

Clásicos



Recuerdos de Cézanne y cartas inéditas¹

Émile Bernard

Quien escribe estas líneas ha sido, durante veinte años de su vida, un ferviente admirador de Paul Cézanne. Mientras que la ignorancia, la maledvolencia y la maldita envidia rodeaban la obra del artista a quien consideraba su maestro de risas hostiles o de un oscuro silencio, él estudiaba con pasión las muestras (raras por entonces) de su pintura que se podían ver en una pequeña boutique de la calle Clauzel, en París. Se había anticipado al éxito rotundo que, mucho después, ha hecho hasta de las menores tentativas de Paul Cézanne obras de especial interés y se indignaba del silencio de la crítica, del menosprecio de los amigos y de la ignorancia de los pintores o simplemente de sus contemporáneos.

Ahora todo ha cambiado, y la pequeña nota que había escrito para *Hommes d'aujourd'hui*,² hacia 1889, que fue entonces uno de los primeros homenajes a su maestro e iniciador desde un comienzo, parece una humilde ofrenda a un pintor cuya influencia ha aumentado y se ha multiplicado. En aquel tiempo era muy difícil ver las obras de Cézanne y, en cuanto a su propia persona, parecía absolutamente inaccesible, perdido en la brumosa lejanía del sol meridional, en Aix. Todo lo que sabíamos era lo que nos contaba *père* Tanguy, el bretón bueno y generoso cuya boutique era la única guarida, en aquel tiempo tan distante, de la *pintura del porvenir*. Al discípulo apasionado que aquí escribe no le pasaba por la cabeza, así, al menos, era como pensaba en aquel entonces, aventurar su ignorancia y su modesta persona ante un maestro cuya superioridad y grandeza era evidente en su obra. Se conformaba con continuar admirando absolutamente a quien le había vuelto intolerante a todos los demás esfuerzos del momento y a quien siempre llamará con placer su primer iniciador. No fue sino hasta veinte años más tarde, en 1904, cuando, al regresar de Egipto y tener que pasar una temporada en Marsella, reflexionó sobre su

cercanía a Aix y decidió por fin a hacer la visita que había deseado hacía tanto tiempo, pero nunca pagado debido a la timidez y también (debe decirse) a la pobreza.

Hoy, Paul Cézanne ha muerto y su discípulo ha sumado algunos años. En vísperas de los cuarenta y después de muchos esfuerzos por descubrir el mejor arte, es menos novicio, está menos ingenuamente convencido de lo que admiraba en otro tiempo. Cree sobre todo en un arte pleno, tradicional, que se abstraiga de las búsquedas curiosas. Aspira a la vida, a la realización de la verdad, porque sabe, por haber visto a Miguel Ángel, a Rafael, a Tiziano, a Rubens, a Rembrandt en toda su majestad, que el arte es una imitación de la naturaleza en una invención.

Sabe que solo bajo la vida habita el alma y que todas las teorías, todas las abstracciones, resecan lentamente al artista, tanto como la habilidad manual o el ejercicio sin inspiración. Apoyado en los métodos inmutables creados en el comienzo mismo del arte, no se fía de las paradojas ni de los juegos mentales, por geniales que puedan ser, que no pueden aportar sino a la disolución del patrimonio ancestral.

Realizar, eso es todo. Eso fue lo que le dijo Cézanne al que escribe, cuando ya Italia, Flandes y España le habían convencido de ello. En efecto, una obra no cuenta por sus intenciones, sino por su realización. El fin del que escribe no es analizar aquí toda la obra de Paul Cézanne, ni siquiera pronunciar un veredicto a favor o en contra, como, desgraciadamente, tenemos que escuchar con frecuencia de pintores bien dignos de lástima. El respeto que le tiene a la memoria de su viejo maestro no se lo permitiría en lo absoluto. Lo que él admiraba era el sorprendente don de la originalidad, la fuerza en la composición, el registro cromático, el estilo, y sigue percibiéndolo con placer y como una manifestación cautivadora. De lo que se cree autorizado a hablar es de la influencia bastante de-

¹ La traducción sigue con fidelidad la versión original de 'Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites', escrita en septiembre de 1907 y publicada en el *Mercure de France* (I, v. 69, n.º. 247, 1 de octubre de 1907, pp. 385-404, y II, v. 70, n.º. 248, 16 de octubre de 1907, pp. 606-627). En 1921, apareció en forma de libro sin cambios (*Souvenirs sur Paul Cézanne*, Société des Trente, París). En la edición de 1924, Bernard ampliaría el texto con el apéndice 'Quinze ans après' (*Souvenirs sur Cézanne et lettres*, A la Rénovation Esthétique, París) y en 1925 publicaría una nueva versión con dos ensayos posteriores, 'La méthode de Paul Cézanne. Exposé critique' y 'Une conversation avec Cézanne' (*Souvenirs sur Paul Cézanne, une conversation avec Cézanne, la méthode de Cézanne*, R. G. Michel, París). [N. de los T.]

² 'Paul Cézanne', con un retrato dibujado por Camille Pizarro, Casa de Vanier, 19, Quay Saint-Michel.

*Allí, los santos de ingenua
elaboración, tras los cuales se
oculta la profesión de fe, me
recordaron de inmediato
a Cézanne*

formada que, de manera general, tiene su obra en el momento de su éxito. Se esforzará en demostrar que un gran número de sus imitadores, que no le conocieron, no ha podido penetrar en la sabiduría del pintor que se atreven a calificar como maestro, y el error que han cometido ha causado en gran parte el fracaso de lo que esa tendencia pudo tener de honesta, de regenerativa, de beneficiosa, y ha hecho creer que el original carecía de cualidades que él poseía en tan alto grado. La actualización de las ideas de Cézanne contribuirá a ese conocimiento y salvaguardará, al menos, su aporte, al condenar la imagen monstruosa que ha sufrido en manos de aquellos que son más sus enemigos que sus amigos.

Además, el autor de estos recuerdos desea hablar, a través de unas memorias que son casi un diario, de su coexistencia con Paul Cézanne durante un mes y revelar la figura de un hombre que tanto han velado o deformado aquellos que, rara vez, se le acercaron. Sin ninguna pretensión de decirlo todo, espera decir muchas cosas, porque fue un corazón que conoció, una naturaleza que amó. Cualquiera que sea su afecto, quizás hoy mayor por el hombre que por el artista, describirá su carácter desigual, raro, atormentado, cuyo fondo era la bondad, aunque al final la misantropía terminara por dominarlo, como ocurre generalmente con quienes solo han encontrado la malicia, el interés y la maldad en este mundo.

I. LLEGADA A AIX. Después de una hermosa travesía, llegamos a Marsella en febrero de 1904. La ciudad estaba tan inundada de sol que nos parecía que todavía estábamos en Egipto, de donde veníamos. Me acosaba la idea de que deberíamos quedarnos por lo menos un mes en el sur, con el fin de esperar a que el frío se calmara antes de seguir hacia el norte. Estábamos en un restaurante, comiéndonos una exquisita bullabesa, que es la gloria de esta región, cuando el mozo nos dijo, no sé por qué razón, que acababan de instalar un tren eléctrico entre Aix y Marsella. La mención de Aix despertó en mí el recuerdo de mi viejo maestro, el pintor a quien solo conocía a través de sus obras y de quien mis primeros ensayos en el arte habían extraído sus lecciones. Cuando supe que el viaje de Marsella a Aix solo llevaba dos horas, decidí dedicarle el día siguiente a visitar a Paul Cézanne.

Al día siguiente, a las 7 de la mañana, provisto de la nota que el editor Vanier había publicado en *Hommes d'aujourd'hui* hacia 1889, abordé el famoso tren y me acomodé para mi viaje a Aix. Mis aprehensiones eran enormes, pues no sabía la dirección de Paul Cézanne y no conocía a nadie que la supiera. Había pensado, como es obvio, que un pintor que era prácticamente una celebridad en París tenía que ser conocido en su propia región, pero ya les había preguntado en vano a varias personas en Marsella, mostrándoles, para aclararles la memoria, mi nota ilustrada con el retrato a lápiz de Paul Cézanne que había hecho Camille Pissarro. Daban vueltas a la hoja en todos los sentidos, pero nadie lo reconoció. Comprendí entonces que la imagen del personaje, vestido de campesino y de mirada severa, no podía enorgullecer a nadie que le conociera y tampoco al que le conociera solo de nombre.

Ni una sola persona en el tren de Marsella a Aix pudo contestar mis preguntas. Todos reaccionaban igual: “¿Vive en Aix?”, preguntaba. “¿Desde hace mucho tiempo?”. Después, lleno de coraje, preguntaba: “¿Conoce a un gran pintor, célebre en París y la gloria de su ciudad, que se llama Paul Cézanne?”. Una vez que el interrogado había examinado el techo del coche con su mirada, me contestaba negativamente. Incluso el conductor del tren ignoraba por completo el nombre de Paul Cézanne y, a pesar de mis numerosas explicaciones y de haberle mostrado detenidamente la imagen dibujada por Pissarro, no pudo darme ninguna orientación. De modo que, cuando llegué a mi destino, decidí preguntar simplemente cuál era la dirección de la catedral.

La pequeña ciudad de Aix, con su espacioso paseo plantado de bellos árboles, sus fuentes que derraman agua fresca sobre pilas musgosas, sus hoteles con cariátides clásicas, sus fachadas silenciosas y aristocráticas, me dio una excelente impresión. Me parecía que el alma de mi viejo maestro prodigaba allí una atmosfera de agradable intimidad. A través de unas callejuelas tortuosas llegué a la catedral, que se encuentra al frente del ayuntamiento de la ciudad y de su campanario. Allí, los santos de ingenua elaboración, tras los cuales se oculta la profesión de fe, me recordaron de inmediato a Cézanne. Parecían reflejar la bonhomía que a menudo se encuentra en los retratos de los hombres comunes. Los santos, no sé por qué razón, casi me hicieron sentir su presencia, pero como no lo encontré allí, comencé a preguntarles a los pocos transeúntes que turbaban con su paso la soledad del lugar. Las respuestas seguían siendo negativas. Nadie, ni siquiera en Aix, conocía ni había oído hablar de Cézanne. Ya estaba desesperado cuando un obrero vino a pararse a mi lado y, siguiendo mi ejemplo, decidió consultar a los viejos santos ingenuamente grotescos del um-

bral. Le pregunté, pero no pudo responderme de un modo diferente. Después de pensar me dijo: “En última instancia puede ir al ayuntamiento; si el señor está inscrito en la lista de electores, podrá obtener su dirección”. Como no sabía nada de trámites administrativos, no había pensado en un recurso tan simple. Le agradecí la sugerencia a ese inteligente transeúnte y me dirigí al ayuntamiento de Aix, que se encontraba a unos pasos de distancia y por cuyo frente ya había pasado cuando me dirigía a la catedral. Allí supe de inmediato que “el señor Paul Cézanne había nacido en Aix-en-Provence el 19 de enero de 1839 y vivía en la calle Boulegon, número 25”.

Me dirigí de inmediato a esa dirección. Era una casa de la más simple apariencia, con un estudio en la parte superior. Las campanillas colgaban a cada lado de la puerta. En una placa leí PAUL CÉZANNE. Por fin, después de veinte años, iba a satisfacer mi deseo. Toqué suavemente, la puerta se abrió por sí misma y me encontré en un corredor muy alegre, cuyas vidrieras mostraban un jardín soleado con muros tapizados de hiedra. Una amplia escalera se alzaba frente a mí; comencé a subir. Solo había subido unos escalones cuando un anciano apareció y comenzó a bajar directamente hacia mí. Estaba cubierto por una larga esclavina y llevaba una especie de morral a un costado. Su caminar era doloroso y pesado, como encorvado. Cuando estuve cerca de él, le pregunté, pensando correctamente que era mi viejo maestro, pero inseguro de su parecido con el retrato de Pissarro: “El señor Paul Cézanne, por favor”. Dando un paso atrás, se alzó, se sacó el sombrero moviéndolo casi hasta el suelo, y descubriendo su frente calva y su rostro de viejo general, me dijo: “¡Soy yo! ¿En qué puedo servirle?”

Le expliqué el motivo de mi visita, de mi vieja y profunda admiración, de mi deseo de conocerlo, de las dificultades que había encontrado para poder verlo y de mi llegada de El Cairo. Parecía muy sorprendido de todo lo que escuchó y concluyó: “Entonces, ¿usted es un colega?”. Decliné ese título en vista de la edad y del talento que tenía frente a mí. “Nada de eso”, me dijo, “usted pinta, ¿no es así? Entonces es un colega”. El tono era muy amable, pero firme; además, su pronunciación meridional hacía que las sílabas sobresalieran extrañamente, dándole algo de gracia a su paternal afabilidad. Después de preguntarme de nuevo mi nombre, exclamó:

¡Ah! ¡Usted es Émile Bernard! Es usted el que escribió sobre mí. Escribe biografías, ¿verdad? Mi amigo Paul Alexis me envió su artículo hace mucho tiempo... Signac se lo había dado. Cuando le pregunté sobre usted me respondió que usted era un hombre que escribía biografías. Pero usted es un pintor, ¿no es así?

Es de este modo como los bienintencionados colegas te dan una extraña reputación. Pero no le dije nada de eso, pues Cézanne pronto sabría la única verdad: que yo era su más ferviente admirador y su más decidido defensor, y lo que más le podría interesar: su discípulo.

Sin embargo, toda esta conversación había tenido lugar en la escalera y mi viejo maestro parecía que se dirigía a trabajar; le expresé mi deseo de pasar algunas horas con él y le pedí permiso para acompañarlo. “Me dirijo hacia el MOTIVO”, me dijo; “vayamos juntos”.

En la calle, los niños se burlaban de él y le lanzaban piedras. Yo los ahuyentaba. Para esos niños, el paso de un tunante como Cézanne justificaba su burla. Debe de haberles parecido una especie de “coco”. Yo también sufriría, tiempo después, esas maldades y travesuras que los muchachos de Aix le tendían por entonces a su paso.

Caminamos cierto tiempo, conversando: “¿Así que no se dedica a hacer biografías?... ¡Usted es un pintor!...”. Le costaba trabajo convencerse a sí mismo, pues hacía veinte años que pensaba que yo era un biógrafo. Dejamos la ciudad después de pasar frente a la catedral, donde le dije: “Los santos me hicieron pensar en usted”. “Sí”, me respondió él, “a mí también me gustan mucho. Un viejo tallador de piedra local, ya fallecido, los hizo hace mucho tiempo”. En la cima de una colina, una casa nueva presentaba su fachada coronada por un frontón griego.

“Allí está mi estudio”, me dijo misteriosamente, “nadie entra allí, aparte de mí; pero ya que eres mi amigo, entraremos juntos”. Abrió un portal de madera, entramos en un jardín que se inclinaba hacia un arroyo, con olivos empolvados y algunos pinos al fondo. De debajo de una gruesa piedra sacó una llave y abrió la casa nueva y silenciosa, que parecía cocerse bajo el sol. A la derecha, después del pasillo, había una pieza amplia con un biombo muy antiguo que me llamó la atención:

“Zola y yo jugábamos a menudo sobre ese biombo”, me dijo. “Mira, nosotros mismos estropeamos los floreos”. El biombo estaba compuesto por paneles pintados con grandes follajes, con escenas campestres y, como había dicho, con floras. Pero la mano que había pintado ese accesorio era hábil, casi italiana. “Esa pintura”, me dijo Cézanne, “no es diferente a la nuestra. Todo lo que necesitas saber está ahí, todo”. Sobre la chimenea de la pieza había un busto de barro inacabado que representaba a Cézanne: “Solari lo hizo. Un pobre diablo como escultor, pero un amigo de toda la vida. Siempre le dije que hizo mal en estudiar en la École des Beaux-Arts. Me pidió que posara para hacerlo. Le dije: Sabes que no me gusta posar. Si tú quieres, puedes venir a la pieza que está arriba, donde yo trabajo, y mientras me ves trabajar, observas y haces lo tuyo. Terminó

por perder interés en esa basura. Es desesperante”. Entonces agarró el pequeño busto y lo llevó al jardín. Allí exclamó: “Es, a fin de cuentas, una estupidez”, y lo pateó furiosamente sobre una losa, rompiéndolo. Cuando levantó el pie, la inconclusa efigie rodó por el empedrado hasta los olivos, y allí quedó, desintegrándose bajo el sol, mientras estuve en Aix.

No subimos al estudio. Cézanne cogió una caja de colores del vestíbulo y me llevó “al motivo”. Se encontraba a dos kilómetros de distancia y era una vista a distancia de un valle al pie de Sainte-Victoire, la escarpada montaña que no cesaba de pintar a la acuarela y al óleo y que le colmaba de admiración. “¡Y pensar que el cerdo de Menier vino por aquí”, exclamó, “y quería hacer, con todo esto, jabón para el mundo entero!” De este modo comenzó a decirme sus ideas sobre el mundo actual, la industria y demás: “Todo anda mal”, me murmuró con mirada furiosa, “¡la vida es terrible!”. Le dejé en su *motivo* con el fin de no turbar su trabajo y me fui a almorzar a Aix. Cuando regresé a verle ya eran las cuatro de la tarde. Después de recoger su caja de colores, insistió en acompañarme al tren y me hizo prometerle que regresaría al día siguiente para almorzar con él. Acepté con gran placer pues sentí que mi viejo maestro ya se había convertido en mi amigo.

II. NUESTRO ASENTAMIENTO EN AIX. Al día siguiente llegué a Aix muy temprano con el fin de alquilar una habitación por un mes con una familia del lugar. Visité varios lugares y escogí una hermosa habitación con apariencia antigua, que tenía acceso a una cocina. Tenía una chimenea muy grande, unos paneles del siglo XVIII y un armario lleno de vajilla que se podía inspeccionar por medio de una escalera. Cada vez que veía ese armario abierto me venían a la cabeza los grabados de la época de Luis XV. Me imaginaba una doncella elegante, como las que dibujaron los artistas de aquella época, parada frente a la gran puerta de enrevesadas molduras, observando los fruteros y los platos de porcelana fina con transparencias japonesas. Firmé el contrato muy satisfecho y me despedí de la señora de S., que había aceptado alquilarme la habitación. Como tenía que esperar hasta las once de la mañana, caminé hasta el museo, pero estaba cerrado. Decidí entonces seguir hasta la catedral y ver su interior. Me impresionaron los tapices flamencos que decoran el coro. Los grandes armarios que conservan las preciosas pinturas de Nicolás Froment estaban cerrados. También observé un altar coronado por un conjunto gótico que incluye la figura de la Tarasca y un baptisterio de muy bella arquitectura.

A las once de la mañana, toqué de nuevo las campanillas de la casa de la calle Boulegon.

“Todo anda mal”, me murmuró con mirada furiosa, “¡la vida es terrible!”. Le dejé en su motivo con el fin de no turbar su trabajo y me fui a almorzar a Aix

Cuando se abrió la puerta, una mujer de más de cuarenta años, más bien corpulenta y de aspecto amable, se inclinó sobre la baranda de la escalera y, después de oír mi nombre, me dijo que subiera. Era un apartamento modesto en el segundo piso. La pieza donde Cézanne me recibió era pequeña, estaba tapizada con un estampado fuera de moda y casi completamente ocupada por una mesa y una pequeña estufa. Apenas había entrado, Cézanne dijo: “Señora Brémond, sírvanos, por favor”. Entonces la señora que me había dicho que subiera comenzó a traer los platos. Retomamos nuestra conversación del día anterior y, más calmado, pude observar mejor a mi viejo maestro. Parecía muy fatigado para su edad, estaba enfermo de diabetes, obligado a abstenerse de muchas comidas y controlado por las medicinas y las dietas. Sus ojos estaban inflamados y rojos, sus rasgos hinchados y su nariz ligeramente morácea. Hablamos de Zola, del asunto Dreyfus que le había convertido en *el personaje del momento*: “Tenía una inteligencia muy mediocre”, me dijo Cézanne, “y era un detestable amigo; estaba completamente centrado en sí mismo, y por eso *L’Oeuvre*, donde pretende retratarme, no es más que una espantosa deformación, una falsedad para su propio engrandecimiento. Cuando fui a París a hacer las imágenes de Saint-Sulpice —en ese tiempo yo era tan ingenuo que no tenía mayores ambiciones y había sido educado piadosamente—, volví a ver a Zola. Había sido mi compañero en el colegio y habíamos jugado juntos al borde del Arc. Él escribía poemas y yo también, en francés y en latín. Yo era mucho mejor que él en latín y compuse en esa lengua una obra completa. Entonces se estudiaban bien las humanidades”. Nuestra conversación giró hacia las deficiencias de la educación contemporánea. Después de citar a Horacio, a Virgilio y a Lucrecio, Cézanne retomó su relato: “Cuando llegué a París, Zola, que nos había dedicado *La Confession de Claude* a Bail, un compañero ya fallecido, y a mí, me presentó a Manet. Ese pintor y su amable recepción me impresionaron profundamente, pero mi timidez natural me impidió visitarlo con frecuencia. Zola, de un modo gradual, según aumentaba su reputación, se distanciaba y me trataba con condescendencia, hasta el punto que me disgustaba estar con él y pasé muchos años sin verlo. Un buen día recibí *L’Oeuvre*. Fue un verdadero golpe para mí conocer sus más íntimos sentimientos hacia mí. En definitiva, es un libro muy malo y completamen-

te falso”. Cézanne se sirvió y me sirvió vino; la conversación giró hacia esa bebida: “Sabes”, me dijo, “el vino ha afectado a muchos entre nosotros. Mi compatriota Daumier bebía mucho. ¡Qué gran maestro habría llegado a ser sin la bebida!”

Después del almuerzo nos fuimos al estudio de las afueras de la ciudad. Por fin me enseñó algunos de los cuadros que había en el estudio. Se trataba de una pieza grande pintada a la cola, de color gris, orientada hacia el norte, con una gran ventana a la altura de la cintura. Me pareció que esa luz podía ser un problema, pues reflejaba varios árboles y una roca sobre todo lo que él pintaba. Me dijo: “No puedes lograr que nadie haga nada bien. Hice construir esto aquí con mi propio dinero y el arquitecto jamás se digno en atender mis deseos. Soy tímido, un bohemio”, me gritaba, “y se burlan de mí. Ya no tengo fuerzas para defenderme. El aislamiento es lo más apropiado. Al menos, de ese modo, nadie podrá clavarme sus garras”. Mientras decía esto, imitaba el apéndice imaginario con su vieja mano y sus dedos crispados.

Estaba trabajando en una tela que representaba tres cráneos sobre un tapiz oriental. Llevaba un mes trabajando en ella, todas las días, desde las seis hasta las diez y media de la mañana. Esa era su rutina: se levantaba muy temprano, iba a su estudio desde las seis hasta las diez y media, regresaba a Aix para almorzar y enseguida volvía a salir, hacia el *motivo* u otro paisaje, hasta las cinco de la tarde. Entonces cenaba y se acostaba de inmediato. A veces le vi tan fatigado de trabajar que no podía hablar ni escuchar. Se iba a la cama en un alarmante estado de coma, pero al día siguiente ya se había recuperado.

“Lo que le falta”, me dijo sobre el cuadro de los tres cráneos, “es la realización. Quizás pueda lograrla, pero ya estoy muy viejo y es posible que me muera sin alcanzar la cima: ¡la realización, como los venecianos!”. De inmediato, volvió sobre esa idea que después repetiría a menudo: “Me gustaría que me aceptaran en el salón de Bouguereau. Pero sé perfectamente cuál sería el obstáculo, la realización de mis obras. La ilusión no es suficiente”. Era evidente que detestaba al maestro de los estudios de moda. Pero la idea que expresaba era correcta: la originalidad no es un obstáculo para la comprensión de un artista, pero la imperfección de su obra sí lo es. Es obvio que los grandes maestros no carecían de originalidad y que su manera de obrar era más perfecta porque era más personal. El gran escollo del arte es lograr la relación exacta entre la imitación y la originalidad. La imitación satisface a todos los hombres, mientras que la originalidad sola, desprovista de esa cualidad, es una curiosidad sin vida, del gusto de muy pocos artistas. El objetivo fundamental es lograr vincular con precisión la naturaleza, la creación individual y las reglas del arte.

Los cambios cromáticos y formales se sucedían casi a diario, aunque cada día que llegaba al estudio, el cuadro podía ser retirado del caballete como una obra terminada

Cézanne tenía una inteligencia apasionada por lo novedoso, su manera de obrar tenía el mérito de ser totalmente personal, pero su lógica, sin tener conciencia de ello, había complicado tanto el proceso de su trabajo que lo convertía en algo extremadamente desgarrador e incluso paralizante. Su naturaleza era más libre que su pensamiento y las investigaciones le controlaban poderosamente. No tenía idea de la belleza, solo de la verdad. Insistía en la necesidad de una *óptica* y de una *lógica*. Poseía una voluntad mental muy extrema que fue dominando gradualmente su espontaneidad, hasta el punto que pensaba que era incapaz de crear. Pero eso no era cierto. Demasiado bien dotado, fue demasiado lejos en la reflexión y en el razonamiento para poder obrar. Si hubiera obrado sin tantas dudas sobre lo que podría ser mejor, nunca habría llegado al absoluto; tal vez no habría sufrido tanto de esa forma, pero no nos habría legado sus obras magistrales.

De este modo le vi atormentado, durante todo el mes que estuve en Aix, con el cuadro de los cráneos, que considero parte de su testamento. Los cambios cromáticos y formales se sucedían casi a diario, aunque cada día que llegaba al estudio, el cuadro podía ser retirado del caballete como una obra terminada. Su manera de estudiar era realmente una meditación con el pincel en la mano.

En el caballete mecánico que había instalado recientemente en su estudio, había un gran cuadro de bañistas desnudas en un estado completamente alterado. El dibujo me pareció distorsionado. Le pregunté a Cézanne por qué no había usado modelos para las bañistas. Me respondió que a su edad debía abstenerse de pedirle a una mujer joven que se desnudara para poder pintarla, y aunque podría pedirle a una mujer de más de cincuenta años que posara, dudaba mucho que ninguna en Aix lo aceptaría. Buscó en unas cajas y me enseñó unos dibujos que había hecho durante su juventud en la Académie Suisse. “Siempre he usado esos dibujos”, me dijo. “Apenas sirven, pero a mi edad es todo lo que tengo”. Conjeturé que era esclavo de un extremo pudor y que esa esclavitud tenía dos razones: la primera es que no tenía confianza en sí mismo con las mujeres, y la otra es que tenía escrúpulos religiosos y una firme convicción de que esas cosas no se hacían, en una pequeña ciudad de provincias, sin escandalizar. En una de las paredes del estudio observé varios paisajes que se secaban sin sus bastidores, una pintura de unas

manzanas verdes sobre una tabla (¿qué joven pintor no ha copiado esas manzanas?), una fotografía de la *L'Orgie Romaine* de Thomas Couture, una pequeña pintura de Eugène Delacroix, *Agar dans le désert*, un dibujo de Daumier y otro de Forain. Hablamos de Couture. Me sorprendí de saber que Cézanne lo admiraba. Pero tenía razón. Reconocí después que Couture había sido un gran maestro y que había formado excelentes discípulos: Courbet, Manet, Puvis. Lo que más le gustaba de él era la famosa *realización* de la que me hablaría tantas veces durante todo el mes.

La conversación giró hacia el Louvre y los venecianos. Su admiración por ellos era absoluta. Le apasionaba más el Veronés que Tiziano. Me sorprendí de saber que no le gustaban tanto los primitivos. Concluyó, de todos modos, que por bueno que fuera el libro del Louvre, siempre era mejor regresar al estudio del natural. Ese día, de nuevo, se fue a trabajar en sus acuarelas de la Sainte-Victoire. Esa vez me quedé con él. Su método era absolutamente diferente al procedimiento habitual y excesivamente complicado. Comenzaba con una pincelada de tierra de sombra natural, que recubría con una segunda que la desbordaba, y después con una tercera, hasta que todos esos tintes, por transparencias, modelaban, y coloreaban, el objeto.

Comprendí entonces que había una ley de armonía que guiaba su trabajo y que todas las modulaciones tenían un objetivo mentalmente determinado. Procedía del mismo modo que los tapiceros de la antigüedad, plasmando los colores por analogía hasta que encontraran el contraste con los opuestos. Pero sentí de inmediato que un procedimiento de este tipo aplicado a la naturaleza sería contradictorio, puesto que todas las fórmulas del razonamiento se pliegan mejor, más libremente y más fácilmente a una creación que a la naturaleza. Se debe seguir a la naturaleza con la ingenuidad de un niño, no tener ninguna preconcepción, obrar sin deliberación, observarla y registrarla, nada más. Pero ese no era su método. Generalizando algunas leyes, sacaba los principios que aplicaba como una especie de convención, de tal manera que lo que hacía era una interpretación y no una copia de lo que veía. Su óptica estaba mucho más en su mente que en sus ojos. Todo eso ya lo había observado desde hacía muchos años en sus lienzos, pero solo vine a comprobarlo cuando estuve con él ante el paisaje. En suma, lo que creó prove-

nía absolutamente de su genio y si hubiera tenido alguna imaginación creativa, no habría necesitado de un paisaje o de una naturaleza muerta delante de él. Pero no poseía la imaginación que ha distinguido a los más grandes maestros. Su gran poder se encontraba en su inteligencia y en su gusto.

“Estoy alquilado en Aix por un mes”, le dije, mientras él lavaba con cuidado y reflexión su acuarela. “¿Dónde?”, me preguntó. “En casa de la señora de S., en la calle Teatro”. Resultó que eran amigos y elogió su casa.

Esa noche mi querido maestro me acompañó a tomar el tren a Marsella. Era la hora de la cena y la señora Brémont, su criada, debió de haberse impacientado por su tardanza. Le prometí que volvería a visitarlo tan pronto nos mudáramos, “pues”, le dije, “he venido ante todo para verlo a usted”. Me estrechó la mano y se fue a cenar cuando el tren echaba a andar. Todavía puedo verlo, con su esclavina al viento, doblando la esquina.

III. LA VIDA EN SOCIEDAD EN EL ESTUDIO Y ENTRE NOSOTROS. Dos días más tarde nos mudamos al apartamento que nos había alquilado la señora de S. Cézanne nos invitó tan pronto como llegamos y me ofreció la pieza de abajo, la que tenía el biombo, en su estudio de las afueras de la ciudad, pero, temiendo molestarlo, no acepté. Recordé que la tarde que me llevó al estudio, después de haber puesto el bastidor en el caballete y preparado la paleta, estaba esperando a que me fuera para comenzar a pintar. Y cuando le pregunté: “Le molesto, ¿verdad?”, me respondió: “Jamás he podido soportar que alguien me observe trabajando, no puedo hacer nada delante de nadie”. A continuación me contó varias anécdotas locales. Cuando las personas que antes se habían burlado de él supieron por los diarios de su triunfo en París, trataron de acercarse, inmiscuirse en su vida e incluso en su trabajo. “Creían”, me dijo con una mirada terrible, “que yo tenía algún tipo de *truco* y querían *quitármelo*: pero los eché de mi casa, y ninguno, ninguno (y cada vez se ponía más furioso), podrá jamás clavarme sus garras”.

Ver trabajar a mi viejo maestro era evidentemente uno de mis más vivos deseos; pero no insistí y me fui disuadido por el temor a los intrusos que me había manifestado. Había venido a Aix para rendirle homenaje a Paul Cézanne después de veinte años de admiración y me preocupaba mucho de que no tuviera ninguna duda sobre la sinceridad de mi visita. Por esa razón no acepté en principio la pieza que había puesto a mi disposición en su estudio de las afueras de la ciudad. Había preparado una naturaleza muerta en nuestra cámara y trabajaba asiduamente en ella. Cézanne sabía lo que yo estaba haciendo y quería venir a verla. Estaba tan convencido de lo que le

Ver trabajar a mi viejo maestro era evidentemente uno de mis más vivos deseos; pero no insistí y me fui disuadido por el temor a los intrusos que me había manifestado

había dicho Paul Alexis sobre la buena recomendación que había hecho de mí el pequeño *pointiste* Signac que no podía creer que me dedicara a la pintura. Un día, alrededor de las doce, vino a la casa de la señora de S. para comprobar que yo no era un “escritor de biografías”, y pareció asombrado de que supiera dibujar y pintar. Su primera exclamación fue que lo que yo estaba haciendo era el trabajo de un pintor. “Usted es un pintor”, me dijo con su acento meridional. Muchas cosas no le agradaron en mi lienzo, y me pidió la paleta y los pinceles para retocarlo. Sentí una gran curiosidad por ver sus correcciones, pues podían revelarme su manera de pintar. Cuando le traje la paleta, con solo cuatro colores más el blanco, me preguntó: “Usted pinta solamente con eso”. “Sí”, le contesté. “¿Dónde está el amarillo de Nápoles? ¿Y el negro de viña? ¿Dónde están la tierra de Siena, el azul de cobalto, la laca tostada? Es imposible pintar sin esos colores”. Pero era inútil contestarle, Cézanne era absolutamente categórico. No tenía sobre mi paleta más que amarillo de cromo, bermellón, azul ultramarino, laca de rubia y blanco de plomo, y él me exigía por lo menos veinte colores que jamás había usado. Comprendí entonces que, en vez de proceder por medio de mezclas, Cézanne tenía en su paleta, dispuestas en gamas, todas las gradaciones de colores, y procedía a aplicarlas directamente. Por añadidura, se encontraba tan desorientado por la simplicidad de la composición que cubría el tablero de dibujo que montó en cólera; el caballete, mal equilibrado, cedió ante sus violentas pinceladas y el cuadro cayó al suelo, cubriendo la alfombra de la señora de S. con la gama exacerbada por las correcciones del viejo maestro. “No puede trabajar aquí”, me dijo, “es imposible; tiene que venir a mi estudio, a la pieza de abajo. Lo espero esta misma tarde”. Nosotros teníamos, colgada en la pared, una pequeña naturaleza muerta de Cézanne que habíamos comprado en París hacía al menos unos quince años. Se la enseñé. “Es pésima”, me dijo. “Pero es suya”, le contesté, “y a mí me parece muy buena”. “¿Entonces es eso lo que ahora se admira en París?”, me replicó. “El resto debe de ser horrible”. A Cézanne no le gustaba hablar de su persona con otros. Recuerdo que un día recibí de Bruselas un catálogo de una exhibición de unas veinte de sus pinturas y se lo mostré. No se dignó mirarlo y comenzó a hablar de otra cosa. No tenía ninguna presunción sobre su persona, sino la certeza de que lo que había hecho hasta el momento era apenas el comienzo de lo que llegaría a producir si vivía lo suficiente. “Progreso todos los días”, me dijo, “y eso es lo fundamental”.

Muchas veces me sentí confundido con lo que me mostraba como prueba de su progreso, pues a menudo me parecía inferior a lo que había visto de su obra anterior. Pero él tenía su propio ideal y

sabía perfectamente lo que decía. Todo lo que necesitaba hacer, para justificarse, era terminar sus obras. Como trabajaba muy lentamente, dejaba muchas pinturas a medias. En un desván contiguo al estudio de la planta alta de su casa de la calle Boulegon vi muchos paisajes inconclusos, que no alcanzaban a ser bocetos ni estudios, sino apenas configuraciones cromáticas preliminares. Había numerosos motivos donde no había cubierto todo el lienzo. Es erróneo juzgar a Cézanne por esos comienzos, que él mismo abandonó.

Me di cuenta de la lentitud de su trabajo una vez que me instalé en su estudio de las afueras de Aix. Mientras trabajaba en una naturaleza muerta que me había preparado en la pieza de abajo, podía escuchar su ir y venir en el estudio de arriba. Era como un paseo meditativo a lo largo de la pieza. También bajaba a menudo, al jardín, a sentarse, para después subir precipitadamente. Le sorprendí muchas veces en el jardín con cierto aire de desaliento. Me decía que alguna cosa le había detenido. Mirábamos entonces hacía Aix, directamente frente a nosotros, bajo el sol, con la torre de su Iglesia levantada hacia el cielo. Hablábamos sobre la atmósfera, el color, los impresionistas y las cuestiones que le atormentaban, las modulaciones cromáticas.

Una vez le dije: “Para mí, las transiciones cromáticas se originan en los reflejos; todos los objetos participan en el contorno sombreado de sus vecinos”. Consideró mi definición tan exacta que me dijo: “Usted sabe ver, llegará lejos”. No podía estar más satisfecho con estas palabras, pues provenían de quien siempre había reconocido como mi maestro. A propósito de los impresionistas me dijo: “Pissarro se acercó a la naturaleza, Renoir pintó a las mujeres de París, Monet nos dio una nueva forma de ver, el resto no cuenta”. Me dijo muchas cosas negativas de Gauguin, cuya influencia consideraba desastrosa. “Gauguin admiraba su pintura”, le dije, “y le imitaba mucho”. “¡Está bien! Pero nunca me comprendió”, me respondió furioso, “jamás he aceptado ni aceptaré jamás la eliminación del modelado ni de la gradación; no tiene ningún sentido. Gauguin no era un pintor, todo lo que hacía eran imágenes chinas”. A continuación me explicó sus ideas sobre la forma, el color, el arte y la educación de un artista: “Todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono y el cilindro. Se debe aprender a pintar esas simples figuras, y a partir de ahí se podrá hacer todo lo que se quiera”. A continuación me dijo: “El dibujo y el color no son cosas distintas; en la medida en que se pinta, se dibuja; cuando los colores son más armónicos, el dibujo es más preciso. Cuando el color llega a su máxima riqueza, el dibujo llega a su plenitud. El secreto del dibujo y del modulado se encuentra en los contrastes y en las relaciones cromáticas”. Luego insistió so-

bre esa idea al decir: “El artista debe trabajar en su arte, saber desde muy temprano su método de representación, ser pintor en virtud de la pintura y servirse de bastos materiales”. Cuando le pregunté por los impresionistas me di cuenta que, por amistad, trató de no decir nada malo (¡qué actitud más diferente tuvieron ellos con respecto a él!), pero consideraba que se tenía que ir más lejos: “Se debe volver al clasicismo a través de la naturaleza, es decir, a través de la sensación”. En cuanto a los críticos, ¡cuántas veces no los atacó delante de mí! La mayor parte de ellos son literatos fracasados sin ningún talento, que se dedican a escribir únicamente para denigrar el talento o el genio que no poseen, con frases que no tienen absolutamente ningún significado: “El literato se expresa a través de abstracciones, mientras que el pintor materializa, por medio del dibujo y de los colores, sus sensaciones y percepciones”. Los dos modos son diferentes, de ahí procede la incapacidad de los escritores para comprender la pintura y, en especial, el tejido de cualidades propias que el arte pone en juego, por lo que concluyó diciéndome: “El artista debe trabajar sin preocuparse de nadie y fortalecerse en su arte, ese debe ser su fin, el resto, ¡no vale la palabra de Cambronne!”. Al exclamar eso levantó orgullosamente la cabeza, y yo adiviné que había seguido su propio consejo tan escrupulosamente que nunca la crítica le había tomado en cuenta. Pero ¿no era necesario que le prestaran atención para que su nombre fuera conocido, para que los especuladores acapararan la mayoría de sus obras pasadas y se hiciera una especie de mercado de sus cuadros, con sus subidas y bajadas? Así, de un modo u otro, el talento conquista su lugar. Cézanne, muy alejado de todo eso, no quería saber nada del asunto. Un intermediario cumplía esa función, para la cual él no tenía ningún talento. Nunca pensó que su pintura pudiera llegar a venderse, ni siquiera en el futuro lejano: “Mi padre, que era inteligente y de buen corazón, se dijo: Mi hijo es un bohemio que morirá en la miseria, trabajaré para él, y me dejó lo suficiente para poder pintar hasta el día en que me muera. Confeccionaba sombreros para la aristocracia de Aix y tenía la confianza de todos, se convirtió en banquero e hizo una fortuna rápidamente por su honradez; cuando murió nos dejó rentas honorables a mis dos hermanas y a mí”. Los recuerdos de su padre le habían llenado de lágrimas los ojos. Cuando era joven, pensaba que era severo, pero al final comprendió la generosa sabiduría que le guiaba.

Después de esas conversaciones, regresábamos a trabajar o nos íbamos a Aix a almorzar o cenar. Los domingos asistíamos a misa. Se sentaba en el banco de los mayores y seguía atentamente el oficio. Tan pronto como llegaba al pequeño claustro que precede a la catedral, los mendigos

“El artista debe trabajar sin preocuparse de nadie y fortalecerse en su arte, ese debe ser su fin, el resto, ¡no vale la palabra de Cambronne!”

le acosaban. Los conocía y se olvidaba de ellos: recogía siempre todas sus monedas antes de salir de casa y se las daba a puñados al pasar entre ellos. “Voy a tomar mi ración de la Edad Media”, me murmuraba cerca de la pila. Le agradaban los cantos litúrgicos y el desarrollo de la ceremonia episcopal, pues le recordaban su muy piadosa infancia y también el despertar del arte en él. Sin embargo, no iba a la iglesia únicamente por regocijo estético, creía y se abstenía de trabajar durante todo el día, y también iba a las vísperas. Como le alegraba observar los domingos, nos invitaba a todos a su casa. “Señora Brémont, prepárenos un buen almuerzo hoy”, le decía con mucha cortesía a su criada. Se puede decir sin exageración que Cézanne era muy atento e insólitamente generoso con el prójimo, hasta el punto de que se olvidaba de sí mismo. Era tan distraído que se paseaba con su chaleco abierto. Los domingos iba a misa lo mejor vestido posible, pero a menudo venía con el cuello de la camisa atado con un cordel, pues se le había caído el botón. Siempre se veían algunas abolladuras románticas en su sombrero, a pesar de que lo habían cepillado rápidamente, y también algunas manchas de pintura en su gabán. En la mesa se mostraba muy alegre, de una alegría que no había sospechado que tuviera, una pura alegría de corazón casi de otra época por su candor y naturalidad. En esos instantes pude conocer al hombre, independientemente del pintor, y ver toda su bondad.

Otras veces venía a nuestra casa por la noche; era un placer recibirle de la mejor manera posible. Durante la cena, paraba a menudo de comer para decir: “Esto me recuerda mi juventud, cuando vivía en París”. Si alguien tocaba el piano, exclamaba: “Esto es como en el 57, soy joven de nuevo. ¡Ah, la bohemia de aquel entonces!”. En realidad, la música no significaba nada para Cézanne. En el pasado había tenido cierta predilección por Wagner, cuyo nombre todavía le resultaba simpático, pero no podía discernir en su música otra intención que sonidos imponentes o animados. No había tenido tiempo para preocuparse de otra cosa que de la pintura. “Hasta los cuarenta años viví en la bohemia, he desperdiciado mi vida. No fue hasta más tarde, cuando conocí a Pissarro, que era infatigable, cuando el gusto por el trabajo creció en mí”. Y creció de un modo tan fuerte que parecía que hubiese caído en un abismo que le había engullido. El día del entierro de su madre no pudo

seguir la procesión porque tenía que ir a su *motivo* y, sin embargo, nadie la había amado ni la había llorado más que él. Una noche le hablé sobre *Le chef-d'oeuvre inconnu* y sobre Frenhofer, el héroe del drama de Balzac. Se levantó de la mesa, se paró delante de mí y, dándose con el dedo índice en el pecho, admitió repitiendo el gesto y sin decir una palabra que era él el personaje de la novela. Estaba tan emocionado que los ojos se le llenaron de lágrimas. Alguien que había vivido antes, pero de alma profética, le había comprendido. ¡Ah, qué enorme distancia entre el Frenhofer inmobilizado por su propio genio y el Claude inmobilizado por su falta de talento que Zola quiso ver en él! Cuando escribí más tarde sobre Cézanne para *L'Occident*,³ usé como epígrafe la siguiente frase, que le resume bien y le identifica con el héroe de Balzac: “Frenhofer es un hombre apasionado por nuestro arte que ve más alto y más lejos que los otros pintores”.

Se puede decir que Cézanne fue la personificación de la pintura, pues no hubo un solo instante que no prefiriera estar con un pincel en la mano. En la mesa, paraba de comer constantemente para estudiar nuestros rostros bajo el efecto de la luz de la lámpara y de la sombra; los platos, las frutas, los vasos, todos los objetos que le rodeaban se convertían en tema de sus comentarios y de su reflexión. “¡Qué astuto era Chardin con su visera!”, exclamó. Después ponía el índice entre los ojos y balbuceaba: “¡Sí, ahora tengo una visión clara de los planos!”. ¡Los planos! Esa era su constante preocupación. “Gauguin nunca lo comprendió”, me insinuó. Su reproche también se dirigía a mí y reconocí que Cézanne tenía razón, no es posible lograr la belleza en la pintura si el plano se queda plano. Los objetos deben girar, alejarse, vivir. Esa es la magia de nuestro arte.

A las diez en punto acompañaba a mi viejo maestro hasta la calle Boulegon. Nos parábamos a conversar en las calles silenciosas alumbradas por la luna: “El planificador ha destruido la ciudad de Aix, tenemos que ir a verle sin demora, todo está desapareciendo. Con las aceras están arruinando la belleza de estas viejas ciudades; la mayor parte de las calles antiguas no tiene espacio para ellas. ¿Para qué quieren aceras en ciudades como esta? ¡Las necesitan dos o tres calles a lo sumo! Podrían dejar las demás como están, pero no, hay una manía de igualar, de alterar la armonía del pasado”. Montaba en cólera contra el planificador invisible, agitando su bastón, pero después se quedaba en silencio y me decía: “No hablemos más, estoy muy fatigado, debo ser razonable, quedarme en casa y trabajar, trabajar solamente”. Enfermo de diabetes, sufría frecuentemente de súbitas debilidades. Lo acompañaba hasta la puerta y entraba después de estrecharme la mano. De regreso por las calles desiertas, pensaba en su muerte. Lo veía demasia-

do viejo, demasiado fatigado. Me pareció que ya había pasado delante de mí la procesión; no había sino muy pocas personas y a pesar de mi deseo de estar allí, no había estado. Mi vida me había llevado a otro sitio. No me avisaron a tiempo... Eso es lo que ocurrió hace casi un año. Cuando llegaba a casa estaba lleno de tristes pensamientos: una vida entera consagrada, con seriedad y con sabiduría, a la más noble aspiración del hombre civilizado, el arte, y, sin embargo, solo recibiría la burla, el menosprecio, la fatiga, la insatisfacción y la muerte. Sin duda, la gloria llegará un día, tarde, disputada, centrada en el esfuerzo constante de esa inteligencia superior; pero será una gloria que los especuladores confundirán abominablemente, que la crítica, hasta ese momento muda y después interesada y venal, deformará. Frente a tanta tristeza y tanto vacío una esperanza me vino, como una caricia, a despertar el corazón: Cézanne era creyente. Sin duda encontraría en un mundo mejor la recompensa por una vida dedicada con la sublime abnegación de un mártir.

IV. PASEOS Y AVENTURAS DIVERSAS. Mientras pintaba la naturaleza muerta que me había preparado en el estudio de las afueras de la ciudad, Cézanne venía a menudo a conversar conmigo sobre los grandes maestros del arte. Tenía los libros de Charles Blanc sobre las escuelas española y flamenca y los hojeaba con frecuencia. Desgraciadamente esas obras son bastante mediocres y las reproducciones no pueden ser peores. El editor y el autor no comprendieron la necesidad de contratar verdaderos artistas para copiar y grabar las obras maestras que querían reproducir; pero aquí, en Francia, como en todas partes, el espíritu de la ganancia ha superado al espíritu de la verdad. Me sentía ultrajado por la deformación grotesca que esos grabados sobre madera habían hecho de los cuadros de los maestros. Casi nada era reconocible. Cézanne, que había visto lo que había en el Louvre, pero desconocía la mayoría de los originales, confiaba en la fidelidad de esas copias y las admiraba. Comprendí que tomaba como verdaderos ciertos defectos que se debían únicamente a los grabadores o a los copistas. Le di mi opinión, pero no pareció convencido. Amaba mucho el Louvre, pero lo que veía en esas imágenes era, sobre todo, la ingenuidad y el color. La ingenuidad, aunque fuera producto de la ignorancia, le seducía demasiado. Además, había pasado su juventud hojeando el *Magasin Pittoresque*, y muchas veces se entretuvo copiando sus imágenes. Una noche me pidió que fuera a su dormitorio para que viera un volumen que tenía un grabado de un tal Van Ostade,⁴ que, según él, era el ideal de los deseos. Lo que vi de bello en ese cuarto fue una acuarela de flores de Delacroix, que había adquirido

³ Véase el número de julio de 1904.

⁴ También me habló bastante de los hermanos Le Nain.

de Vollard después de la venta de la colección de Chocquet. Siempre la había admirado en la casa de su amigo el coleccionista, y había extraído de ella buenas lecciones de armonía. Tenía mucho cuidado con esa acuarela: la había enmarcado y, para evitar la decoloración que produce la luz, la tenía virada contra la pared, al alcance de la mano. Su dormitorio era muy simple, grande y claro, la cama estaba en una alcoba y un crucifijo colgaba justo en el medio de la pared de la alcoba.

Como en el estudio, tenía una nueva reimpression del tratado sobre anatomía de la Académie des Beaux-Arts que Tortebat hizo durante el reinado de Louis XIV, y cuyas planchas provienen, según dicen unos, de Tiziano, y según otros, presuntamente, de Jean de Calcar. Hablamos sobre los maestros de la anatomía. En esa ciencia, Cézanne estaba poco versado. Lucas Signorelli siempre le había llamado la atención, aunque más por una cuestión de estilo que por sus estudios de los músculos. Era precisamente la anatomía lo que le desconcertaba en sus obras imaginativas, pues no aprendió sobre la figura humana por medio del estudio o dibujando a partir de un modelo. El que quiera llegar a ser un maestro en esa disciplina no puede dejar de aprender. El único pintor actual que conozco que puede construir figuras a escala natural sin modelos y en todos los movimientos posibles es Louis Anquetin, y lo puede hacer porque ha estudiado pacientemente la naturaleza humana, ha diseccionado cuidadosamente durante mucho tiempo y ha aprendido las inserciones y las articulaciones musculares. En la actualidad, los pintores han llegado a ser tan perezosos que fomentan su propia debilidad al ignorar esa parte importante de su arte, y tratan la anatomía como un ejercicio, substituyendo con la habilidad manual y el truco del escamoteo un conocimiento que podría hacer perdurar sus obras.

Cézanne pasó su juventud entre la negligencia y la literatura. Es cierto que pintó mucho en esa época, pero nunca con seguridad, pues trataba de encontrarse a sí mismo a través de Courbet y Manet. Realmente admiro los cuadros que he visto de ese período, que ya son obras de un verdadero pintor. Pero encuentro que, a menudo, la sobrecarga del empaste satura la forma que, lejos de la nobleza que alcanzaría con posterioridad, se llena de relieves de un modo tan excesivo como acostumbraba Daumier. Hace algún tiempo, vi en la boutique de *père* Tanguy, el marchante de colores de la calle Clauzel, *La femme nue couchée*, que, aunque más bien fea, es una obra magistral, pues la fealdad misma impone esa grandeza incomprendible que hizo decir a Baudelaire:

Los encantos del horror solo embriagan a los fuertes.

En toda su extensión, esa mujer realmente inmensa, reclinada sobre una cama sin hacer, me hizo recordar a la *Géante* del poeta. Su figura resaltaba bajo la luz sobre el fondo gris de la pared donde una imagen ingenua había sido pegada. En primer plano brillaba un tejido rojo que había sido tirado sobre una rústica silla. También vi el *Portrait d'Achille Empereire*, un pintor amigo de Cézanne. Le pregunté varias veces a Cézanne sobre ese artista que parecía haber querido mucho y me mostró un hermoso dibujo académico que había hecho en la Académie Suisse: “Era un joven de gran talento”, me dijo, “y no desconocía el arte de los venecianos. Vi muchas veces cómo los igualaba. Recientemente, se vendió aquí el mobiliario de un café donde había dos de sus cuadros; pero no me enteré de la fecha de la venta. Los quería adquirir y lamento mucho haberlos perdido”. Hace mucho tiempo, *père* Tanguy me habló de Achille Empereire. Me contó su existencia miserable, pues solo recibía de su familia quince francos al mes y había resuelto el difícil problema de vivir en París a razón de cincuenta céntimos por día. Sin duda, la miseria le provocó la muerte, ya que murió de extenuación y de agotamiento, aún joven. En el retrato que le hizo mi viejo maestro, lo representa sentado, vestido con una bata, en un gran sillón. Sus manos delgadas cuelgan sobre el brazo del mueble; la bata entreabierta permite ver sus delgadas piernas apenas cubiertas por unos calzones; sus pies descansan sobre una rejuela. Cézanne lo pintó tal cual lucía después de tomar su baño matinal. Su cabeza, más grande de lo normal, es bella y expresiva y está adornada por largos cabellos. El bigote y la perilla adornan los labios y el mentón y los ojos muy grandes, con sus párpados pesados, están llenos de lasitud. Ese cuadro fue enviado al Salón, probablemente después de la guerra, y rechazado como la *La femme nue couchée*. Lo descubrí debajo de un montón de otras obras muy mediocres, en la boutique de Julien Tanguy, que me contó la historia. Debe de haberlo escondido de Cézanne, que venía a menudo a visitarlo, y que había decidido destruirlo. Eugène Boch, el artista belga especializado en paisajes de Borinage, lo tiene ahora en Monthyon, cerca de Meaux.

Cézanne quiso toda su vida ser aceptado en el Salón. Y sufrió toda su vida que le rechazaran. Hablaba muy a menudo de lo que pensaba hacer para el Salón de Bouguereau (no le importaba que ese comerciante ya hubiese muerto, para él nada había cambiado). Estaba pensando en una *Apothéose de Delacroix* y me mostró un boceto. Unos ángeles se llevan el cuerpo muerto del maestro del Romanticismo, uno lleva sus pinceles y otro su paleta. En la parte inferior del paisaje, se encuentra Pissarro, de pie delante de su caballo, pintando su motivo. A la derecha, se encuentra

Claude Monet, y en primer plano llega Cézanne, de espaldas, con el bastón en la mano, el morral al costado y un gran sombrero de Barbizón cubriendo su cabeza; a la izquierda, el señor Chocquet aplaude a los ángeles y en una esquina, un perro que aúlla (según Cézanne, un símbolo de la envidia) representa a la crítica. Me halagó al decirme que quería reemplazar al señor Chocquet conmigo. Hizo tomar incluso una fotografía de mí en la pose indicada. Pero murió sin poder terminar su obra.

No creo que debemos sentirnos muy mal al respecto, pues la composición no era muy original y el tiempo que le habría tomado realizarla no hubiera privado de las hermosas naturalezas muertas que son realmente su gloria. La imaginación de Cézanne era pobre, aunque tuviera un gran sentido de la composición. No sabía dibujar sin modelo, lo cual es un serio obstáculo para una creación válida.

Saqué el tema de mi uso de la fotografía. Cézanne no estaba, para mi gran sorpresa, en contra de que un pintor la usara; pero, en su caso, tenía que interpretar la reproducción exactamente igual que interpretaba la naturaleza. Había hecho algunos cuadros usando ese método y me los enseñó, pero no los recuerdo ahora.

Pronto nos fuimos del taller para ir *hacia el motivo*. Me llevó a una vista de Sainte-Victoire y comenzamos a hacer nuestros estudios, él a la acuarela y yo al óleo. Cuando regresábamos me llevó, para abreviar el pequeño final del camino, por un declive áspero y muy resbaladizo. Iba delante de mí y yo le seguía. En un momento dado, trastabilló y parecía que se iba a caer. Me moví inmediatamente para sostenerlo. Apenas le había tocado mi mano cuando montó en cólera, injuriándome y maltratándome, luego corrió adelante, mirando aprehensivamente hacia atrás de cuando en cuando, como si yo hubiese atentado contra su vida. No podía comprender aquella insólita conducta. En ese momento parecía desconfiar tanto de mí como muy pronto se declararía mi amigo. Yo estaba tan contrariado que no sabía qué hacer.

Conocía a mi maestro desde hacía muy poco tiempo e ignoraba todas las peculiaridades de su carácter. Como caminaba detrás y él iba cada vez más rápido, decidí no entrar al estudio si cerraba el portón. Continuaría hacia Aix, aunque tuviera que regresar por la mañana para darle una explicación. Él entró en casa, dejando el portón totalmente abierto, como una invitación para que entrara. Acepté la invitación y entré a mi estudio para dejar la caja de colores. Entonces oí como abría ruidosamente la puerta de su estudio y después unos pasos precipitados que sacudían la escalera. De súbito, se apareció frente a mí con los ojos desorbitados. “Le ruego que me disculpe, lo único que quería era evitar que se cayera”. Me maldijo

terriblemente y me asustó con su mirada temible, después explotó: “Nadie me puede tocar... Nadie me clavará sus garras. ¡Nunca! ¡Nunca!”. Traté de explicarle que mi gesto había sido cordial y respetuoso, que todo lo que había tratado de hacer era evitar que se cayera. Fue en vano. Me maldijo y subió a su estudio cerrando la puerta de un modo tan brusco que toda la casa se estremeció. Luego le oí repetir “Me clavará sus garras” un rato. Me fui del estudio de las afueras de la ciudad, decidido a no regresar, con el corazón apenado y muy enojado por este suceso imprevisto e imprevisible. Regresé a nuestra casa tan triste que no quise cenar. Iba a acostarme cuando alguien tocó a la puerta. Era Cézanne, venía a preguntar cómo seguía de mi dolor de oído (hacía varios días que tenía dolor de oído). Se mostró muy amistoso y parecía que se había olvidado de lo que había ocurrido unas cuantas horas antes. Yo estaba tan enojado que no pude dormir en toda la noche. Por la mañana, mientras él estaba ausente de su casa en Aix, fui a ver a la señora Brémond. Le conté lo sucedido y mi gran pesar de que Cézanne hubiese interpretado mi gesto como una falta de respeto. “No dejó de elogiarle en toda la tarde”, me dijo ella; “sin embargo, no debería sorprenderle, no resiste que le toquen. Muchas veces le he visto reaccionar así con el señor Gasquet, un poeta que solía visitarlo con frecuencia. Incluso yo misma, estoy bajo órdenes estrictas de pasar por su lado sin tocarle, ni rozarle siquiera con mi falda”.

Cuando le expresé mi intención de dejar el estudio de las afueras de la ciudad, ella me dijo: “No haría bien, le causaría mucho dolor; desde ayer no ha cesado de decirme lo agradable que le resulta su compañía; usted ha sido la única persona con la que él se ha podido entender”. A las once, regresé a la casa de Cézanne en la ciudad. Estaba almorzando. Le dije a la señora Brémond desde abajo de la escalera: “Pregúntele al señor Cézanne si desea recibirme”. Pero antes de que ella le preguntara, él ya había reconocido mi voz y exclamó: “¡Suba, suba, Émile Bernard!”, y se levantó de la mesa para recibirme. Me abstuve, como en la noche anterior, de mencionar lo que había sucedido, pero él me dijo: “No le preste atención, son cosas que me ocurren a mi pesar; desde hace mucho tiempo no resisto que me toquen”. Luego pasó a contarme una maldad que había sufrido de niño y que no había podido olvidar: “Yo bajaba tranquilamente una escalera, cuando un chico se

Apenas le había tocado mi mano cuando montó en cólera, injuriándome y maltratándome, como si yo hubiese atentado contra su vida

deslizó por la baranda a toda velocidad y me dio tal patada en el trasero que me caí. El imprevisto e inesperado golpe me afectó tan fuertemente que después de tantos años vivo obsesionado con que pueda volver a suceder, hasta el punto que no resisto el contacto o el roce de nadie”. Conversamos de diversas cosas y naturalmente sobre nuestro arte, pues me invitó a caminar hasta el Château noir, un lugar que me había parecido sumamente bello en sus estudios.

Una tarde soleada, me vino a recoger en un coche que alquilaba anualmente para poder llegar, en caso de que estuviera fatigado, a su motivo o a su estudio de las afueras de la ciudad. Partimos alegremente a través de una ruta que me pareció cada vez más admirable. Al final había un bosque de abetos. Me pidió que me bajara para ver mejor el lugar y explorarlo juntos. A pesar de su edad, era extremadamente ágil para caminar entre las piedras. Me cuidé mucho de no ayudarlo. Cuando se encontraba en una situación difícil, se ponía en cuatro patas y gateaba mientras hablaba. “Rosa Bonheur fue una mujer sagrada”, me dijo. “Sabía cómo dedicarle toda su vida a la pintura”. Ese fue el preámbulo para un discurso sobre las pintoras que se preocupan más por el amor que por el arte. Cézanne trató de persuadirme de que me quedara más tiempo en Aix para que pintase con él en ese lugar. Me mostró una *masía* que podía alquilar para guardar mi equipaje. El lugar era verdaderamente sorprendente por su carácter agreste, pero no podía quedarme, tenía que instalar a los míos definitivamente. Cuando regresábamos, me habló de Baudelaire. Recitó *La Charogne* sin equivocarse. Prefería Baudelaire a Hugo, cuya redundancia y grandilocuencia no soportaba. “Llego hasta sus *Contemplations*”, me dijo. “La ampulosidad de *La Légende des siècles* me cansa y, en cuanto al resto, no me interesa leerlo”. Cézanne debe de haber pensado en Baudelaire cuando imaginó esas mujeres desnudas singulares, alargadas y delgadas en exceso, que se bañan o se refugian en el bosque. En el reverso de la *Apothéose de Delacroix* (el boceto del que he hablado) vi escrito los siguientes versos que son baudelarianos, aunque los haya escrito Cézanne:

Mira la joven mujer de caderas voluptuosas
Que despliega en el medio de la pradera
Su cuerpo flexible, espléndido plenamente;
Ninguna serpiente es más flexible,
Y el sol lanza complaciente
Algunos rayos dorados sobre esta bella carne.

Al leer este poema no pude evitar acordarme de la gran *La grande femme nue couchée*, y esos versos deben de ser de ese tiempo. ¿No se encuentran en ellos el mismo color magnífico, la desentoladura del modelado y la magistral desaprensión, ese

lado romántico del carácter de mi viejo maestro que desafiaba a los burgueses?

V. NOS VAMOS DE AIX Y NO VEO A CÉZANNE HASTA EL AÑO SIGUIENTE. SU MUERTE. ¡Una paleta! Ese es el objeto más cautivador de la vida de un pintor.

Así estaba dispuesta la paleta de Cézanne cuando le visité en Aix:

LOS AMARILLOS

Amarillo brillante
Amarillo de Nápoles
Amarillo de cromo
Ocre Amarillo
Tierra de Siena natural

LOS ROJOS

Bermellón
Ocre rojo
Tierra de Siena tostada
Laca de rubia
Laca carmínea fina
Laca tostada

LOS VERDES

Verde Veronés
Verde esmeralda
Tierra verde

LOS AZULES

Azul de cobalto
Azul ultramar
Azul de Prusia
Negro de viña

Como es evidente, la colocación de los colores sigue el círculo cromático, hasta el punto de que desde, el blanco de plata, arriba, hasta la base, donde está el negro, pasa por una perfecta gradación de azules a verdes y de lacas a amarillos. Ese tipo de paleta reúne las ventajas de evitar las mezclas excesivas y contribuir al modelado de lo que se esté pintando, pues permite lograr las distinciones entre la luz y la sombra, es decir, facilita los contrastes vigorosos. No se encuentra nada similar entre los impresionistas, cuyas paletas llegan hasta el azul, excluyendo el poder del negro, lo que da como resultado una ausencia de calor en las sombras. Por supuesto, se puede lograr el modelado deseado, y verdadero, con el blanco y el negro solos, pero al precio de la ausencia de color. Si se añaden los tres colores primarios, es decir, el rojo, el azul y el amarillo, al blanco y el negro, es posible lograr una gama melódica, pero el gran número de alteraciones que se les haría a esos tres colores les haría perder frescura, y se perdería en intensidad y en resplandor lo que se ganaría en armonía y en intimidad. La paleta de Cézanne es,

por consiguiente, la verdadera paleta de un pintor, y la de un Rubens o de un Delacroix no debe de haber sido muy diferente. En cuanto a su uso, mi viejo maestro era sumamente cuidadoso. En la naturaleza muerta que hice en su estudio decidí acatar en lo más posible su voluntad para poder conocer su método. Me recomendó que comenzara muy ligeramente y con tonos casi neutrales. A continuación, me dijo, podía usar toda la gama controlando, en lo más posible, la saturación. Como le había dicho que desde los dieciocho años tenía el deseo de conocerle y ser su discípulo para seguirle, me dijo que realmente necesitaba a un continuador pues, en lo que a él concernía, consideraba que apenas había abierto el camino. “Estoy demasiado viejo, no he logrado alcanzar mi objetivo y ya no lograré alcanzarlo. Quedaré como un primitivo del camino que he descubierto”. Sabía que Cézanne estaba al tanto de sus continuadores pretenciosos que, en París, con pocas destrezas, lograban embaucar al público extranjero, sobre todo, de los alemanes. Sobre ellos me dijo: “No cuentan, son todos unos farsantes”. No me sorprendieron estas sabias palabras, pues sabía perfectamente que mi viejo maestro amaba su arte sobre todas las cosas y le preocupaba dejar una hilera de falsos discípulos que deformaran sus ideas.

Cézanne tenía una convicción tan absoluta en sus ideas que solía tener fuertes discusiones con su amigo Solari. “Una noche”, me contó la señora Brémond, “alguien me vino a buscar cuando me iba a acostar, pues había oído a gente gritando y golpeando la mesa en la casa de la calle Boulegon. Venga rápido, me dijo, que alguien quiere degollar al señor Cézanne. La ventana estaba abierta cuando llegué al frente de la casa y reconocí las voces del señor Solari y del señor Cézanne. Como ya sabía de las constantes disputas que sostenían los dos amigos, supe de inmediato que se trataba de una discusión sobre arte y no de un crimen. Tranquicé a las personas que se habían aglomerado en la calle y me fui a dormir”. Mi viejo maestro me habló de Solari y me mostró un busto que estaba al frente de la Universidad de Aix. Me causó muy mala impresión. Era una celebridad local y, por consiguiente, una simple mediocridad provincial. La pequeña ciudad de Aix, sin embargo, miraba a Cézanne como si fuera un “loco”; no es necesario decir que la École des Beaux-Arts estaba allí a la orden del día, y no podían verlo de otro modo. Cézanne odiaba tan profundamente el arte académico que tenía una forma muy peculiar de decir los “Bozards”, lo que, sin darse cuenta, revelaba su desprecio. Cualquiera persona que hubiera estudiado en ella era ante sus ojos un cretino incorregible. Había en el alma de mi viejo maestro una extrema desconfianza hacia ciertas personas y ciertas acciones humanas que contribuyó

Sabía que Cézanne estaba al tanto de sus continuadores pretenciosos que, con pocas destrezas, lograban embaucar al público extranjero. Sobre ellos me dijo: “No cuentan, son todos unos farsantes”

a acrecentar su misantropía. Un día me contó la siguiente historia: “Tenía un jardinero que había trabajado para mí algún tiempo; tenía dos hijas y cuando venía a arreglar mi jardín me hablaba de ellas. Fingía que me interesaba lo que me contaba, pues estaba interesado en él, que me parecía una buena persona. Ignoraba la edad de sus hijas, pero pensaba que eran muy jóvenes. Un día llegó a mi casa acompañado por dos magníficas criaturas de unos dieciocho a veinte años de edad y me las presentó diciéndome: Señor Cézanne, estas son mis hijas. No sabía cómo interpretar esa presentación, pero tengo que desconfiar de la gente, dado mi carácter sensible. Busqué en mis bolsillos la llave para abrir la casa y poder encerrarme, pero por una casualidad inexplicable la había olvidado en Aix. Como no quería hacer el ridículo, le pedí al jardinero que fuera hasta el leñero y me trajera un hacha. Cuando regresó con el hacha le pedí que forzara la puerta, la cual abrió con muy pocos golpes. Entonces entré a mi casa y subí corriendo a encerrarme en mi estudio”. Cézanne había resuelto no terminar su vida como un libertino, como sucedía con la mayoría de los viejos. Todos conocían su fortuna y él creía (con razón o sin ella) que la gente se le acercaba para seducirlo y explotarlo. Como vivía solo en Aix, aunque casado, pensaba que le tomaban como una presa fácil. Un día, cuando nos íbamos de la iglesia, me dijo: “¿Viste a la señora X., cómo estaba plantada delante de la pila, esperándome? Estaba con sus hijos. Es viuda. Puedo decirte por la expresión de su rostro lo que quería”. Todos esos relatos concluían con la misma expresión: “¡La vida es terrible!”. En realidad, era más tímido que un monje. En París, su mejor amigo había sido un zapatero: “Ese pobre hombre tenía una mujer indigna, que había tenido hijos en todas las esquinas con el primero que había aparecido. Él los aceptaba y los quería a todos sin el menor prejuicio, pues no le molestaba lo que hacía, con la excepción de las burlas que recibía de los borrachos. Redoblaba el trabajo para alimentar a todo el mundo. Yo le quería tanto que, cuando me mudé de la casa en donde vivía con mi amigo, le regalé todos mis cuadros”.

Su hermana, la señora Marie Cézanne, a quien no tuve el honor de conocer, estaba a cargo de sus asuntos. Administraba su hogar, le daba dinero para la semana y pagaba las cuentas de los proveedores. Hacía todo eso con la más devota afectación y, como era una buena cristiana, ejer-

cía una excelente influencia moral sobre él. “Yo quiero confesarme”, me dijo Cézanne una noche, “y mi hermana me ha recomendado a un jesuita, que es un hombre superior”. Me habló largamente sobre eso y le animé a que regresara a la práctica de la fe. Tenía un poco de miedo, pues temía a las “garras”. “Los curas podrían clavarme las garras. Y eso es exactamente lo que no quiero”. Le persuadí de que eso era solamente un prejuicio y lo aceptó. Además, siempre podía liberarse. Por fin, fue a ver al cura jesuita en cuestión y regresó encantado. “Esa gente es realmente inteligente”, me dijo, “y lo comprende todo”. Algún tiempo después, creo que recibió los Santos Sacramentos. “¿Pintaría usted un Cristo para mí”, le pregunté a Cézanne, encantado de saber que era tan creyente. “No me atrevería jamás”, me respondió él. “En primer lugar, porque otros ya lo han hecho mucho mejor de lo que yo sería capaz y, además, porque sería una tarea muy difícil”.

En realidad, tenía bastantes proyectos por hacer y esa tarea se habría convertido en una abstracción para la cual no se sentía preparado. Habría muerto, supongo, sin haber intentado llevar a cabo esa propuesta. Nunca comprendí la respuesta de Cézanne. Yo creo, por mi parte, que un creyente no debería vacilar en poner sus pinceles al servicio de su fe y sobre todo de Dios.

Fuimos juntos al Museo de Aix a ver algunas pinturas de Granet y dos o tres salas de maestros de la antigüedad. Le gustaba la pintura de Granet, y era bastante indulgente con ese pintor más bien mediocre, tal vez por los recuerdos de su juventud. Me mostró *Le Martyre d'une Sainte* de Matteo Preti, conocido como el Calabrés, y extasiado me dijo: “Así era como yo soñaba la pintura”. Esta pintura vigorosa, española más que italiana, le producía un gran placer. Miramos nuevamente los retratos a la manera de Largillière, las composiciones de la escuela de Fontainebleau y una exquisita cabeza de un infante de Greuze.

Pero la fecha de nuestra partida de Aix se acercaba. Yo veía con desagrado disminuir los días que me quedaban con mi viejo maestro. No me atrevía a pedirle que posara para mí, así que fijé sus rasgos sobre una tela, y tomé, en su estudio, la noche antes de nuestra partida, dos fotografías de él. Parecía sentirse molesto por nuestra partida, pero hizo un dibujo de nosotros, me regaló un boceto para recordarme mi pose para la *Apothéose de Delacroix* (me pidió que le enviara otra fotografía de mí, pues la primera se había perdido) y me hizo prometerle que regresaría, para ir juntos a los abetales de Château Noir. Nos acompañó a la estación y esperó hasta que el tren saliera para regresar a su trabajo. Al perderlo de vista, los ojos se nos llenaron de lágrimas. ¿Volveríamos a verlo? Pensé en la soledad tan absoluta en que quedaba, pues nadie a su alrededor podía comprenderle, y

nosotros éramos, aparte de su familia, los únicos que le amábamos verdaderamente.

A continuación transcribo algunas de las cartas que recibí después de nuestra partida hasta noviembre de 1904, fecha en que salimos de viaje hacia Nápoles, sin poder pasar por Aix.

Aix-en-Provence, 15 de abril de 1904

Estimado Sr. Bernard:

Cuando reciba esta carta, probablemente ya haya recibido otra enviada desde Bélgica. Me han colmado de felicidad las expresiones de simpatía artística que me expresa en su carta.

Permítame repetirle lo que le dije cuando estaba aquí: trate la naturaleza por medio del cilindro, la esfera y el cono, colocados en perspectiva, de manera que cada lado de un objeto, o de un plano, se dirija hacia un punto central. Las líneas paralelas al horizonte dan amplitud a la sección de la naturaleza o, si le parece mejor, al espectáculo que el *Pater omnipotens aeterne Deus* expone ante nuestros ojos. Las líneas perpendiculares al horizonte dan profundidad. Ahora bien, la naturaleza existe para nosotros, los hombres, más en profundidad que en superficie, de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una cantidad suficiente de azules, para hacer sentir el espacio.

Permítame decirle que he observado de nuevo el estudio que hizo en la sala de abajo; es bueno. Creo que debe continuar por esa vía, justed sabe lo que se debe hacer y pronto le dará la espalda a los Gauguin y a los Van Gogh!

Hágale llegar mi agradecimiento a la señora Bernard por los buenos recuerdos que ha tenido a bien enviarle al signatario de esta carta, y un buen abrazo de *père* Goriot a sus hijos, todos mis respetos a su buena familia.

Aix, 12 de mayo de 1904

Querido Bernard:

Mi asiduidad al trabajo y mi avanzada edad es la causa por la cual no he podido contestarle antes.

Me pregunta sobre un número de cosas tan variadas en su última carta, todas, sin embargo, relacionadas con el arte, que no pude seguir su razonamiento.

Ya le he dicho lo mucho que me place el talento de Redon y que compartimos nuestro sentir y admiración por Delacroix. No sé si mi precaria salud me permitirá realizar jamás mi sueño de pintar su apoteosis.⁵

Procedo muy lentamente, la naturaleza se me revela de una forma muy compleja, y los progre-

⁵ La *Apothéose de Delacroix*, de la que ya he hablado.

esos que me exige son incesantes. Un artista debe estudiar a su modelo, sentirlo muy estrechamente y encontrar una forma para expresarlo con distinción y fuerza.

El gusto es el mejor juez, pero es raro. El artista se dirige solo a un número muy limitado de individuos.

El artista debe desdeñar la opinión que no descanse sobre la observación inteligente del carácter. Debe temerle al espíritu literario que hace que a menudo el pintor se desvíe de su verdadera vía—el estudio concreto de la naturaleza— para perder el tiempo con las especulaciones intangibles.

El Louvre es un buen libro de consulta, pero no debe ser más que un intermediario.

El estudio real y prodigioso que se debe emprender es el de la diversidad de la pintura de la naturaleza.

Le agradezco mucho el envío de su libro, espero para poder leerlo con la mente descansada.

Si lo juzga apropiado, envíele a Vollard lo que le pide.⁶

Cordialmente suyo.

Aix, 26 de mayo de 1904

Querido Bernard:

Conuerdo bastante con las ideas que va a desarrollar en su próximo artículo de *L'Occident*. Pero vuelvo a repetirle lo siguiente: el pintor debe consagrarse totalmente al estudio de la naturaleza y tratar de producir cuadros que sean una enseñanza.

Las conversaciones sobre el arte son casi siempre inútiles. El trabajo que hace progresar en el oficio es una compensación suficiente para la incompreensión que se recibe de los imbéciles. El literato se expresa con abstracciones, mientras el pintor concreta, a través del dibujo y el color, sus sensaciones y percepciones.

No se puede ser muy escrupuloso, ni muy sincero, ni muy sumiso ante la naturaleza. Se debe ser más o menos maestro de su modelo, y sobre todo de su medio de expresión. Penetrar en lo que se encuentre delante e insistir en expresarlo de la forma más lógica posible.

Un buen apretón de manos.

Pictor Paul Cézanne

Aix, 27 de junio de 1904

Querido Bernard:

He recibido su carta de... que he dejado en el campo. He tardado en contestarle pues estoy sufriendo de trastornos mentales que me impiden

evolucionar libremente. Todavía vivo bajo el efecto de las sensaciones y, a pesar de mi edad, sigo atado a la pintura. Hace buen tiempo y lo aprovecho para trabajar. Necesito hacer diez buenos estudios, que luego venderé caros, pues los coleccionistas están especulando con ellos. Ayer llegó una carta dirigida a mi hijo, que la señora Brémond ha conjeturado que debe ser suya; se la he remitido a la calle Duperré, número 16, París, IX. He escuchado que hace algunos días Vollard organizó una velada cultural que fue un gran banquete. Parece que todos los nuevos pintores asistieron, Maurice Denis, Vuillard, etc. Paul y Joachim Gasquet se reencontraron allí. Creo que lo mejor es que trabaje mucho. Usted es joven, pinte y venda.

¿Recuerda el hermoso pastel de Chardin, con sus anteojos y la visera para protegerse del sol? ¡Qué astuto era ese pintor! ¿Ha comprobado que al hacer coincidir con su nariz ese delgado plano transversal los valores se establecen mejor a la vista? Verifique lo que le digo y me dirá si estoy equivocado.

Aix, 25 de julio de 1904

Querido Bernard:

He recibido la *Revue Occidentale*.⁷ Le agradezco mucho lo que ha escrito sobre mí.

Lamento que no podamos ponernos de acuerdo, pero no me interesa tener la razón en cuestiones teóricas, sino solamente acerca de la naturaleza. Ingres, a pesar de su *estyle* (como se pronuncia en Aix) y de sus admiradores, no es más que un pequeño pintor. Los más grandes, usted lo sabe mejor que yo, son los venecianos y los españoles.

Con respecto al progreso que se debe lograr, solo se requieren la naturaleza y un ojo educado en su contacto. Todo se vuelve concéntrico a través de la observación y del trabajo; lo que quiero decir es que, en una naranja, en una manzana, en una pelota o en una cabeza, hay un punto culminante y ese es siempre el punto, a pesar del terrible efecto de la luz, de la sombra y de las sensaciones cromáticas, que más cerca se encuentra de nuestro ojo. Los lados de un objeto fluyen hacia un lugar central del horizonte. Con un poco de temperamento se puede llegar a ser un buen pintor. Se puede llegar a hacer bien cualquier cosa sin tener que ser un gran armonista o colorista. Basta con tener un sentido del arte y es justo ese sentido el que, sin lugar a dudas, horroriza a la burguesía, puesto que han ideado las instituciones, las pensiones y los honores para los cretinos, los farsantes y los deshonestos. Nunca se convierta en un crítico de arte, persista en la pintura. Esa es la salvación.

Le estrecho cordialmente la mano. Su viejo camarada.

⁶ Se trataba de la fotografía de Cézanne.

⁷ L'Occident.

23 de diciembre de 1904

Recibí su amable carta fechada en Nápoles. No estoy de acuerdo con muchas de sus consideraciones estéticas. Pero apruebo su admiración por los más valiosos de los venecianos; celebramos a Tintoretto. Su necesidad de encontrar un punto de apoyo moral e intelectual en esas obras, que jamás serán superadas, le pone en constante sobre aviso, en busca incesante de los medios de interpretación, lo que le llevará seguramente a encontrarlos en la naturaleza. Y el día que los encuentre, puede estar seguro, redescubrirá, sin ningún esfuerzo, en la naturaleza, los medios empleados por los cuatro o cinco grandes maestros de Venecia.

Lo siguiente es indisputable. Estoy firmemente convencido de que es una sensación que se produce en nuestro órgano visual la que nos permite clasificar como luz, semitono o cuarto de tono, los planos representados por las sensaciones cromáticas (la luz no existe, por tanto, para el pintor). En tanto que vayamos forzosamente del negro al blanco, siendo la primera de estas abstracciones como un punto de apoyo para el ojo tanto como para el cerebro, nos atascaremos y nunca alcanzaremos la maestría ni el autodomínio. Durante este período (me repito un poco forzosamente), nos sentimos atraídos por las admirables obras que nos han llegado a través de los tiempos, pues en ellas encontramos un refugio, un sostén, como el que encuentra un bañista en una balsa. Todo lo que me dice en su carta es totalmente cierto. Espero poder verle pronto.

Espero haber respondido en lo más posible los puntos principales de su excelente carta y le ruego que le haga llegar mis saludos a..., etc. Y a usted, mi querido colega, le deseo un buen año nuevo y le estrecho la mano.

Decidimos que saldríamos de Nápoles por mar y navegaríamos hacia Marsella, con el fin de ver a Cézanne. Hablábamos mucho de él y queríamos visitarlo otra vez, que bien podría ser la última pues parecía agobiado por la enfermedad y por el calor, al que culpaba de sus trastornos mentales.

Nos echamos al mar una hermosa tarde de fines de marzo a bordo de un gran barco que venía de Grecia y que llevaba a mil pasajeros. Gozamos de buen tiempo hasta la noche, cuando, al girar alrededor de Córcega, dimos con un fuerte viento mistral y tuvimos que pasar una noche tan peligrosa como pavorosa. Cuando estábamos a la vista de Marsella, aunque el sol brillaba espléndidamente, el viento era tan fuerte que apenas pudimos distinguir algunas de las montañas. Todo se encontraba cubierto por un verdadero viento abrazador. Sobre nuestras cabezas, las cuerdas sonaban como los tubos de un órgano. No pudimos entrar al puerto y tuvimos que desembarcar en L'Estaque en chalupas. El viaje había sido tan azaroso que tuve que retrasar mi visita a Cézanne. Al día siguiente salí

bien temprano para Aix y sorprendí a Cézanne en su estudio de las afueras de la ciudad. Parecía feliz de verme (no le había dicho que venía) y me mostró sus últimos trabajos. Me puse muy contento al ver que en su estudio tenía colgado uno de los paisajes que había hecho el año anterior y que representaba una hermosa vista de Aix desde la pieza de abajo. La naturaleza muerta con los cráneos estaba clavada en una pared, abandonada. Me mostró las mujeres desnudas del año anterior; apenas había avanzado, a pesar del trabajo obstinado; varias habían cambiado de movimiento y las capas sucesivas habían espesado el color. Me preguntó por mi familia y después me dijo: "Paul y mi esposa están aquí. Almorzarás con nosotros, ¿no es así?". Parecía muy alegre de poder presentarme a su hijo, a quien siempre elogiaba. "Tiene todo lo que me falta a mí, es un hombre superior". Nos fuimos a la calle Boulegon. La señora Brémond estaba ocupada preparando el almuerzo. Paul Cézanne me presentó a su hijo y a la señora Cézanne. La comida fue muy alegre, Cézanne estaba muy locuaz. Le daba un gran placer ver a su hijo. Se interrumpía todo el tiempo para mirar a su hijo y exclamar: "Paul, ¡eres genial!". Sobre la una de la tarde, un coche rodó sobre la calle adormecida por el sol y la señora Brémond vino a anunciarnos que había llegado el simón para llevarlo "al motivo". "Estoy un poco fatigado, así que pedí el coche, pero ya que está aquí", me dijo, "no hay apuros". Hizo esperar al cochero. Cuando estábamos terminando de comer, decidió despedir al cochero y dijo que me acompañaría a Marsella a ver "al resto de la familia". Nos dirigimos al tren, en el cual, durante dos horas, bajo un calor tórrido, conversamos alegremente. Yo estaba encantado con el aire radiante de Cézanne, su buena apariencia y el abandono al que se entregaba. Habló de Puget: "Tengo entendido que tenía el *mistral* dentro de él. Sabía cómo darle vida al mármol". El fuerte viento que soplaba aquel día debe de haberle dado esa idea. "Hace bastante tiempo que no iba a Marsella", me dijo él. "Siempre estoy trabajando; pero hoy quiero saludar a la señora Bernard". Yo estaba muy preocupado de que, debido a su salud, fuera a sentirse mal. El viaje podía fatigarle mucho, pero insistió en hacerlo. Llegamos a Marsella bastante tarde. Cézanne besó la mano de mi esposa y sentó a los pequeños sobre sus rodillas. Más tarde, cuando se acercaba la hora de tomar nuestro tren para París, quiso acompañarnos hasta la estación. Con su hijo cuidando amablemente de nuestros hijos y velando sobre todas las cosas, llegamos a nuestro vagón. Entonces un silbido interrumpió nuestra conversación y yo me sentí muy triste. Un último apretón de manos y partimos, dejando a mi viejo maestro y a su hijo en la plataforma de la estación de Marsella. Ese fue nuestro último adiós.

A continuación transcribo varios fragmentos de algunas de las cartas que recibí después del segundo viaje a Aix.

[Sin fecha]

Querido Bernard:

Respondo sucintamente algunos puntos de su última carta. En efecto, como me dice, creo haber logrado algunos progresos en los últimos estudios que vio en mi casa. Me duele, sin embargo, constatar que los avances en la comprensión de la naturaleza que se logran desde el punto de vista del cuadro y en el desarrollo del medio de expresión vienen acompañados de la vejez y del debilitamiento del cuerpo.

Si los salones oficiales siguen siendo tan inferiores, la razón se encuentra en que no exponen sino obras con procedimientos más o menos gastados.

Sería mejor si incluyeran un poco más de emoción personal, de observación y de carácter. El Louvre es el libro con el que aprendemos a leer. No debemos, sin embargo, contentarnos con memorizar las bellas fórmulas de nuestros ilustres predecesores. Debemos salir a estudiar la naturaleza en todo su esplendor, tratar de captar su espíritu y tratar de expresarnos según nuestro temperamento personal. El tiempo y la reflexión modifican poco a poco la visión y al final logramos la comprensión.

Es imposible, debido a la temporada de lluvia, salir al exterior para poner en práctica estas teorías. Pero la perseverancia nos conduce a comprender los interiores como todo lo demás. Son solamente viejos desechos los que obstruyen nuestra inteligencia y es necesario sacudirlos.

Me comprenderá mejor cuando nos veamos de nuevo; el estudio modifica de tal modo nuestra visión que el humilde y colosal Pissarro parece justificado al proponer sus teorías anarquistas.

Dibuje, pero es el reflejo el que envuelve;⁸ la luz, a través del reflejo general, es la envoltura.

Cordialmente suyo.

Aix, 23 de octubre de 1905

Querido Bernard:

Sus cartas me son valiosas por dos razones. La primera es puramente egoísta, pues me sacan de la monotonía que produce la búsqueda incesante de un solo y único fin, que me lleva, en los momentos de fatiga física, a una especie de agotamiento intelectual, y la segunda, porque me permite reiterarle, sin dudar demasiado, la obstinación

con la que busco la realización de esa parte de la naturaleza, que, cayendo sobre nuestros ojos, nos da el cuadro. Ahora bien, la tesis a desarrollar es —cualquiera que sea nuestro temperamento o poder en presencia de la naturaleza— la de dar la imagen que vemos, olvidándonos de todo lo que haya sucedido antes de nosotros. Creo que eso le permitiría al artista dar toda su personalidad, sea grande o pequeña.

Ahora bien, ya viejo, cerca de los setenta años, las sensaciones de color que dan la luz me causan abstracciones, que no me permiten cubrir el lienzo ni poder delimitar los objetos cuando los puntos de contacto son tenues y delicados, lo que da como resultado que mis imágenes o cuadros queden incompletos. Por otro lado, los planos caen unos sobre los otros, de ahí surge el neoimpresionismo que circunscribe los contornos con una línea negra, el cual es un defecto que debemos combatir con toda la fuerza. Ahora bien, la naturaleza una vez consultada nos da los medios para alcanzar este fin. Recuerdo bien que usted estaba en T., pero las dificultades de ubicarme en mi casa me fuerzan a ponerme enteramente a disposición de mi familia, que tiende a buscar su comodidad y se olvida un poco de mí. Así es la vida; a mi edad debería tener más experiencia y usarla para el bien común. Le debo la verdad en la pintura y se la diré.

Su viejo
Paul Cézanne

Aix, 21 de septiembre de 1906

Querido Bernard:

Me encuentro en tal estado de trastornos mentales, tan atormentado, que temo que de un momento a otro perderé la razón. Después del terrible calor que sufrimos, una temperatura más clemente ha venido a calmar un poco nuestros espíritus, y realmente no ha venido muy pronto. Ahora me parece que veo mejor y que pienso más correctamente sobre la orientación de mis estudios. ¿Alcanzaré el fin que tanto he buscado? Espero que sí, pero mientras tanto, persiste en mí un vago estado de malestar que no desaparecerá hasta que no haya llegado a puerto, cuando pueda ver que alguna cosa se desarrolla mejor que en el pasado y, por tanto, se prueben las teorías, que son siempre fáciles de idear. Es únicamente encontrar la prueba de lo que uno piensa lo que presenta serios obstáculos. Por consiguiente, sigo estudiando.

Pero apenas he releído su carta y ya veo que siempre le contesto fuera de lugar. Tenga a bien disculparme por esto; la causa de ello es, como le he explicado, la constante preocupación con el fin que quiero alcanzar. Estudio siempre la naturale-

⁸ Cézanne me confirmó aquí una idea que ya me había enfatizado en Aix.

Cézanne sabía lo que estaba haciendo y hacía lo que deseaba hacer. No obstante, se deben separar sus obras más torpes, más extravagantes y a veces crudamente primitivas de las mejores

za, pero me parece que progreso muy lentamente. Me gustaría tenerlo cerca de mí, pues la soledad siempre me pesa un poco. Estoy viejo, enfermo, y he decidido morir pintando, en lugar de hundirme en la senilidad degradante que amenaza a los viejos que se dejan dominar por pasiones que embrutecen sus sentidos. Si tuviera el placer de encontrarme un día con usted, lo mejor que podríamos hacer sería conversar sobre todo esto en persona. Debe disculparme de que vuelva sin cesar al mismo punto, pero creo en el desarrollo lógico de todas las cosas que vemos y sentimos a través del estudio de la naturaleza, libre de las preocupaciones con los procedimientos, que no son más que simples medios para hacer sentir al público lo que sentimos y para ser aceptados. Los Grandes que nosotros admiramos no deben haber hecho otra cosa.

Un buen saludo de este terco macrobio que le estrecha cordialmente la mano.

Alrededor de un año después, me encontraba pintando en mi estudio de la calle Cortot, en Montmartre, cuando mi amigo Louis Lormel entró y me dijo: “Cézanne ha muerto. Lo acabo de leer en *Le Journal*”. Ocho días después de su entierro recibí la siguiente tarjeta:

Se ruega su asistencia a las exequias de
PAUL CÉZANNE
Fallecido en Aix en Provence,
provisto de los sacramentos
de nuestra Santa Madre Iglesia,
el 23 de octubre de 1905, a la edad de 68 años

Supe, a través de Charles Guérin, que se cayó mientras trabajaba (ese había sido, como decía en su carta, su más firme deseo). A pesar de mi profundo dolor, me sentí feliz de corroborar que mi viejo maestro había muerto dentro de la fe; creí, por tanto, que debería pedir, en nombre de *La Rénovation Esthétique*, una misa seca para el reposo de su alma. Asistió la mayor parte de nuestros colaboradores, entre ellos el pintor Maurice Denis,⁹ cuya presencia me causó un gran placer.

He narrado hasta aquí lo que recuerdo ahora de Paul Cézanne. Ya no está entre nosotros y nos deja una obra que, para él, no representaba todo su pensamiento y que para otros está inconclusa. A pesar del juicio tan severo de mi viejo maestro so-

bre su propia obra, a pesar de la apresurada acusación de los críticos y de los pintores de que se trata de una obra incompleta, pienso que diez o quince de las naturalezas muertas y paisajes *terminados* que nos ha legado son un monumento duradero, erigido con su trabajo, para su propia gloria. Hay en ellos un fondo sólido de bellas tonalidades, de materiales bien usados, de valores locales, una armonía singular y un ojo bien adiestrado para leer los cromatismos que él llamaba “sensaciones de color”. No debemos preocuparnos demasiado por sus bocetos, que, a fin de cuentas, *nunca expuso al público*. Aunque todo lo que provenga de un raro artista es interesante, no se le puede juzgar enteramente por sus trabajos inconclusos. Cézanne pintaba muy lentamente y con gran reflexión. Jamás dio una pincelada sin haberla pensado detenidamente. A pesar del aparente desequilibrio de sus lienzos, su solidez los hará perdurar. Cézanne sabía lo que estaba haciendo y hacía lo que deseaba hacer. No obstante, se deben separar sus obras más torpes, más extravagantes y a veces crudamente primitivas de las mejores. La aparente vulgaridad de la forma oculta a menudo su visión excepcional; si pintaba a un campesino, le representaba terriblemente; pero si no nos seduce por la forma, casi siempre tiene el poder para darles sensaciones refinadas a nuestras retinas. No le interesaba representar el espíritu de las cosas, sino el encanto de su color y de su materia, como logró sobre todo en las *naturalezas muertas*. Necesitaba tiempo para *desarrollar* y lo encontraba delante de los cráneos, de las frutas verdes o de las flores de papel. En este género nos dio lo mejor que podía crear. Esto no significa que se deban rechazar sus paisajes y sus figuras, pues he visto varios que son únicos por su sólida belleza; pero dudo que haya alguno entre ellos que no le falte alguna parte que no pudiera perfeccionar, por falta de tiempo, de un modelo o a causa de su enfermedad.

El defecto del que más se quejaba Cézanne era el de su visión. “Veo los planos superpuestos”, me decía, “y a veces me parece que las líneas rectas se caen”. Esos defectos, que yo creía negligencias voluntarias, él los consideraba debilidades y vicios de su visión. De ahí su preocupación constante por encontrar un medio para ver bien los valores. Él hablaba frecuentemente, como un posible remedio, de los anteojos y de la visera de Chardin, pero nunca trató de usarlos.

Me queda por hablar de las vergonzosas imitaciones que se han hecho de mi maestro, de las deformaciones cometidas en su nombre y de la total incomprensión de sus interesados imitadores. Aquellos que le comprenden deben ser alabados. Pero ¿cuántos somos? ¿Cuántos hemos decidido estudiar su obra y ver otras cosas que no sean las anomalías? Precisamente por eso se han puesto de moda las computeras ladeadas, las servilletas de

⁹ Autor de un *Hommage à Cézanne*.

madera, los vasos al revés y las manzanas planas sobre fondos de flores. Algunos solo ven en Cézanne la brutalidad, la ignorancia, la torpeza, los tonos rucios, los desordenes de empastes y tratan de imitar desastrosamente esas ilusiones. Otros solo lo ven como un rebelde y sueñan en superarlo. Muy pocos, en fin, han reconocido su sabiduría, su lógica, su sentido de la armonía, la suavidad de su visión, su investigación de los planos y su firme deseo de *realizar* acercándose a la naturaleza, “pues es necesario la imitación e incluso un poco de *trompe l’oeil*”, me dijo, “pero eso no importa si hay arte”. Es evidente que si se hubiera comprendido a Cézanne, tendríamos hoy menos bodrios en las vitrinas de moda anunciándose como *el arte del porvenir*, cuando no son más que las sombras del presente, y habría más artistas verdaderos, humildes, sinceros, persuadidos de la inmensa dificultad de la tarea que se han asignado y que se consideran a sí mismos indignos de ella. Creo, por mi parte, que el resultado de la influencia de mi viejo maestro, si llega a ser descubierta, será un retorno a los Grandes del pasado, unidos por el amor a la verdad objetiva, y que su divisa será: “Debemos llegar a ser clásicos¹⁰ de nuevo a través de la naturaleza”. Cézanne es el puente sobre el trasegado camino por el que el impresionismo retorna al Louvre y a la vida profunda.

Traducción de Antonio Lastra y Raúl Miranda

¹⁰ ¡Clásicos! Una palabra que se usa hoy a diestra y siniestra. La quiero definir, al menos en este caso: “Clásico significa aquí algo que está en relación con la tradición”. Cézanne decía: “Imagínate a Poussin recuperado enteramente a partir de la naturaleza; eso es lo que entiendo por *clásico*”. Esto no quiere decir que haya que repudiar el romanticismo, sino reencontrar lo que los románticos sabían: las reglas sólidas de los grandes maestros. De cualquier modo, la regla que se tiene que seguir es la de observar la naturaleza más atentamente y comprender el clasicismo a través de ella y no por medio de recetas concebidas en el estudio. Pues si las *leyes* del arte son fecundas, las *recetas* concebidas en el estudio nacen muertas, y solo a través del contacto con la naturaleza y la constante observación de la naturaleza el artista llega a ser un creador.