

MODIGLIANI

LA RAZÓN. JUEVES 31 DE OCTUBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIANO

No perteneció a ninguna escuela ni la creó. Su estilo es tan fácil de copiar como difícil de adoptar. La crítica considera que la personalidad artística de Modigliani viene de su poderosa línea de contorno en el dibujo y de la elegante decadencia de sus figuras humanas. Y lo califica de manierista. Un término que no significa nada si sirve para designar a la vez la cortesanía de Parmigianino, el pintor renacentista de las lujosas mujeres de cuello largo; el misticismo de El Greco, visionario de rostros y cuerpos afilados por la idea vertical de la muerte; y la sensualidad y mordacidad de Modigliani, el artista de la vida traducida en el frío óvalo o cuadradas mandíbulas de máscara que esconden los instintos.

Siendo un dibujante excepcional, Modigliani nunca sacrificó la expresión de sus creaciones a la del contorno lineal de las figuras, como hicieron su admirado Toulouse-Lautrec y el suicida Pascin en París o el erótico Egon Schiele en Viena. La pintura de Modigliani me fascina más que la de cualquier otro pintor de su generación porque es la única donde el tema dicta la técnica de su tratamiento. Sólo hace leves concesiones al cubismo en las narices picasianas de ciertos retratos burgueses («Los novios», «Paul Guillaume»), donde la sátira de la máscara le permite expresar tanto la astucia común, con la ausencia de mirada en unos ojos muy juntos o incluso tuertos, como la hipocresía de sus hábitos sociales en las pequeñas bocas apretadas de corazón. Todo esto desaparece en la naturalidad del «Chico campesino» de 1918.

Los biógrafos de Modigliani creen que la idea de poner cuellos tubulares como peanas de sus rostros ovalados, al modo de los ídolos primitivos, se la sugirió el gran escultor rumano Brancusi. En cualquier caso, el pintor italiano conocía el origen de este artificio en el célebre espejo de barbería de donde lo tomó Parmigianino y nunca lo aplicó como dogma sistemático de sus dibujos.

Podemos observar en sus desnudos femeninos que el cuello largo va unido a la condición social de la retratada. Y no como un atributo de la belleza natural, ni como una exigencia técnica de la composición, sino como una denuncia irónica de la artificialidad del carácter personal de la modelo. Esto lo deduzco de la comparación entre sus más conocidos cuadros: el «Gran desnudo» de 1913-14 (Museo de Arte Moderno de Nueva York), el «Desnudo sobre un cojín verde» de 1917 (National Gallery de Washington) y el «Desnudo sobre un cojín azul» de 1917 (C. Privada).

El cuello corto y metido entre los hombros de una mujer pelirroja, de cuerpo cadavérico, ojos cerrados, nariz grande y puntiaguda, boca contraída, sin más color sobre su blanquecino cuerpo que el de las livideces de las ojeras y las vellosidades de axilas y pubis, corresponde al de una prostituta endurecida por su oficio. En este «Gran desnudo» no hay expresión de sensualidad ni de atractivo sexual, sino de anatomía inerte en un cuerpo de yeso predispuesto a su disección forense.

El «Desnudo sobre un cojín verde» expresa la misma belleza descriptiva, aunque de mayor intensidad emotiva, que la «Olympia» de Manet. El cuerpo de una hermosa mujer morena, rebosante de vida y de melancolía, no puede ser pintado con más amor y respeto. Su proporcionado cuello acerca la tristeza de la mejilla ovalada a la promesa interminable del seno redondo. El rosado del rostro y lado derecho del cuerpo se difumina en el dorado leonardesco de la luz que lo baña entero. Un embeleso de la naturalidad en el desnudo de la potencia femenina.

En el polo opuesto, una puta de altos vuelos, fina cintura y anchas caderas, pelo tintado, ojos y labios maquillados, acostada boca arriba sobre una colcha roja y un cojín azul, remata su maravillosa piel dorada con un largo cuello que se prolonga en el óvalo de su sofisticada cara. Una belleza sin alma. Un regalo para la vista. Un desnudo decadente.