

LA OBRA GRAFICA DE EDVARD MUNCH

Por
Alfred Werner

I

“He buscado comprender la vida y explicar su sentido. También he querido ayudar a otros a explicársela”.

Munch a los setenta años.

Podría suponerse que el pintor y grabador noruego Edvard Munch (1863-1944) fue conocido en Estados Unidos, como muchos otros innovadores en las artes visuales, antes de la enorme Armory Show de 1913, donde estaba modestamente representado por unas pocas litografías y grabados en madera. Ahora, como en 1896, un crítico estadounidense residente en Noruega informa en un magazine neoyorkino que Munch ha ofendido los sentimientos morales de sus compatriotas exhibiendo cuadros indignos de ser vistos por jovencitas. El crítico añadió comprensivamente que sería “una absurda tontería limitar el arte a la imaginación de la juventud”.

Las pinturas de Munch llegaron a América en 1890; probablemente sólo las vieron íntimos amigos de su nuevo poseedor, el coleccionista Richard A. McCurdy, presidente de la compañía de Seguros de Vida de Nueva York. En diciembre de 1922, meses antes de la apertura de Armory Show, Munch integró la exposición «Arte Contemporáneo Escandinavo» y sus seis telas fueron elogiadas por críticos locales. La reseña del *Sun*, de Nueva York, afirmaba que en Munch había una cosmovisión y unos sujetos similares a los de Strindberg e Ibsen.

El crítico del *Times*, de la misma ciudad, escribió que Munch era, “sin objeción”, el pintor más vigoroso de la muestra, y agregó que “maneja el pincel con una tan profunda estimación de su

Autorretrato, 1895.



eficacia instrumental, que extrae de su pigmento tal cantidad de variados recursos, que un colega ante su obra tomaría la súbita determinación de encontrar ese pincel casualmente y sentir lo que se puede hacer con él”.

J. Nielsen Laurvik (1915) elogió mucho a Munch, en el catálogo que acompañó la muestra de arte escandinavo en la Panamá-Pacific Exposición de San Francisco:

“Su independencia ha dado a otros valor interior. Revolucionario, original y perturbador, ocupa, en el arte noruego, una posición análoga a la de Ibsen en la literatura noruega: los dos han encontrado un reconocimiento similar.

Aceptado y conocido en el exterior como uno de los más grandes artistas de la época moderna, es rechazado y despreciado por la mayoría de sus compatriotas: sólo ven locura y perversión en sus magistrales revelaciones de la verdad del alma”.

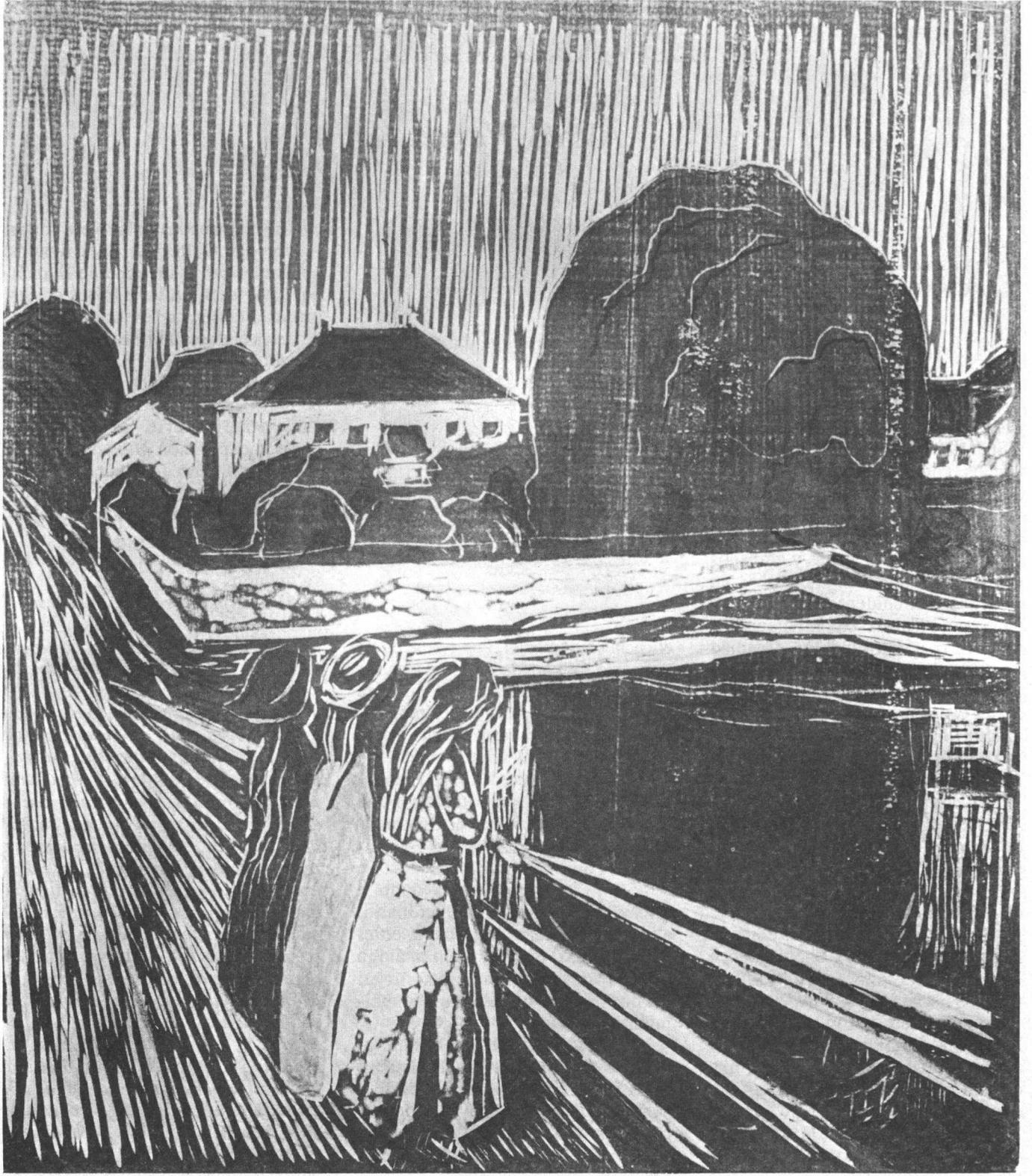
Munch exhibió 56 grabados y obtuvo un premio. Cuatro años después

mostró 57 grabados en las New York's Bourgeois Galleries. Sofisticados norteamericanos supieron de Munch, por estos días, en las páginas consagradas a él por un respetado hombre de letras (James Gibbons Huneker, de Filadelfia) quien en *Ivory, Apes and Peacocks*, un conjunto de artículos periodísticos, incluyó párrafos indudablemente positivos —de 1901— acerca de la exposición *Munch Secesión*: “Un cuarto lleno de Munches” (sic!) originó en los visitantes de esta “cámara de horrores risas y exclamaciones de disgusto”.

Huneker mantuvo vigorosamente su opinión:

“En sus paisajes —un visionario en una Arcadia— lo repulsivo se eleva a trágico; trágica es, también, su representación del prójimo; como en un funeral, los incidentes de cada día se transfiguran en el sardónico humor de este pesimista... Sus escenas de morge describen incomparablemente la malintencionada atmósfera de la última hora. Sus retratos son psicológicos — en el verdadero sentido de esa degradada palabra... Cuán estupendamente representa Munch la envidia, los celos, la hostilidad, la codicia y la sanguiniuela que algunas veces se esconde en el alma de mujer; nunca sugiere enigmas (como el resto de los experimentales) a pesar de que distorsiona y deforma, y de que modula a voluntad su material con su vigorosa, fluida línea. Munch sugiere lo erótico, nunca la lascivia. Reflexivo e imaginativo, es el único hombre del norte que recuerda las desagradables pero densas verdades de Henrik Ibsen”.

Los entendidos se identifican hoy con el maestro de Oslo; miran sus telas y grabados como terribles y expresivos símbolos del trance del hombre.



Girls on a Jetty, 1920.

El "arte para el hombre" –de Munch– nos parece, en esta época de crisis, más estudiable que la plástica aislada, y casi menos neurótica, de sus contemporáneos Matisse, Bonnard o Vuillard. Estos, las palabras son del famoso manifiesto de Matisse, soñaron con "un arte equilibrado, puro y sereno, desprovisto de los conflictos y ansiedades de su protagonista". Además, Munch no imaginó su plástica para ser apreciada desde "un cómodo sillón en el cual se descansa" –como es el caso de Matisse (1).

Aunque Munch vivió tanto en Francia como en Alemania, fue más aceptado en los círculos artísticos progresistas de Berlín. Pronto, en 1892, produjo una ruptura entre los artistas alemanes: provocó a los más viejos (más conservadores) con su plástica extraordinaria y congregó a su alrededor la joven, inquieta, rebelde y valiente vanguardia. Munch se convirtió en uno de los "padres" del expresionismo austriaco y alemán, influyendo más que Gauguin o Van Gogh, cuyas obras eran desconocidas en la Europa Central. Se afirmó: "Sin conocer a Munch no se puede entender el Expresionismo".

Como el Expresionista, el arte de Munch versa sobre la crisis espiritual. Sus obras eran autoliberaciones, compuestas por almas y conciencias perturbadas por el clima que conduciría a la Primera Guerra Mundial. Obvio: la mayoría de los expresionistas tenían orientación política, se manifestaban anticonvencionales, anhelaban una crítica de los patrones y se esforzaban por exponer el mal social; pero Munch era el gran introvertido; no se agrupó en torno a ningún programa político o estético. Quizá pensaba en él el suizo Oskar Pfister cuando, alrededor de 1922, caracterizó a los expresionistas como "creadores ajenos a la intensidad de las cosas porque se sabían en la interioridad".

Pfister añadió: "*Pintar las cosas es reproducir el interior de las cosas, el Absoluto. El artista crea como Dios: no su interior, no su semejanza... siempre la autorrepresentación de su psiquis... sus cuadros son realizaciones de secretos, inconscientes deseos... Quien ve la obra de los expresionistas, es consciente de una emoción que prueba el sentimiento de su propio dolor.*" La más sucinta descripción de la obra de Munch –hay una abundante bibliografía– se encontrará en el libro *Fundamentos psicológicos y biológicos del arte expresionista* (escrito por Pfister): "un grito de dolor, semejante a un aluvión de lava, brotando del alma y una famélica necesidad de amor". Significativamente, una de sus más celebradas, publicadas imágenes sobrelleva el título "Skrig" (noruego), traducible como "Grito". ("Sólo esta palabra connota el interminable, penoso, discordante y violento paroxismo emocional y humano que Munch proyectó en el paisaje de los fiordos", explicó Reinhold Heller en 1973).

Un joven de sexo incierto de pie sobre un puente: escena típicamente norteña, austera como tantas de Munch. La boca contraída, oval, que grita y reverbera en el descolorido escenario representa al individuo presa del demonio. La obra reproduce una experiencia del artista. En un dibujo previo éste se retrató inclinado sobre la barrandilla. Vi el cielo –recordó– "como sangre y llamas temblando de miedo" sobre la sombra ensenada; "sentí la naturaleza llena de mi poderoso, interminable grito"; en la versión litográfica –negra y blanca– la "sangre" y las "llamas" son visibles. Puede decirse que el Expresionismo nació con "El Grito", el más impresionante retrato de lo que Auden llamó La Edad de la Ansiedad.

En la moderna sociedad parte de la misión del arte consiste en mejorar la vida del creador y del espectador y en expresar y hacer conscientes emociones reprimidas. Goethe describió este rasgo en su

drama *Torquato Tasso*, en el que el atormentado poeta renacentista italiano dijo que *otros se hechizan en silencio con el sufrimiento pero que a él Dios le había permitido expresarlo*. El testimonio de la "anormalidad" de Munch –su narcisismo, su ansiedad– se expresaron en un arte personal, franco y embrujador, no visto antes. Freud observó el poder que tiene el arte para moldear fantasmas "en nuevas realidades que son aceptadas por el público como verdaderas". Un crítico apodó a Munch "el Sigmund Freud de la plástica" pues transfiguró su mundo interno en formas terribles y liberadoras.

II.

"Todo es contenido, como la saeta en la herida".

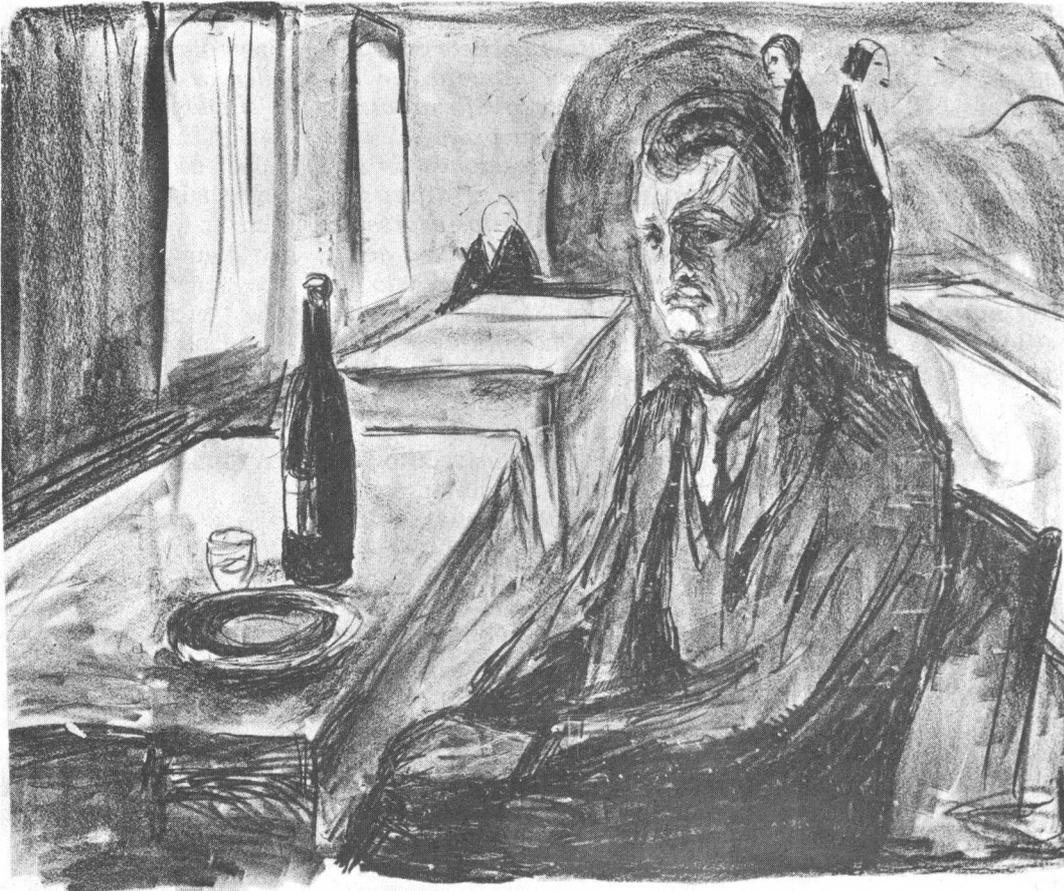
Franz Kafka

Si el padre de Munch no hubiera sido un médico fanático y si el joven hubiera evitado la bohemia de Oslo quizá su vocación de artista cambiará. A tal punto se opuso al determinismo filosófico el muchacho que impidió cualquier desvío en su carrera. Aunque vivía al borde del abismo el Fatum no lo arrastró; a pesar de sus tendencias patológicas –alcoholismo, misoginia, conducta asocial– mantuvo activa su creación. Sabiamente buscó la cura cuando fue necesaria y se autocontroló hasta su muerte, a los 81.

Munch nació en una granja, al sur de Noruega, el 12 de Diciembre de 1863; su familia se trasladó a la capital (Christina o Kristina). Constantemente el sufrimiento persiguió a Munch. "Los ángeles negros de la enfermedad y de la locura guardaron mi cuna" –dijo. "Sentí que se me había hecho injusticia". Perdió a su madre a los 5 años; la tuberculosis, que Edvard padeció, aniquiló a una de sus hermanas; otra hermana enloqueció; su único hermano murió en la juventud. Su padre lo llevaba a los arrabales de la capital porque creía que el hijo debía conocer la pobreza, la enfermedad y la muerte. La rigidez del doctor Munch –un lute-

(1) Ver el texto de Duchamp sobre Matisse, o el de Uiflindé sobre "Duchamp y Matisse", en la revista *Gradiva* No. 9, Colombia, Sept. 1990 (N. del E.).

Autorretrato con botella de vino, 1925/6. Litografía.



rano a ultranza— lo llevó a ser “casi insano en su violencia” (Munch) cuando castigaba a sus hijos.

Edvard se rebeló contra este código estricto, en el cual el placer estaba proscrito; el peregrinaje con el padre buscaba prepararlo para la vida futura. Munch pintó, se unió a la bohemia ante la consternación del puritano progenitor. Vivamente, se discutía el positivismo, el anarquismo, el socialismo, en sombríos cafés. Había alcohol, drogas; se profesaba y se practicaba el amor libre. El líder del grupo — Hans Jäger— publicó una novela que —para el tiempo y el lugar— describía demasiado francamente el sexo; la autoridad actuó; se recogió el libro, se encarceló al autor. En la cárcel, Jäger escribió un entusiasta artículo sobre Munch (de sólo 22 años): uno de los pocos estímulos que éste recibió en el comienzo de su carrera.

Hasta mediados los 40 la vida de Munch fue similar a la de su contemporáneo mayor Van Gogh: inquieta, errante, en busca de amor; Vincent deseó desesperadamente casarse y fundar una familia, Munch abandonó la relación cada vez que se sintió cautivo... Una mujer —con quien rompió a causa de su deseo matrimonial— le escribió contándole que estaba moribunda y deseaba hablar con él por última vez. El artista la encontró dentro de un féretro, envuelta en un sudario, flanqueada de cirios. Dijo triunfalmente: “Sabía que vendrías”. Viendo a Munch irritado por su fraude y a punto de abandonarla decidió apuntarle al pecho con un revólver; Munch puso su mano en la boca del cañón; la bala lo hirió en el dedo medio.

Acaso Munch imaginó y pintó esta escena. Su obra puede ser acusada por histérica autocompasión.

Pero, ¿por qué escondería un artista sus emociones? Munch sólo podía ofrecer su corazón desnudo; en sus cuadros su autobiografía puede ser leída.

Munch compuso un centenar de reveladores, sinceros autorretratos en los cuales constantemente se preguntó: ¿Quién soy? ¿Qué soy? Marginado social, con sus escasos amigos impidió una real intimidad; como las figuras que pinta en las calles de Oslo y en los paisajes nórdicos, Munch —pálido, estragado— era un solterón taciturno, mórbidamente aislado en relación, silencioso en sobriedad y agresivo si estaba borracho (accidentalmente mató a un hombre en una riña). Un retrato de 1906 lo representa: introvertido, sentado en un café vacío frente a una botella de vino. Dos años después —a los 45, edad en que, aún los artistas, se aclimatan— era todavía un vagabundo de

carácter destructivo (autodestructivo). En estos años, en Copenhagen, aterrado ante la inminencia de la locura consultó a un psiquiatra, quien lo internó en un sanatorio varios meses.

Aparentemente era un hombre nuevo al dejar el sanatorio. Ni fuertes licores, ni errancia frenética. Regresó a la tierra natal y un poco más tarde se radicó para siempre cerca a Oslo —en Skyen—; atiborró las cuarenta habitaciones de su amplia casa Ekely (“Bosquecillo de robles”) con lienzos, dibujos y grabados. Gradualmente se convirtió en una especie de héroe nacional; la Universidad de Oslo le encargó enormes murales; desdeñado antes por los críticos vernáculos, recibía ahora apasionado reconocimiento. En la Feria Mundial de París, 1903, su colaboración en el pabellón noruego fue la mayor.

La reclusión consiguió librar a Munch de las tentaciones que inspiraban su obra, o su fuego menguó con la edad; porque aquella —desde 1909 hasta su muerte, 35 años después— perdió la vitalidad, la violencia de la imaginación; la paleta se aclaró, la línea se hizo natural, solar y la fuente emocional desapareció; desapareció, también, lo que un poeta alemán llamó “el principio activo”, el “inapetible deseo”. Apagada estaba la llama de quien escribió: “para mí pintar es estar enfermo o intoxicado; no quiero prescindir de mi enfermedad, de mi intoxicación”.

Imposible imaginar a Van Gogh, a Toulouse-Lautrec, a Modigliani o a Pascin como prósperos caballeros; el deterioro de Munch fue diferente al de figuras patéticas, casi ridículas, como James Ensor y Maurice Utrillo. Es incomprensible cómo el perturbado maníaco —admirado y temido entre artistas de París y Berlín— se transformó en un manso, hipocóndrico recluso que sufría si la temperatura de su cuarto en Ekely variaba, que se metía a la cama si notaba que no lucía bien; asombra que “esta enciclopedia del pesimismo de fin de siglo” compusiera tranquilos, claros, coloridos murales que alaban la fuerza creadora de la na-

turalidad y saludan al hombre como un obrero de la sociedad.

Los 8 meses de sanatorio habían cambiado a Munch. Con la edad, perdió casi todo. Nunca, quizá, olvidó la conmoción pasada; en los ochenta —en el trance de quien hace el balance— pintó un autorretrato (*Entre el reloj y la cama*, 1940-42, Museo Munch): un hombre alto y macilento, aún atrevido, orgulloso, está de pie entre un reloj de péndulo y una cama cubierta con un cubrelecho a rayas negras y rojas; encima de la cama cuelga un cuadro de una mujer desnuda —símbolo de la vida, como el reloj lo es de la muerte; éste no es humano pero ofamos su exasperante tic-tac...— ¿Cambió Munch sólo formalmente?. En este lienzo la expresión facial —desafiante, orgullosa y paranoica— es similar a la del autorretrato de sus días de estudiante. Acaso Munch conservó sus dotes

hasta la vejez; en ocasiones regresó al pasado y lo recreó —con el entusiasmo de sus cuadros y grabados de 1900—, pero sin la pasión y la imaginación de entonces.

De todas maneras, de 1884 a 1909 creó lo suficiente para hacerse un lugar en la historia del arte moderno: fue un artista de transición entre el Naturalismo y el Impresionismo de fin del XIX y el núcleo del Expresionismo y el Simbolismo del siglo XX. No es exagerada su afirmación (“abrí una nueva senda”) respecto de *La joven enferma*, pintada a los 22 años. A los 26, en París, anotó en su diario: “Deberíamos crear gente que respire, sienta, sufra y ame”. Con su pintura quería llevar al espectador a “quitarse el sombrero como si estuviera en un templo”.

Munch compartió sus convicciones con el ardiente Van Gogh. No mu-



Omega's eyes, 1908/9. Litografía.



cho antes, otro artista francés, Maurice Denis, afirmó en su famoso manifiesto que un cuadro era esencialmente "un plano cubierto de colores, dispuestos ordenadamente". Esta declaración —esencial para el PostImpresionismo y la plástica siguiente— culminó en el abstraccionismo y la impersonalidad de mediados del siglo veinte.

Algunas veces combinó los dos métodos. Aunque no se vea la primera vez, su mejor obra amalgama las bellas cualidades de la "abstracción" y el "realismo", lo que facilita la relación con el espectador. Para no sacrificar la forma a la idea condensó, sintetizó, simplificó y suprimió detalles en rostros y paisajes. Escogió sus colores por sus atributos emocionales y simbólicos: púrpuras, rojos fuertes, verdes ásperos, pavorosos negros, azules místicos. Como muchos artistas de los cincuenta usó la pincelada violenta, la mancha, así esta técnica accidental deformara la "belleza" (se usa la palabra en su sentido tradicional) de la superficie.

En el comienzo de la carrera de Munch, uno de sus profesores, Christian Krohg, lo defendió de sus muchos detractores así: "Esto es música, no plástica". Krohg acertó; las libres, espontáneas canciones de amor y odio de su alumno describían un hombre profundamente herido; los Expresionistas de Europa Central — que vieron un mentor en Munch— expresaron menos trágicamente la vida pues hasta en los árboles el artista noruego personificaba el estado melancólico de su mente.

¿Canciones de amor? Uno de los obvios rasgos del arte de Munch es su antifeminismo. Para él la mujer es un vampiro que ahoga al hombre con su largo cabello; es más destructora que generadora. "La muerte de Marat", de tema histórico, muestra a la mujer como una asesina... A pesar de todo, la mujer es quizá un símbolo: que representa el mundo físico y moral y dramatiza los conflictos internos de un hombre hipersensible que lucha contra una espantosa fuerza vital

enfrentando a ansiedades y deseos abolidos.

La misoginia de Munch fue, acaso un antídoto contra la sensualista veneración de la mujer, corriente en la Bella Epoca, un período de estrepitoso júbilo ahogado por la guerra y la revolución. Como Van Gogh, Munch identificó la mentira del confort; aquel escribió "Vivimos en el último cuarto de un siglo que, otra vez, terminará en una enorme revolución. Dios mío, qué ansiedades. En el mundo moderno todos estamos contaminados".

Munch se contagió: como hombre, como artista independiente, como amante; supo que a Göring, ministro del Reich, en una visita al Kronprinzen Palast (equivalente en el Berlín de principios de la Segunda Guerra al Museo de Arte Moderno de Nueva York) le habían disgustado sus cuadros, que no los creyó característicamente nórdicos. Rotuladas como "degeneradas", las 8 piezas que habían adquirido los museos alemanes fueron confiscadas (1937). El líder fascista noruego Vidkun Quisling quiso invitar al famoso artista —septuagenario— a formar un consejo artístico honorario pro-Nazi. Naturalmente, Munch se rehusó. Un día dos oficiales alemanes llegaron a su casa, el artista ignoró si la visita se debió a curiosidad, si tenía un designio siniestro; como por muchos años había guardado celosamente su soledad se sintió ansioso; temió que los dos oficiales regresaran con camiones a acarrear su tesoro para prenderle fuego. El desorden que vieron asustó aparentemente a los emisarios; no regresaron.

El artista no vio la liberación de su país (1945), porque murió el 23 de febrero de 1944. Tal vez prefiguró una nueva era ya que dejó toda su obra —mis "niños", decía— a la ciudad de Oslo: más de 1.000 óleos, más de 4.000 acuarelas y dibujos y más de 15.000 ediciones de su obra gráfica; la obra suya en poder de su hermana también fue legada a la ciudad. Esos tesoros se guardaron en una moderna galería —el Museo

Munch, de Oslo— inaugurada en 1963. Los coleccionistas privados han enriquecido la colección, que se exhibe periódicamente.

III

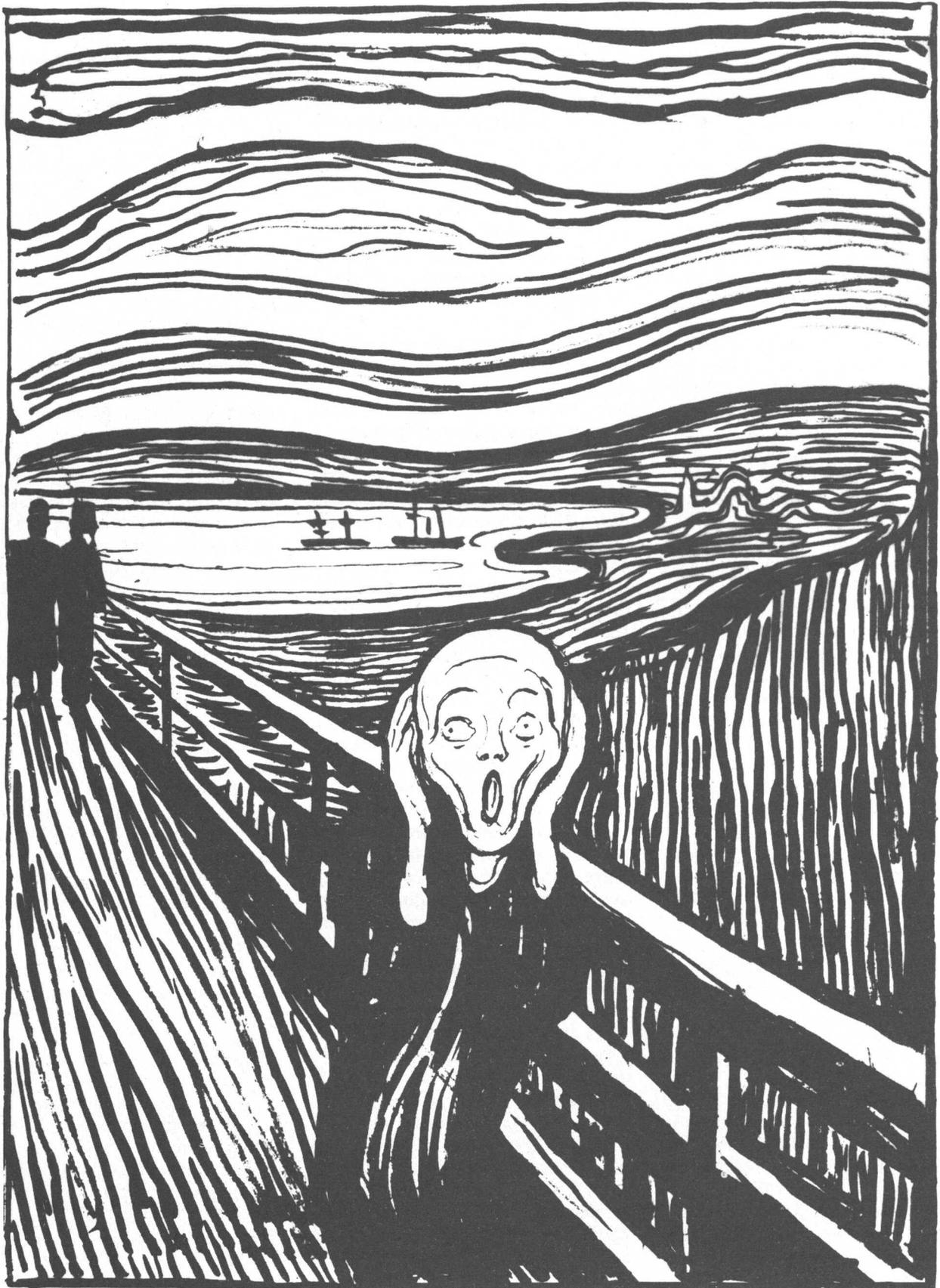
"Por su continua busca de nuevos procedimientos, hemos reconocido en Munch a un gran plástico de nuestro tiempo, comparable a Dürer, a Rembrandt, a Goya, a Hokusai".

J.P. Hodin, "Edvard Munch", 1972.

Munch afirmó que caminaba al borde de un abismo; aceptar esto es quizá creer otra presunción: que podía desenmascarar al hombre. Es más peligrosa la vida clarividente que la común. Es corriente, esto es significativo, que los Impresionistas se interesaran en silenciosos paisajes, no en la psiquis del hombre, y que prestaran poca atención al arte del grabado (Claude Monet, su líder, desdeñó el grabado). Tampoco asombra que entre los inquietos Post-Impresionistas viviera uno de los más prolíficos grabadores de todos los tiempos (Henri Toulouse-Lautrec), quien, en una corta y febril carrera, compuso cientos de aguafuertes y litografías similares a los de su contemporáneo noruego. Gauguin —otro gran Post-Impresionista— no hizo muchos grabados en madera; la dureza de estos, su violencia prefiguran los del muy joven Munch; éste —acaso siguiendo a Gauguin, creyó que el grabado en madera debía ser planeado, cortado e impreso por el mismo artista y que una áspera superficie era deseable por el reto que ofrece a la herramienta de aquél.

Munch —cuya obra conduce del Post-Impresionismo al Expresionismo— aprendió naturalmente —autodidácticamente— el grabado, después de haber dedicado 10 años a la pintura al óleo. Muchos de los grabadores alemanes, más jóvenes, consideraron a Munch una suerte de "padre". Dejó un total de 714 impresos: 378 litografías, 188 aguafuertes y grabados y 148 grabados en madera.

Luz de Luna, 1895.



Sorprende que Munch —que había esculpido, que mostraba considerable talento literario— fracasara en la exploración del grabado; este no fue secundario para él y superó sus óleos; el biógrafo Thomas M. Messer afirmó que cuando Munch trabajó el mismo sujeto en el grabado y en el óleo aquellos fueron superiores: “La fama de Munch se apoya, acaso, en su maestría como grabador” (Munch, 1973); Otto Benesch defendió en los grabados en madera de Munch “un poder original, una natural grandeza superior a la intensidad espiritual de sus pinturas” (Edvard Munch, 1960).

Sólo después de los 30 Munch empezó a grabar; había pintado seriamente, profesionalmente, más de una década. Un grabado no era para él el sustituto de un dibujo, sin embargo; tampoco el boceto para un cuadro ni la mera reproducción de un dibujo o un óleo. Para Munch un grabado era una conclusa, perfecta e independiente formulación de designios artísticos y, como en las telas, la expresión de la conciencia. Cuando una imagen que había creado lo trabajaba —a veces durante años— el grabado facilitaba ensayar y ensayar un tema plástico hasta conseguir la simplicidad y la significación y así un público apropiado.

Algunos procedimientos le proporcionaron espontaneidad dentro de una pequeña superficie, imposible en los óleos que eran vastos (los 11 monumentales lienzos del parinifo de la Universidad de Oslo, por ejemplo). Porque buscaba la libertad no sorprende que la mitad de sus grabados sean litografías. En la lisa, suave superficie de la piedra caliza, de la lámina de zinc o del papel Munch podía usar un carboncillo, un lápiz o un pincel grasos con la velocidad con que un hombre habla; de este modo facilitó la revelación de sus violentos sentimientos y de sus ocultos pensamientos. Aquellas semejan un soñador que al correr su mano sobre una superficie descarga imágenes internas y libera los destructores monstruos de su subconsciente. Tales demonios pueden oprimir a un artista como Munch, más éste no se rindió; los conquistó

para su arte como el primitivo que exorcisaba su miedo a los animales feroces pintando su figura en las paredes de las cuevas; si un artista no logra exorcisar su demonio podrá desarmarlo al enfrentarlo francamente.

Munch sintió especial agrado por el grabado en punta seca; contrario al aguafuerte, en el cual el ácido sirve para corroer las líneas necesarias en el metal — un grabado en punta seca es marcado directamente en una lámina de zinc o cobre con una afilada punta de acero. La primera aventura gráfica de Munch consistió en dos diminutos grabados en punta seca (Berlín, 1894). Llevó, por un tiempo, una pequeña lámina de metal en el bolsillo; sentado en un café, imaginó una composición con la seguridad de quien trabaja con un lápiz o una pluma. A menudo mezcló la técnica del grabado en punta con el aguafuerte y la aguatinta, o combinó las dos últimas. Con igual método trabajó sobre un grabado terminado con carboncillo de color o con el pincel remojado en acuarela u óleo.

Munch amplió, también, el alcance del grabado en madera, si bien quien restauró ese procedimiento fue Gauguin. 15 años mayor que Munch, durante su estada en Oceanía (1895-1903) Gauguin compuso extraordinarios grabados en madera sirviéndose de una gubia (única herramienta a mano) al entintar el bloque imperfectamente, para representar lo bárbaro, lo violento y lo natural.

De Gauguin sólo conservamos una docena de grabados en madera: “primitivos”, imperfectos, poéticos. Munch, en cambio, produjo gran cantidad de grabados. Prefirió, como Gauguin, explorar listones de pino —no trabajados, crudos— a pesar de que podía conseguir madera cepillada y preparada. Elegía largos cortes, no anchos; también usó grano y marcas de sierra pues quería buscar texturas profundas; poseía herramientas sofisticadas pero prefería horadar el resistente listón con un tosco cuchillo, pues desdeñaba el virtuosismo mecánico que dominaba la “perfección” del grabado de finales del diez y nueve: sin vigor,

sin fuerza y sin esa dosis de fealdad sin la cual, estéticamente hablando, el arte carece de valor. Munch aplicaba ocasionalmente color; hay casos de diez o más impresiones del mismo grabado, todos de textura diferente; para elaborar un grabado en varios colores, dividía el tablón en piezas y las entintaba con diferente matiz, luego reconstruía el todo a la manera de un rompecabezas y lo ponía en la prensa.

Para Munch, pues, el grabado en madera era muy diferente a una descarga subconsciente producida por su técnica litográfica o en punta. Para grabar en madera Munch luchaba paciente y disciplinadamente con el material. Si éste imponía limitaciones al artista, el procedimiento intensificaba el diálogo imaginativo entre los pesados negros y los áridos blancos. Munch nos enseñó, admirablemente, que el blanco puede ser un color duro y cruel, o tierno y lírico, y que el negro puede ser suave y dramático, o profundo y quebradizo. El grabado en madera constituyó la técnica apropiada para Munch, un hombre introspectivo que constantemente interrogó sobre la vida y la muerte y que vio al mundo enfrentado a conflictos y guerras; considerando que su interés por el procedimiento gráfico, había disminuido en 1915 ó 1916, su fascinación con el grabado en madera se mantuvo hasta el fin de su vida.

A veces, un artista dibuja o graba un asunto antes de trabajarlo con un procedimiento más lento. Munch procedía al revés: un óleo viejo podía convertirse en un grabado en el que se prestaba, de la obra previa, el tema o la composición; nunca los asuntos eran idénticos y el trabajo final expresaba, sutilmente, las experiencias psicológicas y estéticas recientes del artista. Munch elaboró muchos de sus motivos favoritos en varias técnicas. Compuso su obra más popular, “El grito”, antes, al pastel, en una cartulina; ese mismo año pintó el primer óleo (ahora en la Galería Nacional de Oslo). Dos años después Munch hizo la litografía reproducida aquí, que constituye un poderoso epítome del intenso sentimiento que deseaba

expresar. Lejos de ser obras menores o secundarias, los grabados derivados de los óleos profundizan el sentido de aquéllos.

Los grabados de Munch indican, además, la evolución de la fase inicial de su estética desaparecida cuando Munch se desprendió en su gráfica inicial de su obra académica de estudiante y de la mezcla de Naturalismo e Impresionismo. Pero lo que un historiador ha llamado la "larga, sensible, vaga línea que nos recuerda lo subconsciente" puede encontrarse en algunos de sus primeros grabados, los cuales —más imaginativos que decorativos— asocian a Munch con el Art Nouveau

de la Belle Epoque. Con sus actitudes filosóficas contribuyeron también, al Simbolismo Internacional: por su énfasis en el sueño y el rechazo de la realidad: condujeron, finalmente, al naciente Expresionismo y anticiparon la ruda emotividad plástica de Kirchner, Kokoschakay Schiele.

Aunque para conocer a Munch es necesario estudiar sus lienzos, sus grabados explican suficientemente el alcance de su arte. Si nunca hubiera pintado habría ganado inmortalidad por la potencia de su obra gráfica. Sus temas fueron el Eros y la Muerte y sobre ellos compuso muchos autorretratos —desde la litografía que lo describe vehemente,

melancólico, a los 32 años (en la base de la cual hay un esqueleto mecánico) hasta el trabajo en el que aparece a los 72, dejando el mundo.

Sus grabados muestran suficientemente cómo era Munch: un hombre valiente que indagó sujetos importantes, que supo que no encontraría respuesta, pues ésta estaba tras la muerte, escondida también a los otros mortales....



Traducido por POLICARPO VARON del libro Graphic works of Edvard Munch, publicado en Nueva York en 1979 por DOVER PUBLICATIONS.

