aumentaba con nuestra emotividad juvenil —muy jóvenes nos aventuramos en la vida intelectual, atónitos ante sus exposiciones y ante la presencia constante, en las muestras de Duran-Ruel— de algunas de sus obras maestras; sí, ellos fueron nuestros mentores: nos revelaron las posibilidades del espacio, la belleza y la luz.

No amábamos solamente el Impresionismo. Extendíamos nuestra admiración a Puvis de Chavannes y Gustave Moreau. Nos gustaba su legendario color pero, también, nos

atraía la majestuosa simplicidad del uno y el suntuoso hieratismo del otro. Nuestra admiración por Seurat y Signac no cambiaría; apreciamos en unos y otros el liderazgo en la afirmación de nuevas ideas; un aspecto de su obra coincidía con nuestra busca y nos seducía: un elemento estático, un intento por alcanzar lo absoluto característico de los óleos o los dibujos de Seurat.

Concertábamos con los matemáticos de su arte. Inspirados por nuestra pasión juvenil, creíamos que sus indagaciones en línea y color eran análogos a nuestra teoría del verso y la frase; la teoría de la discontinuidad tenía relación, acaso, con la teoría de la mezcla óptica. A pintores y poetas nos deleitaba esa idea.

¿Pensaríamos igual de Seurat si, en vez de crear el Puntillismo, hubiera encerrado su creación en una fórmula literaria? La verdad es que admiraba los Delacroix de Saint-Sulpice, que reveíamos con Signac y él. No encontramos divergencias en la declaración de nuestras opiniones.

¿Es, por otra parte, el Puntillismo lo central en la obra de Seurat? El Puntillismo es más que un procedimiento técnico: es un método, un descubrimiento, pero no el fundamento de su arte, no la honda revelación de su inteligencia.

¿Era el Puntillismo de Seurat lo básico de su técnica? Sí, si decidimos por el ejemplo de Paul Signac. Mas, tan fraternales como fueron, diferían en sus fuertes personalidades.

Si consideramos la inteligencia de un pintor que murió a los 32 años, podríamos prever su desarrollo, porque es difícil precisar o imaginar qué alcanzaría. Su Puntillismo evolucionó lúcida, libre, radiantemente. Seurat murió, al comienzo de su madurez, pleno de afecto y de orgullo por su técnica.

De alguna manera Seurat coincidía con Stéphane Mallarmé en su pasión racional, en su ansia de hacer la obra de arte intelectual en sus líneas centrales, y en enfrentarla a la realidad visible y tangible. Esta semeja la pista de un circo; algo como cortar un hilo y tratar de unir los pedazos otra vez. ¿Cómo ejecutar esto?

Parnasiano, Mallarmé recordaba la sólida estructura previa (deficiente para seguirla siempre) de sus primeros poemas, anterior a su acariciada, fundamental ilusión de analogía e imaterialidad.

Seurat conservó algo del realismo: los ejercicios de profunda representación; su idealismo consintió en una falta de exigencia respecto de aquél.

Representando el fluido, tenue, río de los fenómenos el artista debe poner un dique al sujeto plástico para captarlo.

El pintor inicia una pintura cuadrada o rectangular; en su ejecución, ¿qué ocurre con la ondulación arrojada por aquélla al mundo exterior? ¿Qué ocurre con la tonalidad íntima que el creador coloca en la tela y que se extiende al contorno?

El pasado, el presente, guían al pintor; este entiende súbitamente que no puede limitar su cuadro en un marco; una moviente visión encerrada en fuertes líneas doradas. En Neo-impresionismo apenas sustituye la simetría con una barrera ondulante. Seurat resolvió esta dificultad al concebir su marco, asombrosamente para sus colegas, como Mallarmé imaginó una colección de poemas: compuesta de fragmentos no constituiría un libro: con espléndida maestría, prefería incluir en una caja los poemas en hojas sueltas.

Seurat, pues, extendió sus armonías plásticas al contorno. Encontró esto inadecuado e imaginó una creación en la cual una ligera y borrosa disminución cromática alcanzara un segundo entorno allende el primero. Entendió que practicando metódicamente podía separar un hecho del contexto, arrancar una forma artística a la vida. ¿Qué alcance logró este designio de Seurat? Cuando una facultad técnica lo trabajaba no abandonaba el reto.

Los dibujos de Seurat son de dos categorías: la menor consta de obras caracterizadas por la concepción plástica imaginada para ellos por el autor: son esencialmente dibujos —excepto uno o dos que muestran la idea del niño desnudo, del hombre durmiendo o *The Bathing Place*— y se

ejecutaron después de que Seurat se ensimismó obstinadamente en el bocetado. La otra consta de dibujos autónomos, explicables en sí mismos.

Este último grupo forma dos nuevas divisiones: numerosos dibujos en blanco y negro y unos pocos intensamente luminosos o realizados con tizas de color.

Seurat dibujó estos últimos en el *vaudeville*². Su composición es acabada. La originalidad del artista se evidencia en la severidad en el esbozo de las figuras y por la dosificación del profundo claro-oscuro que tiende a fundirse, cuando abandona las figuras, en blanco y negro.

Uno de los rasgos de los dibujos de Seurat consiste en privilegiar la atmósfera en detrimento de la línea.

Aplicando vigorosamente el carboncillo en superficies concentradas se logran fragmentos de gris e intenso blanco, zonas de tonalidades sutiles, en lento flujo del blanco al negro: un marco transformado en luz contrastada por el claro-oscuro. A veces el estímulo del dibujo es la atmósfera. Ejemplo: Los arreglos florales que

Seurat definió claramente al enmarcarlos en una vasta nube de polvo; los delineó imitando la atmósfera. Todos los dibujos —los rigurosos como los severos—, aquéllos en que las líneas de una silueta domina, aunque imiten un modelo actual, siguen la técnica impresionista mejorada por Seurat en novedad y originalidad.

A excepción de pocos y maravillosos dibujos (notablemente el retrato de su madre, en el cual intentó un perfecto, auténtico retrato a la manera de Holbein) Seurat dibujaba las impresiones que recibía, otorgándole atención, claro está, a la imaginación, a las variaciones y a las visiones. No intentaba mostrar gestos individuales. Expresa siempre formas estáticas. No todos los dibujos siguen esta norma, naturalmente. Se busca aprehender y mantener los movimientos paralelos de dos mujeres que danzan, los opuestos movimientos de dos hombres que pelean, suplirá el *tempo*³ y el ritmo con la forma. A veces sus dibujos consisten en apuntes sobre la gente: el pintor intenta un abstracto por medio de sus luminosas, fundamentales líneas.

Pero esto no excluye la variedad de los sujetos: ya una persona aislada —el hombre durmiente que dibujó dos veces— con el propósito de comprender los diversos contornos, los atributos de la inmovilidad, los rasgos de la indolencia y la fatiga; o bien, al atardecer, en la noche, una casi espectral sucesión de formas, frente a una ventana de tienda iluminada, estilizadas por las sombras: mujeres jóvenes similares a las figuras que dibujó en *La Grande Jatte*. Seurat buscaba estilizar las facciones corrientes.

En 1883, en 1884 —años de impetuosa fiebre por el dibujo— lo afectó la ansiedad de la moda. Tras el estilo elegante de las envolturas para vestidos apareció una inquietud extraordinaria: las vastas aglomeraciones, una exageración del ahuecador⁴, precedido por una suerte de rígido sillón pegado a la espalda de la mujer. Las modas fracasan raramente. Seurat —buen impresionista— excedió la fealdad; con su pasión por la verdad intentó hacer un traje hierático. Su atención fue absorbida por los perfiles insensatos: ni exceso ni timidez;



La voie Ferrée

colocaba el modelo de perfil exhibiendo la curva de la espalda que deseaba el diseñador: así capturaba toda la bizarra fantasía del atavío.

Una infortunada coincidencia: la moda le fue hostil; ¿pero qué podía hacer Seurat por ella?

Un asunto de gran interés añaden las muestras de los dibujos de Seurat. Estos son —junto con un puñado de desnudos que conservó— la única traza de su plástica estudiantil, la única muestra de su indagación (impuesta, indudablemente, por el medio) posterior al éxito de estudiante. Pequeños dibujos que muestran el alcance de su plástica, si el influjo modernista y el entusiasmo por la vida de espectáculo no lo llevarán rápidamente a la irreal pintura anecdótica y de archivo.

Un dibujo —«Ulises de regreso sorprende a los pretendientes»—: en él ya Seurat quiere ser metódico en la composición e intenta la discreción en las actitudes de las figuras; no complica la acción; habría podido describir un agitado grupo escapando de las crueles fechas; redujo el episodio; omitió la interpretación romántica; también la clásica; un pintor clásico intentaría ornar el primer plano con un grupo triste, compasivo, describiría los gestos del suplicante, del agónico, basándose en la escultura griega, buscaría las agitadas, dramáticas contorsiones de los brazos. No: Seurat imaginó la entrada del inesperado Ulises a la sala donde los pretendientes festejan; intentó representar a los pretendientes —los redujo a tres— en la simple y verdadera actitud de sorpresa; expresó sólo un momento; evitó representar simultáneamente las facetas de la acción y omitió así la sucesión cronológica de los sucesos. Evocó una escena realista de un tema legendario. Su mente presentaría algo por venir: algunos lineamientos en la forma, un instintivo conocimiento de las fórmulas futuras, una intuición de su futura indagación en la simplicidad.

Hojeemos este álbum de dibujos; observemos aquellos que confirman mejor la precoz madurez, un intenso equilibrio aunado íntimamente con la pasión de la busca: rasgo central

—dominante— del talante estético de Seurat. Recordemos que tenía 24 años al terminar *The Bathing Place* y 36 cuando formuló la teoría del nuevo arte en *La Grande Jatte*.

De los hermosos dibujos reproducidos en este libro* hay algunos —son los mejores— ejecutados por Seurat a los 20 ó a los 22 años. Imposible fecharlos y precisar su orden. *The Bathing Place* es uno de los más puros, ciertamente: demuestra el poder de observación del artista; también —deben incluirse los estudios sobre el hombre durmiente— la invención de un nuevo método compositivo. Aparte de esos raros ejemplos resulta difícil fijar un avance. Desde el comienzo Seurat sabía adónde llegaría y qué deseaba; más que avance hallamos ejercicios de indagación, concepción y procedimientos con temas ya complicados, ya esquemáticos.

Algunos de los más bellos dibujos examinan detalles: el estudio de los pliegues de un abrigo tirado sobre una silla; pacientemente trabaja Seurat las deformaciones de los ángulos marcados, de las áreas caídas (No. 11); el hermoso torso de hombre (No. 62); los numerosos estudios de caras semiiluminadas, semioscurecidas por una lámpara (No. 97) hacen parte de las variadas deformaciones de un contorno parcialmente acentuado. Advertible, también, la imagen de las dos personas vistas de espalda alejándose en el crepúsculo (hacen memorar líneas de Baudelaire) (No. 84).

Usualmente, una modalidad plástica moderna fija el gesto de la mujer que levanta su falda para protegerla del fango. En la «casa encantada» (No. 132) —su extraordinario cubo blanco bajo el cielo de nubes imprecisas— aparecerían formas regulares: el intento de indagar en la visión, en su verdad, el deseo de situar —verosímilmente— la muda apariencia que tienen a veces los objetos.

Hallamos el contraste en el vivo e ingenioso estudio del hombre blanqueando.

Entre los retratos estrictamente realistas el de Paul Signac (No. 67) —captado con toda su juvenil animación, con su atrayente sensatez

convertida, en su vestido de inspiración británica, en imperturbabilidad— asombra por la evocación del Signac de este tiempo.

Hay estudios para *Models Posing*⁵ (los óleos fueron posteriores) que acrecieron el preciosismo expresivo en el trabajo sobre fisonomía de los modelos (No. 118 y 119). El desnudo (No. 82) —recuerda uno de los más discretos, hermosos debidos a Fantin— es también, sin duda, un estudio para *Models Posing*. La enérgica silueta del hombre sobre el andamio es testimonio de un período realista que descubrió la belleza del trabajo físico; la esbeltez vigorosa del andamio arquitectónico testimonia la idea de Huysmans —leído y consultado por todos los pintores jóvenes de su tiempo—, que asegura que el andamiaje es de líneas más hermosas, en su esbelto entramado, que el edificio que ayuda a construir.

Hay gente pescando (No. 111) en el decorado de *La Grande Jatte* —introduciendo así la primera idea para la tela; en la mujer con perro (No. 128)—, —de paso tan firme que parece altiva— en la mañana parisense; en el estudio de brillantes rayos de sol que se hunden en la noche, sobre y detrás de las casas, regularizando y perturbando la sombra de la calle; en el vagabundo bajo el puente (No. 57).

En los dibujos pequeños hay curiosos hallazgos; uno de ellos es conmovedor, el último: la mano de un payaso (No. 123).

Es de interés que al estudiar el conjunto de estos dibujos no encontremos influencias. Son completamente personales. La mano siguió a la mente en su labor, mediada por las nuevas concepciones. La pasión inquisidora nunca perturbó la seguridad estudiada de la ejecución.

Sólo al fin de este período bocetista el grupo de Seurat —llamado por sus adeptos neoimpresionista, puntillista por algunos críticos y confetista por el Salón— se organizó. Paul Signac fue el primer adepto: muy joven, en posesión de una diestra y viva maestría, enamorado de la independencia admiró el entusiasmo realista del fino Guillaumin. Signac estudió la obra

inicial de Seurat simpatizó con su método y decidió poner al servicio de éste un temperamento espontáneo, el don magnífico de una visión inesperada, original, plástica, completa; una capacidad excepcional para improvisar y copiar, cuya prueba es el haz de colores de sus acuarelas y la admirable seguridad de sus dibujos.

Vino entonces un soldado excepcional, un maestro, un veterano de larga barba ya completamente blanca, rostro escultural hermosamente semejante al de Dios Padre, patriarca de numerosa tribu, el mayor de los cuales era Lucien Pisarro: **Camille Pisarro**; se apoderó inmediatamente de la técnica de Seurat; Pisarro era el único de sus discípulos con años suficientes para hacerse un nombre como pintor.

Desde sus primeros lienzos —compuestos con precisa firmeza en la sensibilidad de Corot— Pisarro indagaba y pintaba. Hay en sus aguafuertes un experimento que no se extendió a sus telas. No desdeñaba la composición; recordaba que Cézanne quiso ilustrar *Orlando Furioso* con

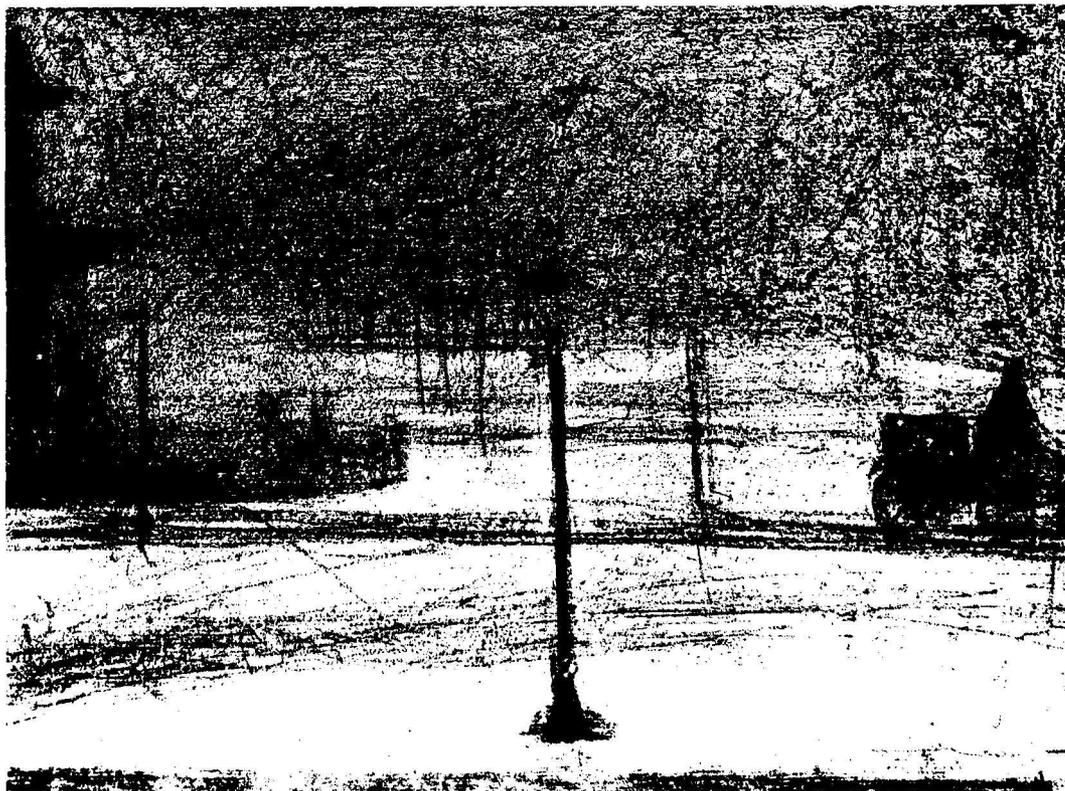
dibujos a color; Pisarro anhelaba una composición realista, plausible, contemporánea; dio a sus ocas nadando en un canal la majestad de los cisnes, pero cuidadosamente evitó mejorarlas o prolongar sus cuellos. Más diestro que otros en representar los horizontes de setos de abarrotadas líneas retrocediendo y la distancia marcada por cortinas de árboles amó el modelado —el modelado a la luz—. En la técnica de Seurat encontró el procedimiento soñado. Se convirtió en un ardiente propagandista de su gran émulo. Lo defendió verbalmente y empezó a pintar como él. En vano los vendedores, los coleccionistas —desconcertados ante esta repentina y bien pensada imitación— le rogaron que retornara a sus manchas-abanicos, a sus jardines suburbanos (sus deslumbrantes, ligeras flores), a la sinfonía verde de los prados de su Normandía, a sus populosos mercados—, tan conmovedoramente hermosos en su unidad de composición. El viejo maestro fue inflexible. Cuando, más tarde, volvió a los procedimientos que había practicado por sí

mismo desde el principio de su carrera en sus visiones de ciudades —París o Rouen— trabajó sus cielos con algunas proezas puntillistas.

Las continuas exposiciones agregaron pintores amigos al grupo: prefiriendo el método de Seurat mantenían su libertad artística; uno de ellos fue **Angrand**, que participó en la muestra de los Independientes (en el palacio de madera de las Tullerías) con vastas, vigorosas visiones del Sena.

Dubois-Pillet —el organizador y, al mismo tiempo, el verdadero creador de los Independientes— prestó de Seurat la técnica para sus visiones del Meudon menguante en el crepúsculo (barcazas inmóviles amarradas; detallado del esmalte de las aguas) y, también, vastas figuras, como *Woman Carrying Bread*.

Desde la exposición inicial con los Independientes, **Luce** colgó figuras compuestas con el vigor de Guillaumin y paisajes en perspectiva con techos rojos y bermejos entre el reluciente follaje —intensamente influidos por la lógica de Seurat y



Place de la Concorde, hiver



La route

Signac. Al pintar figuras y al investigar la armonía realista de los colores, alteró la naturaleza de su arte siguiendo a Puvion de Chavannes.

Henry Cross —que hizo cantar al color con tanta variedad, tan armoniosamente— dio a los Independientes experimentos de breve preciosismo, en los que el movimiento del cuerpo femenino es central y reemplaza su interés esencial. El gusto por la elegancia domina sus espléndidas viñetas, que abandonó del todo para enriquecer —en poemas— telas compuestas cuidadosamente cerca de las costas mediterráneas— las variadas armonías tonales.

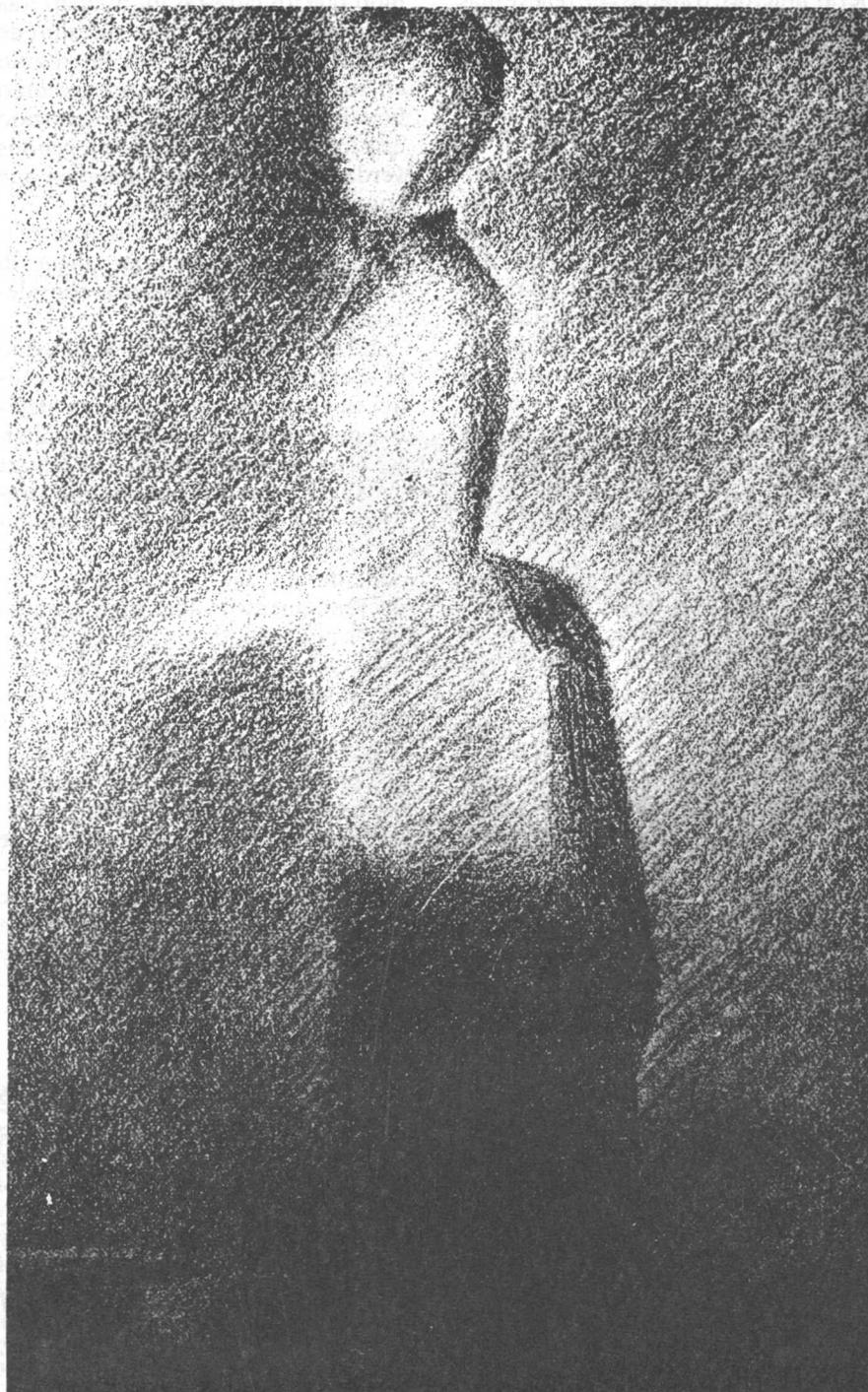
La personalidad de Seurat y su método conquistaron —entonces— Bélgica. La exposición de los Veinte, patrocinada por Octave Maus y Emile Veraheren, llegó a ser el paradigma neoimpresionista. Reunió admirables vocaciones de París y Bélgica: Seurat, Signac y sus adeptos belgas (Van Ryserberghe, Lemmen, Finch, Schlobach y otros). A la muerte de Seurat pudo pensarse que el Puntillismo conquistaría el mundo y que se transformaría completamente.

¿Debemos admitir que un principio general o una amplia fórmula son insuficientes para definir acabadamente el arte? Las escuelas de arte y de literatura han perdido parte de sus poderes a través del tiempo. Es esencial esto: ellas deben representar —es el caso del Puntillismo— un esfuerzo enérgico, fuerte, independiente.

¿Pero siguen sus deseos hasta el límite los más valientes creadores de una fórmula y un estilo? A pesar de su admirable serenidad, Seurat y Signac no completaron su busca. Mientras Signac —atento a las teorías de Charles Henry— encontraba nuevos procedimientos armónicos para sus transfondos (el famoso retrato de Félix Fénéon. La obra de éste *The Impressionists* —publicada por *La Vogue*, constituía un manifiesto neoimpresionista concienzudo, intuitivo y completo), Seurat, airado, parecía contestar los ataques a él y a sus seguidores perfeccionando su técnica.

¿El tropiezo del Puntillismo? El desnudo, la representación de la figura humana, aducen ciertos críticos. Parecería que Seurat deseaba contestar esta objeción con sus *Models Posing*: sus manchas de color, sus puntillos, yuxtaponen sutilmente tantos principios que el ojo, ganado por la armo-

nía general, descuida el significado de la composición. La maestría de Seurat se hizo menos obvia debido a la abundancia de la obra de su breve vida; sus bien imaginadas formas se perfeccionaron —bañadas en una luz de incesantes e imperceptibles variaciones. Su técnica se perfeccionó des-



Répétition

pués *La Grande Jatte*; Seurat la trabajó de numerosas formas en sus últimas obras —concertando con el tema del cuadro; aun cuando el procedimiento es el mismo en *Models Posing*— donde las mujeres otoñales se convierten en flores humanas en estrecha proximidad con las naturalezas muertas, tratadas con relieve más escultórico a tener luz todo el día, el pincel esparce esta luz. Se sabe que en la plástica de la noche la luz es concentrada.

Por otra parte, un gran pintor no influye de una sola manera. Los continuadores de un maestro, pienso, no aceptan del todo sus fórmulas. Es lógico que aun dominados por las concepciones y las fórmulas de un maestro, ansiosamente, seguirían la advertencia impresionista: no imitar. Para cumplir esto es necesario evitar la semejanza accidental y rechazar procedimientos dictatoriales como los puntillistas. Hay una tendencia a desechar lo adjetivo y a identificar las leyes escondidas del desarrollo creador del artista.

Sin la felicidad del puntillismo, ¿qué hubiera sido de la obra de Seurat? Todos los artistas importantes que lo sucedieron se hicieron esta pregunta. Pocos aceptaron su concepción del color, mas conservaron su preferencia por el modelo, por el vigor de las líneas de sus figuras y por la magistral gradación de sus trasfondos. Sobre todo admiraron la callada majestad del corpus entero; los maravilló que del realismo inicial hallara una naturaleza más bella, que pintara el poema de la humanidad a la luz del día y con luz artificial.

Los sucesores del neoimpresionismo llaman a Seurat precursor, los impresionistas cuentan a Corot entre ellos. La apariencia de la pintura cambió: eso es desarrollo; las ideas tomaron, de algún modo, significado diferente: también eso es evolución. Si por un milagro Seurat hubiera sabido que los cubistas lo situaban tras Courbet y Monet, en la sucesión de sus influencias ¿se habría interesado en su obra o los reconocería como herederos? Lo ignoro. Es conocido que los precursores no reconocen sus verdaderos discípulos, aquellos que continúan su búsqueda.

Es posible que una influencia ocurra inoportunamente y que quienes la reciben pueden deformarla considerablemente.

Lo esencial es: la gloria de un artista se extiende, sus enseñanzas se reconocen en obras aparentemente alejadas de la suya, los creadores admiten las dos cosas. La disciplina de Seurat ha afectado mucho a los grandes pintores vivos; a todos los ha obsesionado la majestad de sus figuras, la calidad de su luz. Todos han sido profundamente instados por sus atributos plásticos, por la perfecta pincelada que contrasta en sus asuntos y por el simple y poético vigor característico de sus admirables dibujos en negro y blanco.

Completo, ordenado, acompañado de un cuidado catálogo, la totalidad de los dibujos de Seurat se mostró en la Galería Bernheim-Jeune; esta exposición hace parte de la serie de homenajes organizados a Seurat por la galería en 1908, 1920 y 1926. Varias obras maestras se pue-

den admirar allí, por ejemplo, *Parade* (Outside Show; hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York), la génesis de la cual se explicó atrás. Añadiendo a sus colecciones de libros de arte este admirable Seurat, se registra un momento poco conocido pero muy importante del arte de hoy, del arte francés. Estos dibujos se esparcirán por colecciones de Francia y otros países. Los amantes de los dibujos de Seurat encontrarán, otra vez, fieles, completas, bellas, perfectas reproducciones suyas...

Gustave Kahn
1928

(Traducido por Policarpo Varón,
Bogotá, julio, 1991).

NOTAS

1. ¿Excluido? ¿Marginado? «¿Extranjero?».
2. Espectáculo, comedia divertida, comedia ligera (N. del T.).
3. Tiempo psicológico, ritmo interior, interno. Lo opuesto al tiempo cronológico medible (N.T.).
4. Lo usaban las señoras debajo de las faldas (N. T.).
- * Se refiere a *The Darwings of Georges Seurat*, Dover Publications, N. Y. 1971.
5. Modelar. Modelos posando (N. T.).

