

El idealismo reaccionario de Émile Bernard

Neil McWilliam

Neil F. McWilliam es Walter H. Annenberg Profesor en la Universidad de Duke. 'Émile Bernard's Reactionary Idealism' se publicó en *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-garde: Defining Modern & Traditional in France 1900-1960*, ed. by N. Adamson & T. Norris (2009). La Torre del Virrey agradece al autor su permiso para la traducción.

Para los historiadores del arte moderno, el pintor Émile Bernard (1868-1941) resulta una figura permanentemente desconcertante. Con su inclinación a valorar la originalidad por encima de cualquier otra cosa, encuentran en Bernard a un artista que repudió sus raíces vanguardistas y simbolistas, propias de la década de 1880, que adoptó ideales hostiles a la innovación estética y que persiguió una práctica pictórica inexcusablemente reaccionaria en su lenguaje formal e inspiración. Cuando abandonó Francia en 1893 para residir durante diez años en Egipto, Bernard abandonó a su vez su lugar en la historia del arte moderno francés. Con muy pocas excepciones, las obras que produjo entre los 25 años y su muerte en 1941, a la edad de 73 años (un corpus de unos mil lienzos), están absolutamente ausentes de las colecciones públicas y de los estudios monográficos de la pintura del siglo XX. A pesar de que su giro tradicionalista impulsa un arte que tiene un eco limitado en la sensibilidad cultural de hoy en día, su trayectoria plantea una importante pregunta que supone un reto: ¿por qué desarrolló Bernard un estilo y una filosofía tan irreductiblemente hostiles a las innovaciones formales en las que él mismo había desempeñado un papel decisivo en los años cercanos a 1888? El pintor que la historia del arte ha elegido para recordar es definido precisamente en estos términos, como el "Pionero del arte moderno" conmemorado en la importante retrospectiva organizada por el Museo Van Gogh en Amsterdam en 1990.¹ El presente estudio pretende analizar al otro, al olvidado Bernard: el artista que luchó durante más de medio siglo contra el joven discípulo de Pont-Aven que una vez fue, al mismo tiempo que se quejaba amargamente de los críticos que rechazaban reconocer su papel fundamental en el de-

sarrollo de un estilo que fingía despreciar. El Émile Bernard que escribió a Emile Schuffenecker en 1920: "Así, querido amigo, menudo *mea culpa* debemos entonar cuando nos enfrentamos a todo aquello que en su día fomentamos... Fuimos nosotros los que vertimos el veneno que ha bebido esta época que tanto nos repugna".² El Bernard que se identifica con una tradición pictórica que había conseguido sus mayores éxitos durante el siglo XVI y que parecía haber sido eclipsada por los descubrimientos artísticos de una sociedad democrática, industrial, secular y moderna.

Magnífico y asombrosamente prolífico, Émile Bernard fue un artista, teórico, poeta y polemista de una energía aparentemente inacabable. Las ideas que defendía están lejos de aquellas que los historiadores de hoy en día generalmente identifican como propias de la corriente cultural de los primeros años del siglo XX. Son, sin embargo, representativas de una contracorriente cuyo discurso es mucho menos familiar, pero que representa una amplia reacción, tanto estética como política, contra las innovaciones culturales y sociales de la época.³ Un análisis de la estética de Bernard debería animarnos, al menos, a revisar nuestras conclusiones sobre la topografía intelectual y artística de las primeras décadas del siglo pasado, y persuadirnos a investigar con más matices y complejidad los hitos ideológicos que marcaron el campo cultural de estos años. Bernard nos dirige hacia una cultura que ha sido esencialmente borrada por nuestra preocupación por el modernismo, un proceso que ha distorsionado los múltiples significados que podemos atribuir al fenómeno identificado como vanguardia, y ha reducido nuestra

¹ M. A. STEVENS et al., *Émile Bernard 1868-1941. A Pioneer of Modern Art*, Museo Van Gogh, Amsterdam y el Städtische Kunsthalle, Mannheim, 1990. De las 78 obras expuestas, solo ocho eran posteriores a 1893 y de ellas solo cuatro representaban totalmente la etapa "clásica" que siguió a la vuelta de Bernard a Francia en 1904. Esa misma etapa de 37 años de duración se menciona más de 900 veces en la obra de J.-J. LUTHI, *Émile Bernard. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Paris, 1982. Pocos de los estudios más recientes han tenido en cuenta la última etapa de la carrera de Bernard, si bien está el catálogo de la exposición de 1991 en la Fundación Mona Bismarck, Paris, *Émile Bernard, 1868-1941*, y el realizado por R. BELLINI, *Émile Bernard. Opere dal 1898 al 1938*, catálogo de la exhibición celebrada en la Galería Michelangelo de Bergamo en 2002. El presente ensayo se concentra en la evolución de Bernard antes de 1914, durante la cual su estética tradicionalista se define de manera fundamental.

² "Hélas, mon cher ami, quel *mea culpa* nous avons à faire devant tout ce que nous avons encouragé... C'est nous qui avons versé le poison que boit ce temps qui vous écoeure", Émile Bernard a Émile Schuffenecker, Marseille, 1920, en *Émile Bernard. Les Lettres d'un artiste* (N. McWILLIAM, Ed.), Dijon, 2012, no. 377.

³ Para un análisis cultural más amplio, véase A. COMPAGNON, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, 2005, que excluye toda mención a corrientes antimodernas en estética visual y práctica pictórica.

percepción de estos casos de rechazo y resistencia contra la innovación artística a simples cuestiones de ignorancia y oscurantismo.⁴

Por muy desagradables que las posiciones críticas mantenidas por una figura como Bernard puedan parecer hoy, son ampliamente representativas de la reacción conservadora que marcó la cultura francesa hacia 1900 con la que los historiadores del arte habitualmente identifican el nacionalismo contemporáneo.⁵ No obstante, como veremos en el caso de Bernard, el nacionalismo en sí es un concepto demasiado estrecho para esclarecer una ideología cultural cuyos elementos conservadores son en muchos sentidos hostiles a la idea de que la moderna nación-estado sea el elemento definitorio de una identidad colectiva. La resistencia de Bernard, enraizada en una estética que acogía elementos del simbolismo al perseguir una práctica y unos objetivos propios, es simplemente un caso del debate conducido en las páginas de periódicos católicos, realistas, nacionalistas y antirrepublicanos por artistas, escritores y críticos que se identificaban con una gama de posiciones bastante olvidadas hoy. Clasicistas, latinistas, naturalistas, partidarios de una *renaissance française* o de un renacimiento gótico, céltico o provenzal, defensores del *Patriarisme*, del *Impérialisme artistique français* o de la *Ligue pour la défense de la culture française*, todos comparten la sensación de estar pasando por una crisis que había minado la vitalidad moral, cívica y cultural de la nación.⁶ Como veremos, Bernard participaba de una profunda antipatía por las instituciones de la Francia moderna que cimentaba la crítica cultural que practicaba y que le animaba a demandar una transformación que pusiera a la sociedad en las manos de una élite cultivada, apoyada por una iglesia católica reforzada y liberada de las ataduras de la democracia, el individualismo y la industria.

Bernard resumió su campaña contra la cultura moderna en una carta remitida a su madre desde El Cairo en Septiembre de 1899: “La meta que estoy persiguiendo ahora es esta: la renovación del arte moderno mediante el arte antiguo (*ancien*). Una vuelta a las tradiciones a través de la ciencia y a la naturaleza a través del arte. Mi meta es desinteresada, quiero salvar al arte de la destrucción demasiado general de nuestra época”.⁷ Aunque, por su amplia diversidad y aparente vacilación, la obra de sus años en Egipto sugiere alguna indecisión sobre la dirección a seguir, está sin embar-

go claro que Bernard abandonó absolutamente la estética altamente estilizada y sin adornos de sus primeros años por un lenguaje pictórico que combinaba elementos naturalistas con un compromiso con el arte del pasado. Su evolución sucedió gradualmente, y fue salpicada de momentos de revelación en sus visitas a Italia y España que permitieron al artista enfrentarse directamente a obras de los grandes maestros y le animaron a volver a conectar con escuelas de arte de épocas pasadas. Al tiempo que sus ideas evolucionaban durante este periodo de exilio autoimpuesto, Bernard siguió una trayectoria que reconfiguró el novedoso y formal lenguaje de su obra temprana por medio del desarrollo del diálogo con la tradición, permaneciendo a la vez firmemente comprometido con una concepción espiritual del arte subyacente a su experimentación juvenil.

Durante los rompedores años asociados a Pont-Aven, Bernard había concebido un sistema estético y artístico que había puesto la síntesis en primer plano, no simplemente como una técnica pictórica sino también como una manera de ver el mundo y de dar una expresión material a su latente, aunque universal, significado. La representación de la realidad podía conseguirse de dos maneras. Frente a frente con la naturaleza, mantenía Bernard, el artista debía eliminar el detalle extrínseco y perseguir la esencia virtual, concebida en términos de formas rudimentarias y colores primarios. En el estudio, mantenía (en términos que recordaban la noción de Baudelaire de *art mnémonique*) que la memoria proveía de un valioso filtro, revelando a través de la retrospectiva tranquila la resonancia simbólica de la naturaleza recordada.⁸ Estos procesos envuelven al artista en una forma de ejercicio espiritual, cuyo resultado está involucrado en la materialidad de la superficie pintada e integrado en su significado.

Como ejemplifica una obra temprana, *Le Pouldu* (c. 1886-90, Ackland Museum of Art, Chapel Hill, N. C.),⁹ el estilo sintético de Bernard quiere representar el significado esencial de la naturaleza que queda normalmente oscurecido por la preocupación de los artistas figurativos por dar cuenta de una escena en sus más variados detalles. La pérdida de importancia del espacio y de la forma se minimizan por medio de la aplicación de áreas de color escasamente moduladas, mientras los objetos son descritos por medio de contornos rudimentarios que transmiten una sensación básica de masa sacrificando cualquier apreciación matizada de textura y volumen. Así como la individualidad de la figura principal se abandona a favor de una impassibilidad casi totémica, el cielo y el océano se abstraen en equivalentes jeroglíficos de sus formas naturales. Esta simplificación radical fue concebida por Bernard para proporcionar los fundamentos de lo que más tarde describirá como

*En el estudio mantenía que
la memoria proveía de un
valioso filtro, revelando a través
de la retrospectiva tranquila
la resonancia simbólica de la
naturaleza recordada*

⁴ Entre otras notables excepciones. Véase M. ANTILIFF, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, 1993.

⁵ Ver, por ejemplo, J. D. HERBERT, *Fauve Painting: The Making of a Cultural Politics*, New Haven, 1992; D. COTTINGTON, *Cubism in the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven, 1998.

⁶ Para un detallado examen de estas corrientes que proliferaban, muchas veces de manera efímera, véase F. PARMENTIER, *La Littérature et l'époque. Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, Paris, 1914. Véase también M. DÉCAUDIN, *La Crise des valeurs symbolistes*, Paris, 1960; M. TISON-BRAUN, *La Crise de l'humanisme. Le Conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne. Tome 1 1890-1914*, Paris, 1958, pp. 93-279; R. GRIFFITHS, *The Reactionary Revolution: The Catholic Revival in French Literature 1870-1914*, London, 1965; H. SERRY, *Naissance de l'intellectuel catholique*, Paris, 2004.

⁷ “Le but que je poursuis est désormais celui-ci: rénovation de l'art moderne par l'art ancien. Retour aux traditions par la science et à la nature par l'art. Mon but est désintéressé, je veux sauver l'art du trop général englobement de notre temps”, Émile Bernard a su madre, Cairo, 25 September 1899, *Émile Bernard. Les Lettres d'un artiste*, no. 241.

⁸ Véase É. BERNARD, ‘Notes inédites sur le Symbolisme’, en *Émile Bernard*, Musée des beaux-arts, Lille, 1967, pp. 7-10.

⁹ Número 17 en J.-J. LUTHI, *Émile Bernard. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. La fecha de Luthi de 1886 parece poco plausible, y el Museo Ackland, de manera más cauta, propone “c. 1890”.

un “nuevo arte espiritual”,¹⁰ un estilo tan directo e ingenuo que podría servir como idioma universal para expresar la religiosa armonía inherente al mundo de la naturaleza. El deshacerse de la apariencia contingente para llegar a la esencia ontológica se convierte en un imperativo sagrado que se consigue por medios esencialmente formales.

Este proceso proporcionó el marco teórico y procedimental del primer encuentro serio de Bernard con el arte del pasado, animándole a acentuar más aún la simplicidad icónica de su estilo por medios que luego rechazaría por ser incompatibles con la fundamental preocupación del arte por la belleza sensual. Fue en 1893, durante una visita de dos meses a Roma, Génova, Pisa y Florencia, cuando Bernard reaccionó por primera vez poderosamente ante el trabajo de los maestros renacentistas, pero en ese momento era el hieratismo de los primitivos lo que le atraía, y su influencia es evidente en los frescos que pintó ese año en la isla griega de Samos (fig. 1, *Triunfo de la Virgen María*, Samos; destruido) y tras su llegada a Egipto. De manera similar, en una serie de artículos publicados en *Le Mercure de France* en 1895, Bernard identificaba una tradición hierática originada en el antiguo Egipto y que floreció posteriormente en las catacumbas de Roma, en Bizancio, y en la Toscana del *Quattrocento*. De acuerdo con una lógica proveniente de su experimentación formal en los años que rondan 1888, Bernard elogiaba lo que le parecía “la simplicidad sublime” de este arte, cuyas cualidades sintéticas revelaban la armonía de la creación divina.¹¹

Llama la atención, particularmente a la luz de la trayectoria posterior de Bernard, la vigorosa crítica de la antigüedad grecorromana que su compromiso con el hieratismo y la simplicidad implicaba. Esta tradición, que posteriormente se convertiría en una de las piedras de toque de una estética inspirada en la belleza y en el ideal, fue rechazada en 1895 por sus “seducciones satánicas”, por ser la obra de artistas “arrogantes y mentirosos” para los que el arte “(era) nada más que una fachada”.¹² Quince años antes de elogiar la sensualidad (*volupté*) como algo esencial al arte, y casi una década antes de glorificar a Fidias, junto con Miguel Ángel, como una de “las dos cumbres de la verdadera estética”, gracias a su “elevación de la forma a lo divino”,¹³ Bernard rechazó los atractivos de lo ideal para alinearse con una tradición hierática para la cual la idea (*l'idée*), específicamente la idea de lo divino, representaba la meta de la creación artística.

De acuerdo con sus memorias, fue una visita a Nápoles en 1896 lo que resultó vital para descubrir nuevas posibilidades, a través de la lección de que “la forma no se espiritualiza deformándola, y la belleza plástica es la única espiritualidad posible”.¹⁴ Esta idea maduró en 1900 y en 1903, durante dos visitas a Venecia, donde a Bernard le



Fig. 1, *Triunfo de la Vierge*.

¹⁰ “Nouvel art spiritueliste”, É. BERNARD, ‘Notes inédites sur le symbolisme’, en Palais des beaux-arts, Lille, 1967: *Émile Bernard 1868-1941. Peintures, dessins, gravures*, p. 7. Evidencia interna indica que este texto fue escrito después de 1914.

¹¹ É. BERNARD, ‘Ce que c’est que l’art mystique’ (*Mercure de France*, enero de 1895), en *Émile Bernard. Propos sur l’art* (A. RIVIÈRE, Ed.), vol. 2, 1994, p. 27.

¹² “Sataniques séductions”, É. BERNARD, ‘Les Ateliers’ (*Mercure de France*, febrero de 1895), p. 44; “orgueilleux et menteurs”, ‘La Passion de l’art’ (*Mercure de France*, septiembre de 1895), p. 61; “n’est qu’une surface”, ‘Ce que c’est que l’art mystique’, p. 23.

¹³ É. BERNARD, ‘Le Vice et la volupté dans l’art’, *La Rénovation esthétique*, vol. 8, no. 5 (marzo de 1909), pp. 236-42; ‘Deux sommets de l’esthétique véritable’; ‘élévation de la forme jusqu’au divin’, ‘L’Esthétique et les esthétiques’, vol. 2, 3 (enero de 1906), p. 149.

¹⁴ “Que ce n’est pas spiritualiser la forme que de la déformer, que le beau plastique est la seule spiritualité possible”, É. BERNARD, *L’Aventure de ma vie*, Bibliothèque centrale des musées nationaux, Musée du Louvre, Ms 374 (1, 4), f. 139.

impresionó la particular tradición colorista ejemplificada por Ticiano, Veronese y Tintoretto, un pintor por el cual manifestó un especial aprecio. Con su élite patricia y su sensualidad pictórica, Venecia representaba un ideal tanto social como cultural para Bernard, como recoge el tono efusivo de un panegírico que publicó en Egipto en 1903: “En un lugar del mundo se ha conseguido un modelo de la felicidad que el arte y la vida pueden dar al hombre a través del sueño, y ese lugar es Venecia”.¹⁵ Si “Venecia sigue siendo el marco de tiempos mejores, tiempos de buen gusto, de las artes, de la verdadera vida, la única que vale la pena,” era Tintoretto sobre todo el que personificaba la belleza formal del “lirismo pictórico” que Bernard pensaba que había alcanzado su apogeo durante el siglo XVI. Para el artista francés, es en el “Milagro de San Marcos” de 1548 en el que Tintoretto se reveló más sublime, alcanzando una armonía única de intelecto e imaginación, concretada en “visiones de lo Extraordinario” que compensaban las deficiencias técnicas del veneciano. Antes del “Milagro”, a Bernard le impactó sobre todo la renuncia de Tintoretto a las restricciones naturalistas, un descubrimiento que le estimuló a plasmar las deficiencias de la pintura moderna:

Es la más bella página de color imposible y lujurioso, de movimientos vívidos, de grupos estilizados, de enormes proporciones, de figuras gigantescas, de luz extraña, de vestidos insólitos y de ejecución lírica que se pueda ver... La naturaleza les parece insípida a quien acaba de beber de la copa de este vivificante licor cerebral, y ciertamente nuestros impresionistas, nuestros neos, y nuestros seguidores del *new-style* serán incapaces de entender el desorden antinatural que se encuentra detrás de la concepción de una obra como esta. Sin embargo, es quizás esto lo más fuerte que para los ojos, el espíritu y la imaginación, ha dado la pintura.¹⁶

Bernard considera a Tintoretto un ejemplo por cuanto su obra sobrepasa la naturaleza, basándose en la interpretación de que el “arte es sobre todo una concepción”.¹⁷ Esta lección resultó esencial para Bernard, ya que le abrió el camino de una teoría antinaturalista de la pintura enraizada en principios distintos de los ideales igualmente antinaturalistas que están a la base del simbolismo del que formó parte alrededor de 1880. La esquematización de la naturaleza, que Bernard practicó al comienzo de su carrera, buscaba depurar el color y la forma con el fin de subrayar *l'idée* abstracta que inspira la obra.¹⁸ Bernard elogia el arte veneciano, particularmente la obra de Tintoretto, por su aparente descubrimiento de que el arte, más que un medio de representar la realidad de acuer-

do con las leyes de la naturaleza, es un sistema autosuficiente, gobernado por sus propias leyes, cuyo objetivo esencial es alcanzar la belleza formal. Como el Simbolismo, la pintura veneciana supera así la naturaleza, pero los medios que emplea son antitéticos, dado que los italianos aspiran a transfigurar la naturaleza elevándola a un ideal compartido, más que hacia una visión sintética que dependa de la subjetividad individual del artista. En sus memorias, Bernard describe su descubrimiento de la pintura veneciana como una revelación: “Cayó la venda de mis ojos. Comprendí que solo esa escuela había extraído toda la belleza posible de los colores. En otros lugares, se pintaba para representar las cosas: pero en Venecia se pintaba para hacer de la pintura una imagen transfigurativa, una especie de música fijada en la armonía de los tonos”.¹⁹

La admiración de Bernard por el arte veneciano le facilitó una base teórica que respondía a su rechazo de la noción simbolista de *l'idée*, descartada como esencialmente subjetiva y por tanto inadecuada como fundamento conceptual de una cultura validada por un criterio absoluto, respetado por todos. Como expuso estupendamente el poeta y crítico Albert Aurier en su artículo-manifiesto *Le Symbolisme en peinture - Paul Gauguin*, la noción de *l'idée* había sido originalmente asociada a un estilo y un grupo de artistas con los que a Bernard se le identificaba plenamente, y su amargura ante lo que consideraba un robo de sus propias teorías contribuyó, sin duda, a la revisión de estas mismas ideas que acometió mientras estuvo ausente de Francia. Bernard fue equiparando progresivamente *l'idée* con la dañina influencia de los intelectuales racionalistas a los que culpaba de la decadencia de la sociedad contemporánea. Como se defendía en esos círculos, así *l'idée* se convirtió a los ojos de Bernard en un sinónimo de la anarquía de una cultura que se resistía a la autoridad de la tradición.

Si el arte veneciano proporcionó a Bernard un ideal de belleza más satisfactorio que *l'idée* abstracta de la estética simbolista, también descubrió en sus recursos formales una sensualidad que vigorizaba y sobrepasaba la naturaleza tal y como se percibe normalmente. Con este logro, los venecianos ponían de manifiesto las deficiencias materiales de las escuelas artísticas que sucedieron al Renacimiento sin asimilar las lecciones que este les había legado. Para Bernard, la decadencia del arte moderno vino tras la consolidación gradual del naturalismo, que mostraba una equivocación fundamental respecto a los objetivos esenciales de la representación. Desde el principio, había hecho visible su enfado con las corrientes naturalistas, tanto con las asociadas con el impresionismo como con las corrientes artísticas más establecidas en el Salon, y su

15 “Il s'est réalisé sur un point du monde un modèle de ce que l'art mêlé à la vie peut donner de joie à l'homme par le rêve, et ce point c'est Venise”, É. BERNARD, ‘Sur Venise’, *La Nouvelle Revue d'Égypte*, IV, 9 (septiembre de 1903), p. 335.

16 “C'est la plus belle page de la couleur impossible et fastueuse, de mouvements vivants, de groupes stylisés, d'énormes proportions, de gigantesques figures, de lumière étrange, de costumes bizarres et d'exécution lyrique qu'on puisse voir... La nature semble fade à qui vient de boire à la coupe de cette vivifiante liqueur cérébrale; et certes ni nos impressionnistes, ni nos néos, ni nos new-style ne pourront comprendre le dérèglement anti-nature d'une telle conception d'un tel tableau. Pourtant c'est là ce que la peinture a peut-être donné de plus fort pour les yeux, l'esprit et l'imagination”, p. 342.

17 *Ibid.*, p. 345.

18 Véanse, por ejemplo, los comentarios a Schuffenecker en la carta de 10 de Agosto de 1891, *Émile Bernard. Les Lettres d'un artiste*, no. 78.

19 “Les écailles me tombèrent des yeux. Je compris que seulement en cette école on avait tiré des couleurs toute la beauté dont elles sont susceptibles. Ailleurs on a peint pour représenter les choses; mais à Venise on a peint pour faire de la peinture une image transfiguratrice, une sorte de musique fixée dans l'harmonie des tons”, *L'Aventure*, p. 162.

rechazo había sido decisivo en el desarrollo que el estilo sintético experimentó durante esos años. Tras su visita a Nápoles en 1896, Bernard resaltó el contraste entre maestros como Miguel Ángel y Leonardo cuyo “arte únicamente tomaba prestadas de la naturaleza las leyes de la armonía y de la belleza”, y sus seguidores, que equivocadamente consideraban la naturaleza como la última referencia para la obra de arte:

Del vuelo sublime de los genios... parece ser que los humanos, deslumbrados, se asustaron; lo que siguió fue digno de la noche. La enseñanza divina de las obras de arte puras fue gradualmente abandonada, y la naturaleza fue glorificada por sí misma, en ella misma. Un vergonzoso panteísmo absorbe a Dios en la materia.

El objeto mató al estilo, expresión de la inteligencia creativa. La monería reemplazó al arte.²⁰

Los venecianos impresionaron particularmente a Bernard por la riqueza y la variedad de su uso del color, su maestría con el *chiaroscuro* y la vivacidad de sus composiciones. Venecia representaba un momento privilegiado, ya que su arte transfiguraba lo real fusionando espíritu y materia, lo ideal y lo sensual, en un equilibrio simple y llanamente determinado por la persecución de la belleza. Bernard alaba a Tintoretto por ser un artista que se liberó de las convenciones superficiales del arte en su búsqueda de una belleza cuya coherencia es enteramente distinta de la de la naturaleza. En un escrito de 1904, comenta: “Este hombre tomó posesión del universo con sus ojos, y lo rehizo a su voluntad, en sus lienzos, como si realmente lo hubiera inventado él. Este poder tiene afinidades divinas”.²¹ Bernard asociaba el supernaturalismo de Tintoretto y sus contemporáneos con las ambiciones antinaturalistas que él mismo había perseguido durante la fase sintética de los comienzos de su carrera: en sus memorias evoca la duradera influencia resultante de su descubrimiento de Venecia: “Desde ese momento sentí que mi arte iba a cambiar: me pareció que había tenido una (asombrosa) revelación”.²²

Las consecuencias de esta revelación, y del amplio compromiso con la tradición que había explorado a lo largo de la década previa, se evidenciaron tras la vuelta de Bernard a Francia en 1904. En una maniobra que desconcertó a sus sempiternos admiradores, entre ellos a Andries Bongers, su mecenas holandés,²³ Bernard desplegó una militante campaña antimodernista en muchos frentes, tanto prácticos como teóricos, contribuyendo con elocuentes artículos a un amplio rango de revistas de arte, literarias y políticas, publicando monografías históricas sobre admirados maestros del pasado, y exponiendo obras inspiradas por su compromiso con la Gran Tradición.

20 “Du vol sublime des génies... il semble que les humains, éblouis, ont pris peur, et ce qui suit est digne de la nuit. L'enseignement divin des purs chefs-d'oeuvre est abandonné peu à peu, et la nature est glorifiée pour elle-même, en elle-même. Un honteux panthéisme ravale Dieu dans la matière... L'objet a tué le style, expression de l'intelligence créatrice. La singerie a remplacé l'art”, É. BERNARD, ‘De l'art chez les anciens et chez les modernes’, *Le Spectateur catholique* vol. 4, pp. 22-24 (octubre-noviembre de 1898), pp. 229-30. Texto fechado en 1896.

21 “Cet homme prenait avec ses yeux possession de l'univers, et il le refaisait, à son gré, dans ses toiles, comme s'il l'avait réellement créée. Cette puissance a des affinités divines”, É. BERNARD, ‘Jacopo Robusti, dit Le Tintoret’, *L'Occident* vol. 5, 29 (abril de 1904), p. 179.

22 “A partir de ce moment je sentis que mon art allait changer; il me parut que je venais de recevoir une [étonnante] révélation”, É. BERNARD, ‘L'Aventure de ma vie’, Bibliothèque centrale des musées nationaux, ms. 374 (1,4), f. 164.

23 Para conocer la evolución de la relación entre estos dos hombres, véase la extensa correspondencia con Bongers, entre 1891 y 1927, en los archivos del Rijksmuseum, Amsterdam, y *Émile Bernard. Les Lettres d'un artiste*.



Fig. 2, *Après le bain*.

²⁴ En cuanto a la correspondencia de Bernard con Zuloaga, véase G. PLESSIER, *Ignacio Zuloaga et ses amis français*, Paris, 1995.

²⁵ P. HEPP, 'La Peinture au Salon de la Société nationale', *La Grande Revue* vol. 42 (10 de mayo 1907), p. 476.

²⁶ En Junio de 1901, Ambroise Vollard exhibió algunas obras egipcias en una exposición de obras de Bernard de entre 1885 y 1901 (43 obras). Bernard expuso en las galerías de Vollard por segunda vez en Abril de 1904. *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde* (R. A. RABINOW, Ed.), New York y New Haven, 2006, p. 313, p. 316. Bernard expuso pinturas sobre temas egipcios en el Salon des orientalistes en 1902 y en 1906.

A pesar de que para los críticos más populares su reputación estaba en declive, Bernard atrajo a muchos artistas cuyo pensamiento era similar al suyo y que compartían su desilusión con los avances del arte contemporáneo. Los más destacados de este grupo disidente fueron el pintor español Ignacio Zuloaga,²⁴ a quien Bernard conoció en Sevilla en 1897, Louis Anquetin, que había estudiado con Bernard en el Atelier Cormon desde 1884 hasta 1886 y con el cual había desarrollado el estilo *cloisonista* en 1887, y Armand Point, un pintor simbolista y fundador de un taller de artes decorativas en Marlotte, en el bosque de Fontainebleau, a quien Bernard conoció tras su vuelta a París en 1905. Como Bernard, los tres habían evolucionado desde posiciones reconocidas por la crítica del mundo del arte contemporáneo a la producción de una obra que, en su estilo y en su contenido, proclamaba con determinación una deuda con el arte del pasado, y —como para Bernard— esto había supuesto para los tres el declive de su éxito comercial y crítico. Rechazados en 1907 por el crítico Pierre Hepp por ser víctimas de la *néophobie*,²⁵ Bernard y sus sitiados aliados eran tratados con mayor aprobación en *La Rénovation esthétique*, una revista de arte y literatura establecida en 1905 por el mismo Bernard y de la que, escondido tras diversos sinónimos, era el principal colaborador.

Al mismo tiempo, Bernard pintaba de manera prolífica, aunque vendía poco. A pesar de cierta reputación como orientalista, resultado de sus años en Egipto, las obras que pintó bajo la inspiración de los maestros del Renacimiento interesaban solo a un pequeño grupo de coleccionistas.²⁶ La producción de los últimos 40 años de la vida de Bernard, durante los cuales intentó aplicar las lecciones aprendidas en Italia, abundó en retratos y paisajes, aunque fue el retrato del desnudo femenino la que consideraba la manera más privilegiada de representar la belleza pura. Tras su vuelta a Francia en 1904, el artista se embarcó en una serie de ambiciosos desnudos que, aunque ocasionalmente inspirados por temas bíblicos o mitológicos, constituyeron para Bernard una significativa ruptura con el debilitante discurso de las preocupaciones típicas de la mayoría del arte académico de la época. En una obra como *Après le bain* (fig. 2, 1908, Musée des beaux-arts, Lille), el artista aspira a un sentido prácticamente abstracto de armonía formal, colocando tres figuras en un trasfondo pastoral cuyos escasos rasgos y contraste tonal apenas modulado subrayan la interacción de sus cuerpos recostados. Bernard establece una estructura cuidadosamente formal alrededor de las posturas de las mujeres, incidiendo particularmente en la manera en que la curvatura de sus costillas impone un patrón fuertemente rítmico que atenúa la regresiva relación de sus cuerpos dentro del espacio ficticio. La palidez de sus pieles contribuye a la compre-

sión del espacio, estableciendo una tensión entre la presencia de las figuras como formas abstractas y sus cuerpos físicos compuestos de masa. Bernard se fija en el ejemplo del pasado al resaltar el volumen aplicando esmalte transparente, una técnica que consideraba como uno de los grandes descubrimientos de los maestros del Renacimiento, y que se había perdido de manera imprudente en la moderna obsesión por la espontaneidad formal, la luminosidad y la innovación. Sin embargo, como indica el vigoroso tratamiento de las telas que se encuentran en primer plano, el tradicionalismo de Bernard no era sinónimo de un acabado perfecto. En lugar de ello, las sombras enérgicamente acentuadas que describen los ondulados pliegues de la ropa configuran un vívido contraste con el modelado sutil y el perfecto acabado de las superficies de los cuerpos femeninos. La contención de las propias figuras, sus ojos cerrados y sus miradas perdidas y absortas en sí mismas, sugieren una distancia psicológica que al mismo tiempo las deja vulnerables, aparentemente sin su conocimiento, a la presencia voyeurística del espectador.

El relativo éxito de Bernard en aprovechar el arte del pasado en *Après le bain* es escasamente repetido en las más importantes composiciones que abordó en los años anteriores a 1914. *Le Jugement de Paris* (fig. 3, actualmente en paradero desconocido), pintado también en 1908 y uno de entre varias escenas mitológicas datadas en ese periodo, tipifica las enormes dificultades del artista en impedir que sus pretensiones idealistas degeneren en poco convincentes adulteraciones de las glorias pasadas. Con su aletargada mirada y su figura a la moda, la neumática y deshuesada figura de Afrodita, flanqueada por una militarizada y rígida Atenea y una modesta Hera, parece más cercana a Montmartre que al Monte Ida, mientras que la composición como un todo, rígida y comprimida en su interacción entre el sentado Paris y las diosas rivales, es tan pedestre y poco inspirado como cualquiera de las obras presentadas al Prix de Rome. Más que usar el pasado como trampolín para la *Rénovation*, Bernard parece estar preso de su identificación con una tradición cuyo *ethos* vital permanece obstinadamente fuera de su alcance. A veces, su diálogo con los maestros deviene en poco más que en una extraña paráfrasis, como en el *Repos à Tonnerre* de 1904 (fig. 4, actualmente en paradero desconocido), que proyecta la figura reclinada de su socio Andréé Fort, inspirada por la *Venus durmiente* de Giorgione, sobre el marco de un paisaje borgoñés destilado a través de la estilizada mirada de Cézanne. Ante semejante obra, es difícil no ver que el compromiso de Bernard con la tradición se está, en última instancia, debilitando, tal y como la interacción genuinamente creativa es eclipsada por el pastiche superficial.



Fig. 3, *Le jugement de Paris*.



Fig. 4, *Repos à Tonnerre*.

Una vez más, la analogía con la religión no es fortuita: el artista recuerda a un creyente cuya fe trasciende los límites de la razón empírica

Al ver que sus antiguos admiradores le daban la espalda, Bernard se convenció de su marginalidad, un sentimiento exacerbado por su malestar ante el fracaso de los críticos en darle más crédito a él que a Gauguin como descubridor del Sintetismo y por su enfado con los artistas que continuaban trabajando dentro de la tradición académica que consideraba distorsionada y devaluada. Con ese espíritu se quejó a Bongier en mayo de 1904: “Por una parte, tengo la frivolidad de los modernos en mi contra y, por otra, la rutina, la École y la moda”.²⁷ Indignado por el maltrato del arte que observaba en el mundo moderno, Bernard asumió el papel de apóstol, predicando el “Dogma de la Tradición”, como lo denominó en el título de una serie de conferencias pronunciadas en el Cercle Internacional des Arts en 1910. El evangelio que predicaba, aquí y en todas partes, compartía muchos rasgos con un credo religioso, con sus propios profetas y herejes, sus libros sagrados y su narración de la caída corruptora y la redención prometida. La estética tradicional de Bernard combinaba arte y fe en un intensamente conservador y ultramontano catolicismo encapsulado en el credo constantemente repetido: “Creemos en Dios, Tiziano y Rafael”. Su condición de teísta resaltaba por encima de todo en su rígido rechazo de la heterodoxia, el relativismo y el individualismo. A pesar de que Bernard aparentemente consideraba la belleza un valor universal, su universalidad se caracterizaba rigurosamente por la exclusión de lo que llamaba “los monstruos de Asiria, China y Camboya”, y su airado rechazo del arte japonés y del arte africano. Armado con un inflexible y absolutista sentido de la belleza, Bernard descalificaba la afiliación nacional (a la nación) o la sed por la novedad como preocupaciones válidas, argumentando en 1908:

Sí, existe el absoluto en el arte, debido precisamente al hecho de que hay una tradición y que esta tradición es más poderosa que las modas, las épocas y los hombres: es el dominio de la vida interior, que verdaderamente no conoce nada de fechas, razas, o variaciones superficiales en los gustos.²⁸

Para Bernard, la coherencia de la tradición se revelaba en los cuadros de los maestros y en los grandes textos teóricos que salpicaban la historia del arte desde Cennini hasta Reynolds. En su afán

de proselitismo, hablaba de estos textos canónicos, publicando extractos sustanciales de Alberti, Vasari, Dolci de Piles y otros, junto con sus propios comentarios, en *La Rénovation Esthétique* y en libros como *L'Esthétique fondamentale et traditionnelle* de 1910. Acercándose a la literatura del pasado, Bernard buscaba ideas que habían sido validadas por la tradición hasta el punto en que se habían convertido en obviedades. Alababa a Algarotti y a Mengs, por ejemplo, precisamente porque la posición teórica que articulaban no contenían nada nuevo, sino que representaban una suma de ideas validadas por el pasado. Y así elogia la falta de originalidad de *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura* (1762), reproducida en su totalidad en *La Rénovation Esthétique*: “Estas no son cuestiones en las que uno se pueda mostrar singular, se debe ser sincero, y la tradición siempre se parece a sí misma”.²⁹

Gobernado por una única ley, el arte para Bernard necesariamente seguía un único camino, marcado por los maestros y de acuerdo con la más alta ley de Dios: este camino era el único camino verdadero, el que las siguientes generaciones estaban obligadas a seguir. Bernard insistía en que la ley del arte tenía que ser aprendida intuitivamente estudiando el arte del pasado. Una vez más, la analogía con la religión no es fortuita: el artista que se desarrolla a través del respeto a la tradición recuerda a un creyente cuya fe trasciende los límites de la razón empírica, que extrae su fuerza del espectáculo de la naturaleza y del mandato divino. Más que objetos para copiar o ejemplos entre los cuales el principiante es libre de elegir, el arte de los maestros representaba para Bernard un campo estético cuya integridad era a la vez aparente y absoluta. Así criticaba las corrientes del siglo diecinueve, como el clasicismo y el romanticismo, debido a la parcialidad con la que se aproximaban al pasado para dar validez a una práctica necesariamente incompleta, y concluía: “El gran error de romper la tradición en un momento determinado destruye nuestro conocimiento sobre la misma, impide el progreso, y crea monstruosidades y anomalías en el arte”.³⁰ Del mismo modo, está claro que el propio Bernard daba un papel primordial a una genealogía estética particular, que se extendía desde la Antigüedad al Renacimiento, que promovía el arte del sur como el que contenía la belleza absoluta, en detrimento del arte norteño, particularmente del alemán. Este tema, que encontramos habitualmente en la historia del arte y el criticismo durante este periodo, emergió fuertemente sobre 1908 al remitirse Bernard a las corrientes latinistas, representadas en las páginas de *La Rénovation Esthétique* por dos jóvenes miembros de Action Française, Henri Clouard y Jean-Marc Bernard, ambos prominentes clásicos polemistas de la revista de inspiración monárquica *Revue*

27 Émile Bernard a Andries Bongier, Tonnerre, 24 de mayo de 1904, *Émile Bernard. Les Lettres d'un artiste*, no. 296.

28 “Oui, il y a un absolu en art, par le fait même qu'il y a une tradition et que cette tradition est plus puissante que les modes, les époques et les hommes; elle est le domaine de la vie intérieure, laquelle à vrai dire ne connaît ni les dates, ni les races, ni les fluctuations inférieures du goût”, É. BERNARD, ‘Réfutations’, *La Rénovation esthétique* vol. 8, 2 (diciembre de 1908), pp. 66-67.

29 “Ce ne sont pas des matières où l'on peut se montrer singulier, on doit y être vrai, et la tradition est toujours semblable à elle-même”, É. BERNARD, ‘Deux Théoriciens de la peinture. Le Dogme de la tradition’, *Revue critique des idées et des livres* vol. 13, 73 (25 de abril de 1911), p. 192.

30 “Cette grande erreur de rompre la tradition en quelque place en brise la compréhension, en empêche le progrès et crée dans l'art les monstruosités et les anomalies”, É. BERNARD, ‘Différence de l'art et de la nature. Etude sur une confusion de buts’, *La Rénovation esthétique* vol. 8, 4 (febrero de 1909), p. 202.

critique des idées et des livres. Asociando la tradición nortea con el protestantismo y, por tanto, con el individualismo, Bernard repetía sus palabras, al argumentar que, con la única excepción de Rembrandt, “los pueblos latinos han sido los únicos artistas en Europa”.³¹ Así pues culpaba a la nociva influencia del norte de haber infectado a los latinos con el ateísmo, el materialismo y el protestantismo, dando como resultado la destrucción de “la perfección a través de la armonía” que caracterizaba la cultura sureña.³²

A pesar de este giro latinista, Bernard fue inmune a las incursiones nacionalistas en el arte y la estética, dado de que su resistencia le debía más a la creencia de que la belleza y el genio trascendía el tiempo y el espacio, que a cualquier rechazo de carácter ideológico. Así pues rechazaba los intentos de identificar un espíritu artístico específicamente francés, reprendiendo al teórico Adrien Mithouard con la siguiente objeción: “Confieso que me parece pueril nacionalizar el arte”.³³ Considerando la belleza como un valor trascendental, Bernard rechazaba la especulación inspirada por Taine por su patente relativización de la fuerza efectiva del arte, y desdeñaba el historicismo por lo que consideraba un desproporcionado interés en la personalidad del artista y en el impacto contingente de las circunstancias en las que trabajaba. Dos factores animaban esta postura. Principalmente, Bernard argumentaba que el énfasis en el artista, aunque fuera brillante, restaba valor a la esencia estética de la obra de arte. Más aún, centrándose en la personalidad del artista, los acercamientos historicistas resaltaban la particularidad del creador, fomentando un culto al individuo que, según mantenía, había tenido un efecto cultural y social siniestro en la era moderna.

Desde el principio, Bernard se había mostrado hostil hacia el individualismo. Ya en 1892 había animado al pintor Emile Schuffenecker a unirse a él para establecer una “Association des anonymes”, cuyos miembros ocultarían su identidad en pro del avance de la causa común del arte, dejando a un lado los celos profesionales y la rivalidad personal. “Aquí, todos los miembros son absolutamente anónimos: renuncian a toda vanidad, a toda gloria, renuncian a su personalidad para aportar su grano de arena al monumento que será la síntesis de sus comunes esfuerzos”.³⁴ El antiindividualismo de Bernard creció al tiempo que desarrolló la estética tradicionalista que le llevó a insistir en la impersonalidad como fundamento necesario de la práctica artística legítima. Argumentando que la sumisión a la autoridad del pasado constituía el origen de su fuerza, Bernard consideraba la experimentación artística una muestra de la impotencia del individuo y de un debilitamiento cultural más amplio. Así pues, manifestó en 1910 que: “La idea de la personalidad es la enemiga de las artes,

31 “Les peuples latins ont été les seuls artistes de l’Europe”, F. LEPESEUR [Émile Bernard], ‘Un Triomphe rénovateur’, *La Rénovation esthétique* vol. 7, 2 (junio de 1908), p. 61.

32 “La perfection par l’harmonie”, É. BERNARD, ‘Le Résultat’, vol. 7, 3 (julio de 1908), p. 134-35.

33 “J’avoue qu’il me semble puéril de nationaliser l’art”, É. BERNARD, ‘L’Art français’, vol. 7, 6 (octubre de 1908), p. 308.

34 “Ici, chaque membre reste absolument inconnu; il abdique toute vanité, toute gloire, il renonce à sa personnalité pour apporter sa pierre à l’ensemble d’un édifice qui sera la synthèse des efforts communs”, Émile Bernard a Émile Schuffenecker, lettre datée le 19 janvier 1891, *Émile Bernard. Les Lettres d’un artiste*, no. 61. Sobre la iniciativa de Bernard, véase L. MOROWITZ, ‘Anonymity, Artistic Brotherhoods and the Art Market in the fin de siècle’, en L. MOROWITZ/W. VAUGHAN (Eds.), *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, Aldershot, 2007, pp. 185-96.

la madre de la ignorancia, el más seguro obstáculo a su progreso y la causa de su decadencia y de su ruina”.³⁵ Sin el apoyo de la tradición, el artista languidece en un aislamiento narcisista y, defendía Bernard, desperdicia su individualidad: agotando rápidamente sus recursos personales, necesariamente se repliega en su percepción particular del mundo que le rodea y se reduce a un naturalismo estrecho y banal. Bernard equiparaba esta confianza en lo inmediato y lo concreto con el retroceso del arte a sus raíces primitivas, su renuncia a los descubrimientos acumulados por los maestros del pasado. En ese sentido, la repulsa del pasado sirve como camino hacia la debilidad, e incluso a la barbarie, mientras que el artista que confía en las lecciones de la tradición sigue el que Bernard consideraba el único camino posible hacia la verdadera expresión personal. Ya en 1896, castigaba el individualismo, al que acusaba de llevar al arte moderno por el mal camino, e insistía en liberar el poder del pasado:

No es... una falta de personalidad parecerse a los Verdaderos Maestros, en otras palabras, al Arte, ya que es dar prueba de la comprensión de las cosas elevadas y sublimes, es penetrar en el santuario de los únicos elegidos, por amor a la Belleza.³⁶

De acuerdo con Bernard, durante los tres siglos anteriores, “todo ha sido profanado, burlado, deslucido y demolido”.³⁷ La historia del declive del arte que traza distingue a Bernard de los restantes críticos conservadores del periodo, que mayoritariamente consideraban el año 1789 como el momento decisivo que inició una crisis cultural y social de largo alcance. Aunque compartía con ellos su antipatía por la Revolución, Bernard volvía su mirada al *Ancien Régime*, y ocasionalmente al siglo XVII, que en Francia había sido testigo del florecimiento del arte clásico bajo el reinado de Luis XIV. Su opinión sobre el *Grand Siècle*, que la derecha generalmente consideraba como la cumbre de los logros culturales franceses, delata impulsos contradictorios y dudas. En un artículo de 1905, ‘Sur la méthode picturale’, por ejemplo, Bernard elogiaba sin descanso el equilibrio entre inteligencia y sensualidad que encontraba en el periodo de los maestros, virtudes aparentemente derrochadas por sus sucesores en la época de Luis XV: “Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Charles Lebrun fueron pintores que seguían todavía el método más excelente, procedían con una libertad que el artista conquista adquiriendo una comprensión de su propio arte. Habiendo absorbido todo sobre los destrezas básicas de su oficio, lograban una visión generalizada, en otras palabras *la belleza ideal*”.³⁸ La desilusión de Bernard con la Académie del siglo XVII y sus pintores sur-

35 “L’idée de la personnalité est l’ennemie des arts, la mère de l’ignorance, l’obstacle le plus certain à leur progrès et la cause de leur décadence et leur ruine”, É. BERNARD, ‘L’idée de personnalité et celle de perfection’, *Les Rubriques nouvelles*, 1 de junio de 1910, p. 143.

36 “Ce n’est... pas un manque de personnalité de ressembler aux Vrais Maîtres, c’est-à-dire à l’Art; puisque c’est faire preuve de sa compréhension des choses élevées et sublimes, puisque c’est pénétrer dans le sanctuaire des seuls élus, par l’amour de la Beauté”, É. BERNARD, ‘De la personnalité’, *La Rénovation esthétique* vol. 1, 2 (junio de 1905), 85; artículo fechado en 1896.

37 “On a tout blasphémé, tout raillé, tout souillé, tout démoli”, *ibid.*, p. 88.

38 “Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Charles Lebrun furent des peintres appartenant encore à la méthode la meilleure, ils procédèrent avec la liberté que l’artiste se conquiert par l’acquisition de la science de son art. D’abord rompus à toutes les pratiques inférieures du métier, ils s’élevèrent à la vision générale, c’est-à-dire du *Beau Idéal*”, É. BERNARD, ‘Sur la méthode picturale’, *La Rénovation esthétique* vol. 1, 4 (agosto de 1905), p. 186.

gió hacia 1911, al comenzar su revisión del arte de Cézanne, y, como veremos, de alguna manera evoca su crítica del maestro de Aix. Ahora, Bernard argumentaba que el establecimiento del régimen académico había marcado la primera repulsa de las lecciones del pasado más que su fiel transmisión, ya que bajo sus auspicios la tradición se redujo a una serie de fórmulas, mientras “la razón vencía al sentimiento” y “la voluntad triunfaba sobre el instinto”.³⁹ Ahora, Bernard identificaba tal desequilibrio incluso en la obra de Poussin, cuyo racionalismo deploraba en tanto que animaba una frialdad incompatible con la verdadera belleza.⁴⁰

Al juzgar el arte de sus días, Bernard subrayaba lo que veía como las dañinas consecuencias del abandono de la tradición. Condenando tanto el individualismo anárquico, con su incansable sed de novedad, y el daño causado al acto creativo por el excesivo racionalismo, arremetía contra la “barbarie de sus días” y preguntaba: “¿Nos convertiremos nosotros, los franceses, en negros que modelan ídolos, en griegos arcaicos, bizantinos o japoneses?”⁴¹ Su acusación se dirigía a gran parte de la obra contemporánea, desde el Simbolismo hasta el Futurismo; para nuestro propósito, las discusiones sobre los Impresionistas y sobre el arte de Cézanne pueden ayudarnos a presentar bastantes elementos de esta crítica más amplia. En ambos casos, el cambio de perspectiva que el compromiso de Bernard con la tradición puso encima de la mesa subraya su cada vez mayor aislamiento respecto al arte contemporáneo, un aislamiento en el que los complejos resentimientos personales dieron pie a un desencanto más teórico.

Aunque inicialmente abordó el movimiento con algo de entusiasmo, en una serie de artículos comenzados en 1905 Bernard expresaba un desdén creciente hacia el Impresionismo, rechazándolo en 1910 por “pernicioso y mórbido” y por ser “la negación del arte”: “Reconocido esto, he resuelto atacarlo tan violentamente como en el pasado lo defendí”.⁴² Su ataque se centró en las ambiciones naturalistas y científicas que atribuía a este movimiento. Al mismo tiempo que reconocía el talento de sus fundadores, Bernard deploraba su ambición de reproducir la sensación óptica experimentada ante la naturaleza y la técnica anti-tradicionalista que se adoptó para conseguir este objetivo. Las ambiciones naturalistas llevaron a los Impresionistas por una dirección que Bernard consideraba como la absoluta negación del arte; pensaba que sus afiliaciones racionalistas habían engendrado una “enfermedad pictórica”, ya que el movimiento “se originó aparte del arte y nació de los científicos (eruditos), en otras palabras la raza que se opone a toda belleza.”⁴³ Al denunciar que el estilo de los Impresionistas fomentaba un individualismo artificial, rechazaba su compromi-

so con la pintura al aire libre y su uso del color vívido, sin mezclas, por contribuir a una práctica radicalmente contraria a las lecciones del pasado y a la búsqueda de la belleza en el arte.

Los escritos de Bernard sobre Paul Cézanne han atraído la atención de la historia del arte, sobre todo de la pionera obra de Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, de 1984.⁴⁴ Las visitas a Aix en 1904 y 1906, y los artículos que publicó contando sus impresiones sobre este artista de mayor edad, confieren a los ensayos sobre Cézanne una autoridad sin parangón en el estudio del resto de la voluminosa producción crítica de Bernard. Lo que sigue pone en el tapete algunas cuestiones preliminares destinadas a reubicar más adelante el papel jugado por Cézanne en la evolución de la estética tradicionalista aquí tratada, un papel que condujo a Bernard a criticar de forma cada vez más virulenta a un artista que se transforma a través de los años, pasando de simbólico mentor a personalización del desencanto cultural moderno.

Desde sus primeros años, Bernard se identificó con fuerza con Cézanne, a quien repetidamente consideró su maestro. Cézanne fue el objeto de su primer artículo publicado, que apareció en *Les Hommes d'aujourd'hui* sobre 1889, y en el que comparaba al viejo pintor con los maestros primitivos del trecento y elogiaba el retrato de Madame Cézanne (Museo de Bellas Artes, Boston, c. 1877) como “uno de los más grandes esfuerzos del arte moderno por lograr la belleza clásica”.⁴⁵ Su admiración se evidencia también en el artículo publicado en *L'Occident* tras su visita a Aix en 1904, un texto que ha sido analizado en detalle por Shiff. En ese momento, Bernard elogiaba lo que consideraba la habilidad de Cézanne para penetrar en la apariencia contingente de lo natural y realizar una llamada a “la parte contemplativa de nuestro ser”. Debido a esta habilidad, Bernard describió al viejo pintor como un “místico” que, a diferencia de los naturalistas, veía la naturaleza reflejada a través de las lecciones de arte, y unía activamente la tradición al proceso creativo, en lugar de tratarla al modo académico como fijada *a priori*. Por el contrario, aseguraba Bernard, Cézanne tiene “una visión puramente abstracta y estética de las cosas”,⁴⁶ una visión de la naturaleza que fundada espontáneamente y enriquecida por la tradición, le permite ver cosas “no en sus propios términos,

*Los artículos que publicó
contando sus impresiones confieren
a los ensayos sobre Cézanne una
autoridad sin parangón
en el estudio de la producción
crítica de Bernard*

39 “La raison l'emporta sur le sentiment”; “la volonté triompha de l'instinct”, É. BERNARD, ‘L'Esthétique fondamentale et traditionnelle’, *Les Entretiens idéalistes* vol. 12, 74 (noviembre de 1912), p. 252.

40 En un texto no publicado sobre Poussin, fechado c. 1911-12, Bernard observa: “La Raison, ne sachant que constater ce qui est, est souvent le pire obstacle des arts si elle est érigée en principe”. Véase ‘Pensées. Petites Pierres du sentier de ma vie. Montmartre 1911, quai de Bourbon 1912’, Fondation Custodia ms. Carton 3, A 815, n.p.

41 “La barbarie actuelle”, “Deviendrons-nous, français, des nègres refaisant des idoles, des archaïques grecs, des Byzantins et des Japonais?”, É. BERNARD, ‘Réponse à l'enquête du Figaro’, c. 1910. Bibliothèque centrale des musées de France, ms. 374 (9), f. 1 (v).

42 “Pernicieux et morbide”, “la négation de l'art”, “L'ayant reconnu, j'ai pris le parti de l'attaquer aussi violemment que j'en fus autrefois l'apologiste”, É. BERNARD, ‘Contre l'impressionnisme’, *Les Rubriques nouvelles*, 1 de agosto de 1910, p. 213.

43 “Maladie picturale”, “a pris naissance en dehors de l'art, il vient des savants, c'est-à-dire de la race ennemie de toute beauté”, F. LEPESEUR, ‘Les Maladies actuelles de la peinture (d'après les récents Salons)’, *La Renovation esthétique*, vol. 1, 5 (septiembre de 1905), p. 259.

44 Véase también R. RAPETTI, ‘L'Inquiétude cézannienne: Émile Bernard et Cézanne au début du XXe siècle’, *Revue de l'art*, 144, 2004, pp. 35-50, que contiene útiles apéndices documentales de los escritos no publicados de Bernard.

45 “Une des plus grandes tentatives de l'art moderne vers le beau classique”, É. BERNARD, ‘Paul Cézanne’, *Les Hommes d'aujourd'hui* vol. 8, no. 387 [1889 o 1890] en A. RIVIÈRE /É. BERNARD, *Propos sur l'art*, vol. 1, p. 21.

46 “Une vision purement abstraite et esthétique des choses”, É. BERNARD, ‘Paul Cézanne’, *L'Occident* vol. 6, 32 (julio de 1904), p. 26.

El método en pintura representaba para Bernard una contravención de las leyes del arte que nos habían legado los maestros del pasado

sino en su directa relación con la pintura, en otras palabras con la expresión concreta de su belleza”.⁴⁷ Esta habilidad para producir obra inspirada en una primordial preocupación por la belleza como un valor autónomo conllevaba para Bernard connotaciones políticas, ya que consideraba que Cézanne ponía en cuestión formas de arte miméticas que el artista más joven asociaba con la democracia. Es por esta razón que Bernard consideraba al pintor de más edad como “el único maestro en el cual el Arte puede transplantar sus frutos”.⁴⁸

Siete años después, esta afirmación había sido radicalmente negada. Ahora, Bernard acusaba al arte de Cézanne de contribuir “al suicidio de la pintura mediante la contemplación de sí misma”, y aconsejaba a los jóvenes pintores que no siguieran su ejemplo: “Este arte solo serviría como un obstáculo. Deberían ir al Louvre, hacia sanas claridades, y también al fondo de sí mismos”.⁴⁹ Esta acusación, que comenzó en 1907 en las memorias publicadas en *Le Mercure de France*, se fundamentaba en la novedosa razón de que Cézanne no buscaba la inspiración en la belleza sino en una noción malentendida de verdad. Esto, argumentaba Bernard, fue la base de la elaboración del artista de una laboriosa y muy personal técnica para transcribir la naturaleza que había acabado por vaciar su obra de toda espontaneidad e imponer un acercamiento racionalista y basado en fórmulas. Como en 1904, Bernard seguía considerando que el arte de Cézanne estaba gobernado por preocupaciones formales autosuficientes, pero ya no equiparaba esta característica a una magistral búsqueda de la belleza sino que para él denotaba la impotencia de una fórmula que no estaba basada ni en la naturaleza ni en la tradición. Como sucedió con los Impresionistas, Bernard condenó a Cézanne por su arte desequilibrado y parcial, en el que el método se había convertido en un fin en sí mismo, comprometiendo la gran tradición humanista del arte.

Así como la herejía para la religión, el método en pintura representaba para Bernard una contravención de las leyes del arte que nos habían legado los maestros del pasado. Insistía en 1908 en que “el arte no se encuentra en el método, nace del genio de la tradición, y el deseo de atraparlo dentro de una fugaz teoría lleva a su ruina cierta”.⁵⁰ Único, absoluto e intemporal, el arte se convirtió para Bernard, en una reveladora metáfora, en “monárquico”: “el monos, el uno, representa

el ideal al que tiende”.⁵¹ Lo único que contiene el arte es la fuerza que gobierna el universo: Dios. El idealismo de Bernard contempla el fenómeno que es el universo en términos platónicos como la manifestación material de Dios, donde “todo en la creación es una imagen del pensamiento de Dios”. Así: “Si destruyes esta imagen, minas gravemente todo lo que la creación te revela como importante”.⁵² Bernard consideraba el sistema desarrollado por los maestros y validado por la experiencia, dado que era capaz de evocar la belleza de la naturaleza de acuerdo con las reglas del arte, como, en esencia, una manifestación de fe, un acto de adoración en el que el artista subordinaba su personalidad a la majestad de Dios. Aparte de un grupo de pintores, como Delacroix y Puvis de Chavannes, a los que Bernard juzgaba como discípulos fieles de los maestros, virtualmente todo artista moderno era acusado de traicionar la glorificación de la naturaleza (es decir, de Dios) que era su objetivo fundamental. Este fracaso surgía de la incapacidad de reconocer el significado divino de la naturaleza y de crear obras que expresaran su orden y su armonía. El síntoma de una crisis cultural más amplia que afectaba al mundo moderno, la fragmentación y el individualismo en las artes, señalaban un desorden dominante, un desencanto en el corazón de la propia existencia.

Bernard identificaba las raíces de este desencanto con la crisis de autoridad que había fomentado la democracia popular en el mundo postrevolucionario. Enemigo descarnado de la República y de sus pretensiones igualitarias, Bernard era un firme defensor de la aristocracia, que consideraba como el único medio de salvar a una sociedad amenazada por la decadencia y el materialismo. Acusó al siglo XIX de derrocar las fuentes tradicionales del poder espiritual y temporal y de favorecer los valores hostiles a la vitalidad de la cultura. Al dar forma a esta acusación en 1913, escribe sobre el siglo anterior:

Atormentado por la industria y por la ciencia, presa del materialismo y el eclecticismo, poco podía apoyar a aquellos artistas verdaderos que le ofrecían su genio. Así pues, no encontró la manera de animarles, ayudarles o incluso entenderles. Así fue el siglo de la democracia, y el arte se acomoda con dificultad al sentimiento de igualdad.⁵³

Bernard consideraba que la industria planteaba un desafío particular al orden social y a los fundamentos sobre los que la vitalidad cultural podría crecer. Ahogando los valores espirituales que eran la fuente del arte, la industria condenaba a la sociedad a un materialismo banal, del que el naturalismo era la expresión artística, y a la larga promovía un régimen bárbaro donde todas las re-

47 *Ibid.*, p. 27.

48 “Le seul maître sur lequel l’art pourrait greffer sa fructification”, *ibid.*, p. 25.

49 “Cet art ne saurait que leur créer un obstacle. Il leur faut aller au Louvre, vers de saines clartés et aussi au fond d’eux-mêmes”, É. BERNARD, ‘L’Orientation de la peinture moderne’, *Les Rubriques nouvelles*, 30 de mayo de 1911, p. 125.

50 “L’art n’est pas dans la méthode, il naît du génie de la tradition, et vouloir l’enfermer dans une théorie passagère peut être sa ruine certaine”, É. BERNARD, ‘L’Art français’, *La Renaissance esthétique*, vol. 7, 4 (agosto de 1908), p. 311.

51 “Le monos, le un, représente l’idéal auquel il tend”, É. BERNARD, ‘Réfutations’, vol. 8, 2 (diciembre 1908), p. 70.

52 “Tout dans la création est une pensée imagée du Créateur”, “Si vous détruisez cette image, vous portez la plus grave atteinte à ce que la création vous annonce d’important”, É. BERNARD, ‘Contre l’impressionnisme’, *Les Rubriques nouvelles*, 1 de agosto de 1910, p. 215.

53 “Tourmenté d’industrie et de science, en proie au matérialisme et à l’eclecticisme, il était en mauvaise position pour soutenir les vrais artistes qui lui offraient leur génie. Aussi ne sut-il pas les encourager, les aider, ni même les comprendre. C’est qu’il fut ainsi le siècle de la démocratie, et que l’art s’accommode fort mal du sentiment de l’égalité”, É. BERNARD, ‘L’Esthétique fondamentale et traditionnelle’, *Les Entrepreneurs idéalistes*, vol. 14, 82 (julio de 1913), p. 29.

laciones humanas se viciaban por el egotismo. La creatividad finalmente decae en un mundo americanizado donde “los tristes jirones de lo que era el arte vagan pisoteados por los institutos, cátedras feministas, universidades y otros lugares poco apropiados; sirven a la espantosa importancia de la educación moderna y son clasificados entre los deportes”.⁵⁴

Culpando de los horrores del mundo moderno a la caída de la aristocracia en la revolución de 1789, Bernard identificaba la renovación nacional con un orden restaurado garantizado por el dominio de una nueva élite, aunque esta vez iba a ser espiritual y artística y no social y hereditaria. Era el arte, mantenía Bernard, el que enseñaba la única verdadera aristocracia. Pero esta aristocracia de genios, cuyo legado literario y pictórico constituía el *monos* de la belleza, había sido pervertida fatalmente por la confusión que el materialismo y la democracia habían inculcado. En una evocación de Venecia publicada en 1903, Bernard contrastaba la majestad legada por el Renacimiento con la fealdad que invade los modernos edificios de la ciudad y señalaba lo que considera el único medio de evitar el completo abandono: “Tras la caída de las falsas aristocracias, el arte... debe mantener la única verdadera aristocracia entre los hombres, la de la belleza, y así enseñarles la única jerarquía, la del Espíritu”.⁵⁵ De manera poco sorprendente, Bernard se consideraba absolutamente parte de esta élite, y usaba *La Rénovation Esthétique* para promover la noción de “Aristocratismo”, sobre la que esperaba reunir artistas en un acto de resistencia contra el mundo moderno. Solo el arte, a los ojos de Bernard, era capaz de salvar el mundo, dado que el arte —el verdadero arte de los maestros— suponía la suprema personalización de la fe y de la absoluta instancia de la ley. En un mundo de fealdad, ficticio, de valores anárquicos y de fragmentación cultural, el arte verdadero, que Bernard equiparaba al *monos* de la Belleza, suponía la única manera de conseguir el orden esencial del bienestar colectivo. Es con este espíritu con el que escribe alrededor de 1911: “El mundo del orden es el único mundo. No existe en la vida cotidiana, sino en el arte. Y por eso, sin cerrar mis ojos a la vida, aunque me indigna y me hace sufrir, he preferido la infinitud y la armonía del mundo del arte”.⁵⁶

Así, en el fondo, el idealismo estético de Bernard está provocado por una profunda ideología reaccionaria que identifica el arte con una higiene social destinada a contrarrestar las despreciables consecuencias de la democracia y a restaurar la armonía previa a la caída, dando lugar a un mundo en el cual se reconociera lo verdaderamente valioso. Para Bernard, el arte es redentor en el sentido más absoluto, ya que representa la única manera de acercarse a lo divino y la única fuente de or-

den contra la anarquía invasora. Como los Diez Mandamientos o los Evangelios, las leyes del arte registradas en sus textos canónicos y glorificadas en sus obras maestras representan el único camino que Bernard considera conducente a la salvación del mundo moderno. Si, como manifestó en 1909, “el arte es nuestra única realidad”,⁵⁷ tal afirmación no representa una retirada del mundo caído, sino la base para iniciar una campaña de renovación cuyas aspiraciones se extienden más allá del reino de la estética.

Traducción de Mercedes Vallejo

55 “Après la chute des aristocraties fausses, l’art... doit maintenir l’aristocratie de la beauté, la seule vraie, parmi les hommes et ainsi leur enseigner la seule hiérarchie, celle de l’Esprit”, É. BERNARD, ‘Sur Venise’, *Nouvelle Revue d’Égypte*, IV, 9 (septembre de 1903), p. 339.

56 “Le monde de l’ordre est le seul monde. Il n’existe pas dans la vie commune, mais dans l’art. Voilà pourquoi —sans fermer mes yeux sur la vie, malgré qu’elle m’indignât et me fit souffrir, j’ai préféré l’infini et l’harmonie du monde de l’art”, É. BERNARD, ‘Pensées. Petites pierres du sentier de ma Vie. Montmartre 1911, quai de Bourbon 1912’, Fondation Custodia ms. Carton 3, A 815, n.p.

54 “Les tristes lambeaux de ce qu’était l’Art se traînent, piétinés, à travers les collèges, les chaires féministes, les Universités et quelconques lieux peu propres; ils servent l’atroce importance de l’éducation moderne, ils sont classés parmi les sports”, P. HAUTEFEUILLE [Émile Bernard], ‘Les Excoriateurs de l’art. III. Le Yankeeisme’, *La Rénovation esthétique*, vol. 1, 4 (agosto de 1905), p. 178.

57 “L’Art est notre unique réalité”, Émile Bernard a Andrée Fort, carta sin fecha [1909], Fondation Custodia Inv. 2002 A 409.