

CARTAS ENTRE DOS AMIGOS
(1925-1946)

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

© del prólogo, Jean Clair, 2021

© de la traducción, Ernesto Hernández Busto, 2021

Fotografías de la cubierta:
Pierre Bonnard (izquierda), Henri Matisse (derecha)
Granger Historical Picture Archive

De esta edición:

© Editorial Elba, S.L., 2021
Avenida Diagonal, 579
08014 Barcelona
Tel.: 93 415 89 54
editorial@elbaeditorial.com

ÍNDICE

Prefacio de Jean Clair · 9

Cartas · 23

Prefacio

Sabemos poco de la vida cotidiana de los antiguos pintores: efemérides, a veces; diarios, que aclaran algunas dispepsias; notas que tratan de precisar un asunto teórico; cartas de negocios; contratos estipulando la cantidad de lapislázuli o la composición de unas molduras. De los pintores contemporáneos no tenemos nada, o casi. El teléfono, como se sabe, ha suprimido lo escrito. Durante el siglo XIX aumenta la correspondencia, que acabará muriendo hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. Un largo siglo de oro, empezado con los correos a caballo, se terminó con los telegramas y los neumáticos. El intercambio epistolar conoció su apogeo con el impresionismo, como si, para vencer la soledad del atelier, durante las horas en que el día permitía trabajar, la carta viniera a corroborar, en la calma del escritorio, lo que las discusiones habían bosquejado durante esas sesiones de capacitación que eran las reuniones nocturnas en el café.

No hace falta ver en la correspondencia el simple efecto de un temperamento dado a lo efusivo: en esos pliegues repetidos, regulares, enviados con celeridad por un correo respetuoso de lo escrito, que no conocía la lentitud de las telecomunicaciones modernas, se discutía a veces sobre teoría, a menudo recetas de atelier, pero lo que encontramos con mucha mayor frecuencia son intercambios banales, cotidianos, consuetos de lo común. Del romanticismo a la modernidad,

todo sucede como si estos maestros, mal recuperados de la promoción desde el rango de artesanos de las artes mecánicas al de genios incomprendidos o mal aceptados, sintieran la necesidad de consolarse unos a otros, repitiéndose que no escaparían, cualquiera que fuese la singularidad de su nuevo estatuto, a la suerte de los simples mortales.

En los archivos familiares duermen montones de cartas cuidadosamente clasificadas y conservadas. La diligente voluntad de un descendiente, más fiel al espíritu de aquel que las ha escrito que a las cartas mismas, y una colaboración feliz hacen que a veces éstas puedan ser publicadas y, ya publicadas, que reencuentren también sus respuestas, que dormían en otros lugares. Entonces los dos paquetes, el del destinatario y el del remitente, vuelven a mezclarse; el diálogo, roto por la muerte de los corresponsales, se restablece; cada carta ocupa su lugar en esta serie de interrogantes, de noticias, de confidencias que forman la conversación. Aislada, como en suspenso, era un fragmento apagado, un documento para el aficionado a los autógrafos; reunida en su conjunto, reencuentra la vibración que la hizo nacer. Es la corriente misma de la vida, los incidentes menudos o los graves momentos que la han suscitado, lo que vuelve a fluir.

Así sucede con estas cartas entre Matisse y Bonnard, intercambiadas de 1925 a 1946. Documento inestimable que comienza con el magnífico grito «¡Viva la Pintura!» que lanza Matisse a Bonnard y que concluye con una carta, también de Matisse, en cuyo *post scriptum* repite a su corresponsal, por última vez, la admiración que siente por su obra. Documento conmovedor que

bre del mismo año: «Tengo necesidad de ver a alguien y es a usted a quien quiero ver». Esta necesidad, esta elección, tan claramente afirmadas en uno, más discretas en el otro, como si la demanda fuera menos fuerte, como si Bonnard se bastase mejor a sí mismo, pueden sorprender en dos artistas cuya edad y autoridad parecieran estar más allá de cualquier consejo o confidencia. Pero la guerra, al hundirlos en una misma preocupación, puso brutalmente en duda el sentido mismo de su trabajo, de esta pintura que es «algo», como escribía Bonnard en 1933 a propósito de *La danza* que acababa de terminar Matisse, «a condición de entregarse por completo». ¿Acaso podían ellos entregarse por completo? Matisse, Bonnard, pintores de la alegría de vivir, según el cliché. Esa serenidad, conquistada en realidad al precio de las luchas interiores de uno y otro, ¿de qué valía después de la tragedia de mayo de 1940? A la pintura como un sillón, la pintura por el placer de pintar, ¿no se la llevaría la tormenta? ¿Podría pintar el *Sueño de 1940* o habría que despertar? Seguir pintando, ¿y por qué? Pero no se encontrará esa clase de interrogantes en esta correspondencia. Simplemente, la guerra aparece vivida como un desorden permanente que viene a alterar el discurso profundo de la creación, pero sin lograr romper su continuidad. «Las preocupaciones materiales y las inquietudes por el futuro me ocupan demasiado y tengo miedo de que la pintura me abandone por falta de libertad de espíritu», confiesa Bonnard en septiembre de 1940. A lo que Matisse responde: «Es seguro que nuestra inquietud constante perjudica al trabajo inconsciente que habitualmente nos sostiene cuando ya no estamos

ante el caballete» (carta del 7 de noviembre de 1940). La restricción que el acontecimiento hace pesar sobre el pintor es la de obligarlo a recobrase más profundamente, allí donde la planificación imperiosa de la obra acalla el desorden inmediato de la realidad. Pintar no es eludir la gravedad del momento, sino reencontrar esa gravedad en lo más íntimo de la práctica individual. «Me he puesto a trabajar enseguida para recobrar mi equilibrio, pero hay aquí tal depresión [...] que mi trabajo es difícil» (carta del 7 de septiembre de 1940). Así, la guerra podía trastornarlo todo sin cambiar el curso secreto de la obra, sin alterar su verdad particular.

Pero, conmoción colectiva, la guerra no es sino el ejemplo extremo de los problemas cotidianos que ambos pintores afrontan y sobre los cuales conversan, lo que da a estas cartas el prosaísmo desgarrador de los sencillos. Hablan aquí del caldo de pollo y de la crisis del hígado, de las dificultades de transporte y avituallamiento, del cambio de tiempo y de los resfriados que acarrea: los sufrimientos del joven Werther nunca estuvieron demasiado alejados de los tufos de la cocina. Sólo una visión heroica y falsa de la creación puede hacernos creer que las obras maestras se realizan en las alturas y entre ensoñaciones, mientras que sólo son el fruto de las luchas ganadas a una vida cotidiana gris y sombría, con «un frío que crispa y enerva» (p. 50), un correo que no llega, la falta de carne y queso, la escasez que crece como el desierto, los amigos que se dispersan...

Monachi dispersi, hermanos laicos de una comunidad invisible, los dos pintores intercambian sus pequeñas o grandes desgracias y sus modestas alegrías porque saben que están dedicados, cuando no se con-

fiesan, a un servicio que los supera infinitamente. Antes de ser la expresión excepcional de un genio, la pintura constituye para ellos el ejercicio obstinado, paciente y oscuro de un oficio. Y, sin embargo, la banalidad, la domesticidad de las palabras, el pudor de las emociones confiadas, la moderación de los sentimientos revelan, *a contrario*, la grandeza infinita de la tarea de la que son modestos patrocinadores, dóciles empleados. Dóciles pero obstinados. Y, por lo tanto, se animan mutuamente para completarla. Nada puede interponerse en el camino de esta misión, a la vez irrisoria y sublime: pintar cuadros. Las privaciones pueden multiplicarse, las certezas más establecidas se deshacen; el cuerpo, incluso al fallar, habita un terreno más firme que cualquier otra cosa, cuya naturaleza remite más a la fe de los fieles que a la certeza del científico: un oficio, cotidiano como la plegaria.

«La verdad es que un pintor existe con una paleta en la mano y que hace lo que puede [...] La teoría es un poco esterilizante», escribe Matisse (p. 38). A lo que Bonnard responde: «El único terreno sólido para el pintor es la paleta y los tonos» (p. 40).

A Georges Duhamel, que le reprochó haber escrito poemas en un momento problemático, Paul Valéry le respondió: «La serenidad de la obra no demuestra la serenidad del ser». Igual pasa con estas dos obras que continúan aún, en la duda y la preocupación, pero fieles tanto a su necesidad interior como a su lugar acostumbrado. Matisse y Bonnard se negarán a exiliarse, el primero, a pesar de las facilidades que se le ofrecen (visa para Brasil, puesto de enseñanza en San Francisco) y de las amenazas (el rumor de que Niza será ocupada,

el ataque aéreo a Cimiez); el segundo, a pesar de las precarias condiciones de vida en su «encantador palomar» de Le Cannet.

Una especie de fraternidad, por lo tanto; una comunidad de comportamiento frente a la desgracia común. Enfrentados también a la desdicha personal: en estas cartas se habla mucho de muerte o enfermedad: Paul Klee, Josse Bernheim, Marthe Bonnard... De su generación, Matisse y Bonnard saben que ahora son de los pocos sobrevivientes: «Somos privilegiados, no lo olvidemos» (p. 75), de esos hombres que, como dice Rodin, «han tenido la dicha de perseguir apasionadamente lo que han amado». La amenaza de la muerte, además, está en el corazón de esta correspondencia, a menudo mencionada en esas cartas de Matisse escritas desde la Clinique du Parc, en Lyon, con una escritura entrecortada y casi ilegible. La convalecencia coincidirá con la visión, en los parques de la ciudad, de flores y animales que Matisse parece descubrir como si fuera la primera mañana en el mundo: «todo nuevo».

Es esta «novedad» absoluta de visión, esa mirada purificada, lavada y enjuagada lo que a menudo fascina a Bonnard: «Cuando pienso en usted, pienso en un espíritu limpio de toda vieja concepción estética, eso es lo único que permite una visión directa sobre la naturaleza, la más grande felicidad que puede experimentar un pintor» (p. 46). En otra parte, le dará las gracias de nuevo por «este placer y por esta enseñanza». En cuanto a Matisse, se dirige a Bonnard en un momento muy particular: el de una crisis en su enfoque artístico, resumida en la importante carta del 13 de enero de 1940. Desde *La danza* de la Fondation Bar-

nes, el paso a la decoración monumental ha introducido una discrepancia entre el dibujo y la pintura. Matisse se queja de que se han creado nuevas convenciones que limitan su espontaneidad. Para él, se trata de devolverle a su color la libertad del dibujo y a su dibujo la intensidad cromática de su color: un hiato que no resolverá completamente hasta después de 1945. ¿Por qué eligió ir hacia Bonnard? «Creo que ir a hacerle una visita me haría mucho bien. Seguramente la visión de su pintura aligerará el muro que tengo ante mí en este momento y me hará tomarme las cosas, y mi trabajo sobre todo, de una manera más simple, más directa.» (p. 56). Sin duda, este último, al final de su vida, también abordó el problema de la decoración monumental, como en su *San Francisco de Sales* destinado a la iglesia de Assy o como en *La terraza soleada*, que llama precisamente la atención de su corresponsal con tanta fuerza (p. 45). Pero su proceso es todo lo contrario. Matisse busca esta simplicidad de medios donde todo lo real se resumiría en un solo signo, monocromo, unitario, recortado en el espacio como una inscripción definitiva. Bonnard, por su parte, pinta estos lienzos devorados por la luz, floculaciones donde la realidad parece disolverse y reconstituirse en un movimiento perpetuo. Lo que Matisse parece aportarle entonces es el ejemplo de esta necesidad de unidad que le impedirá sucumbir a la intoxicación de este «cambio continuo» del que habla y donde «uno puede ahogarse». Matisse, por el contrario, tal vez experimente el peligro de una especie de fijeza o sequedad. Como si sintiera que una parte de sombra, esta parte «misteriosa» que evocará a propósito del cuadro de Bonnard

que conserva en su casa, en su última carta, le faltaba aún: una embriaguez donde el color y el dibujo finalmente podrían fundirse. ¿Acaso percibió en su hermano mayor una libertad conquistada que él aún tenía que conquistar, la que explotaría en los asombrosos papeles recortados de los *Acróbatas* y *La piscina*?

Además, lo más significativo y quizás lo más conmovedor de este intercambio es, en filigrana, en sordina, esta inquietud, que se convierte en obsesión, de perder la vista. Toma forma en 1941, cuando Matisse nota que el pintor Roussel sufre de un desprendimiento de retina y acaba de perder un ojo (p. 81). Continúa, explícitamente, tres años después, en la confidencia de los trastornos oculares que sufre Bonnard, y que la aplicación de colirio y de un ungüento intenta suavizar (pp. 85-86), mientras que Matisse, a su vez, observa, alarmado, que el agua clara de una mirada puede volverse un cielo oscurecido: «Mis ojos se nublan» (p. 101).

A quienes sólo hablan de ojos frescos, de una visión directa y despojada de toda convención, los amenaza el mismo mal insidioso e inevitable, más peligroso y más irremediable que la guerra y los bombardeos. Que puedan continuar, a pesar de todo, a pesar de la tragedia de los acontecimientos, con las «aventuras del nervio óptico»,² que el ojo pueda seguir disfrutando de la luz de la mañana, de las nubes, del juego cambiante de las formas, los árboles y los cuerpos: esto es lo único que importa, y que justifica todas las miserias del mundo. Que existan todavía estos dones de la vida, estos

2. Para retomar la hermosa expresión de una nota de Bonnard, fechada el 1 de febrero de 1934.

descubrimientos, estas nuevas visiones, es de hecho lo único que queda y que cuenta.

Fue con el júbilo de un adolescente o casi —en cualquier caso, rejuvenecido casi treinta años, como él mismo escribe (p. 27)— que Matisse había descubierto Nueva York, en ese año en que la metrópoli estadounidense había alcanzado la perfección de su perfil. El edificio Chrysler se acababa de construir, el Empire State empezaba a pinchar el *skyline* y Paul Morand tomaba notas para el libro maravilloso que dedicó en 1931 a la metrópoli.

Y es con la misma admiración que Bonnard, en el otro extremo de la escala estratigráfica y de los tiempos históricos, contará las pinturas subterráneas que tres jóvenes campesinos habían descubierto en Lascaux. Estos grandes ciclos enterrados durante milenios, con una imaginería enigmática y que la guerra sacó por azar a la luz, ¿no cumplían acaso el anhelo que había agitado su juventud, cuando, con sus amigos, soñaba con muros para decorar, gracias a los cuales, escapando de la tiranía del caballete, la pintura volvería a ser esa gran celebración colectiva que nunca debió haber dejado de ser y que el soporte parietal autoriza? «La pintura no debe usurpar una libertad que la aísla de otras artes [...] El muro debe permanecer como superficie, no debe ser perforado por la representación de horizontes infinitos...»³

Los elogios, la admiración, los arrepentimientos, la nostalgia de Matisse van al mismo tiempo hacia hori-

3. Dom Verkade, citado en Claire Frèches-Thory y Antoine Terrasse, *Les Nabis*, París, Flammarion, 1990, p. 93.

zontes similares: en sus últimos intercambios, es en la Arena, es en Giotto con quien sueña, como una perfección a la que toda una vida de trabajo no ha bastado para acercarse, él, que durante tantos años habrá de perseguir el monumental proyecto de *La danza...* Encerrados, aislados, enclaustrados por los acontecimientos y por la edad, es en esta soledad, en los recursos ilimitados del espacio y los siglos que sus espíritus se evaden: un ciclo, que era el del gran arte occidental, termina con ellos, y lo saben...

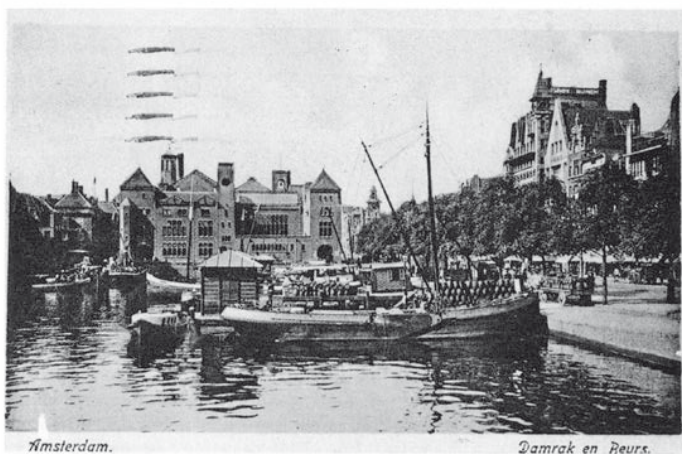
Después, sólo después, llegará el momento en que la visión de las mimosas y del almendro en flor (p. 69) serán los signos deslumbrantes de que se acerca la noche, de que han llegado los días malos y, con ellos, la angustia, la agorafobia y la muerte: «Antes de que el sol y la luz se oscurezcan, y las nubes regresen después de la lluvia, ese momento en que los hombres fuertes tiemblan, donde quienes miran por la ventana quedan oscurecidos, donde nuestros terrores van de camino, donde florece el almendro, porque el hombre va hacia su eterna morada...».⁴

JEAN CLAIR

4. Eclesiastés 12, 3-8.

La mayor parte de esta correspondencia fue publicada por *La Nouvelle Revue Française* en dos entregas, en los números del 1 de julio y el 1 de agosto de 1970. Se agregan doce cartas inéditas, siete de Matisse y cinco de Bonnard, encontradas posteriormente en los archivos familiares. Para la presente edición se ha seguido la de Gallimard (*Correspondance*, 1991).

Cartas



Postal de Matisse a Bonnard

[13 de agosto de 1925]

¡Viva la
Pintura!

Saludos,

MATISSE

Carta de Bonnard a Matisse

Lunes [1927]

Mi querido Matisse:

Hemos empezado a instalarnos en Le Cannet, en la villa de Bosquet.¹ ¿Quisiera venir usted a almorzar aquí el próximo viernes? Estaremos contentos de verle. Le recuerdo que nuestra casa está en la avenida Victoria, la última en lo alto del pueblo –y que la casa es de color rosa.

Suyo,

BONNARD

1. Bonnard, que había comprado la villa de Bosquet en Le Cannet en 1926, no se instaló allí hasta finales del mes de febrero de 1927, luego de haberle hecho numerosas reformas.

Carta de Matisse a Bonnard

5 de marzo de 1930

Mi querido Bonnard:

Encontré N.Y. maravillosa. He rejuvenecido 30 años. Espero que ustedes dos vayan. Cuando vayan a Niza no se olviden de mi mujer.

Suyo,

H. MATISSE

¿Vale la pena que continúe mi viaje?¹

Ritz Tower

Park Avenue & Fifty-Seventh street

Piso 37, Nueva York

1. En una carta del mismo día escrita a su esposa le decía: «Si no tuviera la costumbre de llevar mis decisiones hasta el final, no iría más allá de New York, hasta tal punto me parece encontrarme en un nuevo mundo: es grande y majestuoso como el mar –y, además, se siente el esfuerzo humano» (Pierre Schneider, *Matisse*, p. 606).

Postal de Matisse a Bonnard

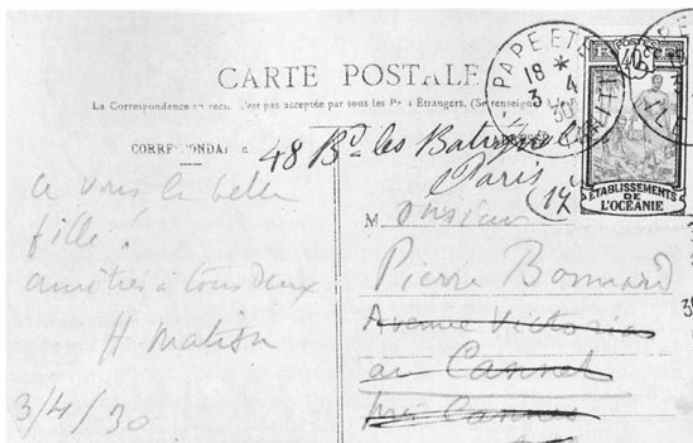
[3 de abril de 1930]¹

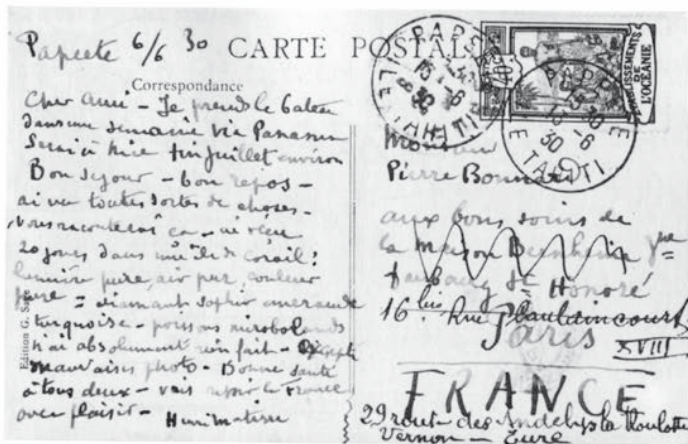
¡Para ustedes esta hermosa
muchacha!

Saludos a los dos,

H. MATISSE

1. Henri Matisse llegó a Papeete (Tahití) el 29 de marzo de 1930, procedente de Estados Unidos. En una carta a su mujer, de principios de abril, escribe: «Los habitantes de Pomotou tienen un aire a dioses marinos –con formas armoniosas *à la* Da Vinci–, algo así como el cuadro del Louvre que se llama *El santo Juan*, creo, que se le atribuye a Da Vinci. Hay también otro cuadro de san Juan atribuido a Rafael que da bastante idea de esta gente –pero estas gentes son como animales–. Son de seguro los modelos que inspiraron a Maillol a través de Gauguin, quizás –aunque la señora Maillol, que sirvió de modelo a su marido, estaba dentro de esas formas–. Pero falta por hacer» (Pierre Schneider, *Matisse*, p. 608).





TAHITI - Jeune femme des Iles - Tahitian Girls