

Antonio R. Romera

Notas sobre Paul Cézanne

LA VIDA DOLOROSA DE UN PINTOR

El triunfo de una vocación



EN la vida de Paul Cézanne se hace realidad la teoría de Baudelaire, según la cual los seres superiores están destinados desde la cuna a la desgracia y a la infelicidad. El destino trágico de Beethoven, Dostoiewski, Cervantes y Verlaine ilustra la afirmación del poeta que fué, él mismo, un hombre de vida dolorosa. Todos los genios están unidos por el trazo sin luz de sus destinos gloriosos.

En la claridad meridiana de la Provence francesa, en el año de 1839, nace Paul Cézanne. Su pupila se enfrenta por vez primera con la luz que presidirá más tarde su obra, y su paleta será el prisma que la proyecte sobre la tela. El limpio azul del mediodía francés será la teoría de sus cuadros. Frío azul de sus «naturalezas», del cielo de sus paisajes, que son como aquellas sutilísimas gamas del cielo madrileño que

Velázquez inmortalizó para siempre. Y es que el ambiente forma al artista aun cuando el genio se libere de todo tutela externa y se lance a la recuperación del propio «yo».

En la personalidad varia de algunos genios se ha observado que facultades diferentes o contrarias, a veces, están adjetivando la personalidad genial: así en Cellini, aventurero y hombre de mundo, que impone su arte con el filo de su daga; Stendhal, «gourmet» de la vida... En Cézanne se da, sobre todo, el triunfo de una vocación profundamente sentida y aquella su noble pasión por la alquimia artesanía. Gracias a ello, el pintor pudo romper la frialdad de una atmósfera poco propicia al arte. Su padre soñaba para él una profesión de índole pragmática, mas Cézanne, sin escuchar la grave voz paterna, se lanza a la gran aventura de París. Alentado por su amigo Zola emprende el viaje que ha tentado a todos los artistas jóvenes. Desde este momento empieza la vida dolorosa del genio, su eterna búsqueda de la verdad estética. Sus años de aprendizaje en París están impregnados de la huella que ponen en ellos las luchas románticas, el naturalismo naciente y la ofensiva contra el «Salón», todo esto con el penacho del arte joven e independiente que era como un manifiesto revolucionario de la Estética.

Cézanne llegó a París en una época difícil para los espíritus rebeldes. ¿Quién recuerda ya los nombres de Robert-Fleury, de Schneitz, de Delaroche? Las frías

concepciones estéticas de los enciclopedistas pretendían imponer el arte con el solo fin moralizador que la filosofía de Rousseau y de Diderot preconizaba para todos los aspectos de la vida. La crítica, imbuída de estas ideas, consideraba a esos pintores, hoy completamente olvidados, como los jefes máximos de la pintura. Contra estos excesos nace el nuevo movimiento pictórico iniciado por Delacroix y Manet. El Salón es un coto cerrado a la pléyade de independientes que crece a medida que es más grande la incomprensión oficial. Pero en esta baraúnda que forma la nueva generación al defender, románticamente, sus derechos a la consideración oficial, Cézanne es un solitario alejado del estruendo, pero lejos también del arte oficial, asiste a la Academia, donde copia del natural influido por Delacroix, de quien piensa que es un dios. Sin embargo, el provinciano de Aix tiene un pequeño cenáculo literario que le sirve de sostén y le anima a trabajar. Este grupo lo forma Zola y sus amigos, que creen que Cézanne se ha enrolado en la escuela del naturalismo. Persuadidos de que el artista sigue otros derroteros, se alejan de él.

Llegamos a los años más dolorosos de su vida. Al comprobar que el medio parisino le es hostil, y la propia incomprensión de sus amigos, se vuelve a Aix en donde es recibido por la indiferencia familiar a causa de su aparente fracaso. Sigue pintando, a pesar de todo, y sigue su lucha homérica en pos de la verdad. Estos años de asceta de la estética sirvieron para

enfrentar al pintor consigo mismo y han sido los más fecundos para su formación. Estamos en la época constructiva, aquélla en que las obras son producto de una noble inquietud de artesanía. Sus cuadros de entonces están profundamente meditados, los planos siguen una línea de construcción impecable. Los objetos en las naturalezas están colocados armónicamente y todo presidido por un orden perfecto de logicidad. Cézanne es un pintor lógico, de tal manera, que esta cualidad le ha permitido seguir las huellas de Delacroix, el pintor romántico que tanto admiró en sus años parisinos primeros.

Impresionismo

Al marchar Cézanne a Aix llevando tras sí el amargor de su fracaso sentimental y artístico, se llevaba también la experiencia adquirida en su trato con los medios intelectuales de la capital. Estos años de aprendizaje en París están poderosamente influídos por el nuevo movimiento pictórico que se introducirá lentamente en las esferas menos reaccionarias del arte.

Los impresionistas formaban el grupo de los pintores revolucionarios que, alejándose del neoclasicismo de los discípulos de David, buscaban con ahinco una nueva doctrina estética. El grupo, cuyos jefes eran Renoir, Monet, Sisley, Pissaro y Manet, se había enfrentado con el problema de representar los objetos con la luz natural. La pintura al aire libre constituye la primera conquista de la nueva escuela. La técnica

de la pintura impresionista requiere una observación muy detenida y detallada de la Naturaleza en sus efectos de óptica. El problema queda reducido a una pupila que sea capaz de captar muy objetivamente los diferentes aspectos de las cosas. Por eso se ha dicho que el impresionismo es contemplación sin pensamiento. El conocimiento del dibujo es menos útil que la captación de las sensaciones.

Pissaro y Turner predicaron y definieron la teoría, al observar que la coloración de los objetos es una pura ilusión; la luz es la única fuente cromática, pues cuando se suprime desaparecen los colores. No existe, por tanto, el color local. Es decir, el modelo y su circunstancia, para emplear palabras gratas a Ortega. Los conversos a esta revolución técnica, que ya jalona plenamente la ruta del arte, se esfuerzan en expresar fielmente los objetos observados en la luz natural y según la impresión que producen en la retina del pintor. Por eso hay que olvidar cómo son en su esencia. Los colores son brillantes y limpios, y los cuadros están destinados, generalmente, a interiores poco luminosos.

El principal problema fué el de representar estos tonos. Sabido es que la industria no logra darlos con la límpida nitidez con que se presentan en la Naturaleza. Ello obligó a los artistas a recurrir a una convención: como no podían imitar la limpieza, brillantez e intensidad de la luz natural, debían sugerirla empleando los colores puros de que disponían. ¿Cómo lo-

grarlo? Se ha demostrado que la mezcla de colores primarios no da nunca el complementario puro, como ocurre con la incidencia de dos rayos de luz de color diferente. En este instante surge el gran descubrimiento —confirmado más tarde por el físico Helmholtz— que habría de revolucionar la pintura. En lugar de mezclar dos tonos en la paleta los daban en la tela directamente. Estas manchas de colores simples, yuxtapuestas, vistas a cierta distancia, se mezclaban sin pérdida apreciable de intensidad luminosa.

Cézanne adoptó el procedimiento, pero fué más lejos. En su obra, la intensidad luminosa se une a elementos sólidos. La construcción y el dibujo fueron las bases en que se apoyaba la obra del pintor de Aix, impresionista heterodoxo y sintético. Los maestros que seguían el movimiento sin alteración de la doctrina limitaban el empleo de colores a seis, como máximo, eliminando el negro. El sistema de modulación utilizado por Cézanne, con sus gradaciones de colores extremadamente sutiles, necesitaba un número de tonos infinitamente mayor. En sus años de madurez, su paleta estaba compuesta de diecinueve colores, que iban del azul cobalto al negro de melocotón.

Elementos técnicos

En la primera exposición de los impresionistas figuraba Cézanne entre los artistas de esa tendencia. Más tarde, acompañado de Renoir, abandona el grupo para seguir nuevos derroteros. Pero en 1874 las divergen-

cias no habían aparecido, y ambos se consideraban aún como miembros ortodoxos de la escuela. La crítica y el público los catalogaban dentro de ella.

El estupor que aquella exposición produjo en los no iniciados y en la crítica oficial fué grande. Cézanne presentó tres obras: «La casa del ahorcado», «Paisaje de Aubert» y «Olimpia». Estas telas atrajeron cantra él todos los ataques. En la segunda exposición volvió a concitar los mismos ataques despiadados de la crítica. En cambio, en la siguiente, celebrada en 1877, si no puso de su parte a los detractores habituales, su envío mereció una crónica elogiosa aparecida en *El Impresionista*: «M. Cézanne es un pintor—decía el crítico sagaz—un gran pintor. Los que nunca han tenido un pincel o un lápiz en sus manos han dicho de él que no sabe pintar y le han reprochado imperfecciones que no son más que refinamiento obtenido por una ciencia enorme». Desgraciadamente este semanario no lo leían más que contados iniciados en la pintura nueva,

Los elementos técnicos que Cézanne introdujo han sido estudiados algunos años después de la muerte del artista. La mayor parte de sus contemporáneos, aun aquéllos que más persuadidos estaban de la gran obra revolucionaria que el maestro realizaba, no adivinaron la trascendencia que habría de tener en la pintura del porvenir.

Dos grandes épocas abarca la técnica cézanniana. La primera comprende una larga etapa que va hasta

1870. Las telas de este período han sido ejecutadas en estilo barroco y un poco grosero, tan diferente de la «manera» limpia y pulida que caracterizó su pintura de los años últimos. Empleaba frecuentemente el cuchillo y la espátula para extender las manchas de color, modelando la materia audazmente. También esto difiere esencialmente de las pinceladas delicadas y finas de su época de madurez. Su relación prístina con los impresionistas le reveló el sentido colorista, la pintura de la luz reflejada en pleno aire y, sobre todo, la técnica de los colores aplicados en pinceladas pequeñas y repetidas. Mas Cézanne comprendió la limitación de estos principios, por lo cual hubo de liberarse y buscar una nueva fórmula que habría de hacerle el creador de la pintura contemporánea.

Hacia 1877 busca la representación de los sólidos de sus tres dimensiones. Sus telas adquieren una nueva cualidad: la profundidad. La obra cézanniana se halla a punto de cerrar un ciclo maravilloso de inquietudes, de búsquedas y de ensayos. Hasta entonces la representación de los sólidos en una superficie plana se había obtenido de diversas maneras. Los primitivos italianos aplicaban los colores sin preocuparse de luz y color, envolviendo las figuras en las líneas de la perspectiva geométrica. Más adelante, con el Perugio y los renacentistas, se puede ya hablar de profundidad aérea. Con David e Ingres se vuelve a la perspectiva pictórica como elemento de ficción. El modelado de las figuras, que consiste en la gradación de los valores

claros y oscuros para indicar la diferencia de volúmenes y planos, es el medio que han utilizado todas las escuelas a partir del Renacimiento—con las limitaciones ya citadas de David e Ingres—. Por eso han tenido tanta importancia la luz y la colocación de las figuras.

Estos procedimientos los conocía Cézanne, como todos los pintores de formación escolástica. El pintor de Aix había empezado modelando según la teoría del claroscuro. Sus obras de juventud muestran claramente la inquietud que en él había producido la contemplación de las grandes obras clásicas. Buscó, sin embargo, siguiendo el duro y áspero camino de todo innovador, hasta hallar «su» manera que llamó *modulación*.

La observación de la Naturaleza le había llevado a creer que no solamente el blanco y el negro cambiaban a medida que se alejaban los planos que los contenían, sino que igual ocurría con los colores de la gama. De aquí la necesidad de modular y ritmar el color.

Donde mejor se puede observar este principio es en «Los jugadores de cartas» (Cézanne hizo tres versiones de este asunto. Sabida es su tendencia a repetir los ensayos sobre un mismo tema) y, especialmente, en sus «naturalezas», en las cuales las líneas de los frutos y objetos curvos y esféricos permiten la aplicación de esta técnica.

Había observado que el plano que se aleja difiere

no solamente en valor del que hay delante, sino que es diferente también en color. La superficie curva de una manzana presenta partes que se alejan de los ojos en relación con las que están dentro del foco. Estas diferencias no son debidas únicamente al factor lumínico, sino a la misma forma del objeto. El pintor de Aix-en-Provence no olvidaba el reflejo de la luz ni el color local—¿cómo podía olvidarlo si era impresionista?—pero sabía que los dos estaban profundamente modificados por la plástica.

Si observamos de cerca una obra de Cézanne vemos que la superficie está formada por un mosaico de colores que modulan las formas.

A partir de 1877 no cambió solamente de técnica. Sus asuntos son también diferentes. Su formación literaria, muy sólida, influyó notablemente en su primera época. Aunque el tema en sí no le preocupó nunca, por estar embebida su atención por los problemas pictóricos, se servía con harta frecuencia de temas literarios, seguramente por la facilidad de recurrir a ellos, lo que le permitía, por otra parte, resolver el problema de la composición. Después de esta fecha el gusto por el cuadro intelectual desaparece para entrar de lleno en la pintura pura.

Los asuntos literarios de la primera época son de dos tipos: románticos, influídos por Delacroix, y realistas, inspirados por Manet y Courbet. De entonces son «El juicio de París», «El festín», «Leda y el cisne» y «Las tentaciones de San Antonio». Estos

cuadros están impregnados de un extraño misticismo. Por otra parte, está muy próximo a ellos el período de estudios humanísticos del colegio Bourbon de Aix y sus conversaciones con Zola, para que la traza de la cultura no se vea impresa en sus cuadros de entonces. Preocupación, en definitiva, que todo artista siente en sus balbuceos de aprendizaje.

Deshumanización de la técnica cezanniana

La pintura de Cézanne, al correr de los años, se va alejando de la Naturaleza y sigue una línea paralela a la propia misantropía espiritual del autor, que es entonces un pintor solitario. En estos años de 1880 hace pintura subjetiva. Las formas naturales que le sirven de modelo en sus paisajes: montes, árboles, casas, se reducen a simples formas geométricas: esferas, cubos, conos, cilindros. «Representar la Naturaleza por medio del cono y la esfera, decía en una carta escrita a finales de su vida y dirigida a Emily Bernard.

De esta forma, Cézanne buscaba la idealidad, de la misma manera que, por derroteros diferentes, el Greco alcanzaba el mundo del espíritu. Esta semejanza de fines acerca, a través de cuatro siglos de distancia, a los dos pintores.

En este intento, Paul Cézanne no ha sido más que un precursor. Al abrir la vía a la pintura abstracta —«deshumanizada», se diría más tarde— no fué muy lejos, porque nunca pensó en eliminar de sus cuadros

la representación de formas naturales de una manera absoluta. En su obra se pueden observar muchas sensaciones de contagio psíquico. Aun las «sentimos» de una manera emocional e instintivamente ajenas a la línea matriz de la pintura. El estadio capital de la deshumanización en pintura se lograría más tarde con Picasso, en la música con Debussy y en la poesía con Mallarmé. En la creación cézanniana se observan todavía estremecimientos y congojas humanas.

Lo que ocurría es que esta concepción abstracta de la pintura estaba en eterno conflicto con su sentimiento de la realidad formal. Por ello, buscaba conciliar la «sensación ante la Naturaleza»—como él mismo decía—a su visión interior de una entidad estética abstracta. Y llegó a armonizar tan perfectamente estas dos concepciones contradictorias, que el conflicto interior se percibe difícilmente cuando se contempla la obra. Ella goza, por tanto, de un perfecto equilibrio que la hace semejante a las creaciones maestras del clasicismo renacentista.

El complejo de inferioridad

El autor de «Las bañistas» ha sido pintor de laboratorio más que «realizador». A lo largo de su obra se adivina el esfuerzo a que hubo de entregarse para ir hacia la obra perfecta. La gran tragedia fué la comprensión del límite de sus fuerzas. Solía quejarse amargamente del esfuerzo titánico que le costaba producir. A este propósito, Ambroise Vollard, el célebre

coleccionista, ha referido en la historia de su retrato que el maestro de Aix le hizo posar sobre una silla coja encaramada en lo alto de una mesa. En la sesenta y cinco sesión, al anunciar Cézanne que se marchaba de vacaciones, Vollard pidió humildemente echar una miradita al retrato, contestando el artista: «¡Imposible; estoy bastante contento, pero todavía no llevo más que la pechera blanca de la camisa!»...

Este sentimiento de impotencia se debía, sin duda, al conflicto entre lo que debía ser un cuadro y el deseo de permanecer fiel a las sensaciones que recibía de la Naturaleza. No obstante, supo mantenerse dentro de la limitación razonable que le imponía su sentido de la realidad. Seguramente no pensó ir más allá de lo que hizo, pero fué, a pesar de todo, un precursor un pionnier. Las modificaciones que introdujo en la pintura causaron asombro y fueron consideradas como excesos que a nada conducían. Ya vemos cuán errónea fué esta apreciación.

En Cézanne, la preocupación de la realidad formal residía en la incapacidad de materializar lo evocado desde lo profundo de su imaginación y en la falta de conocimientos basados en experiencias anteriores. Se ha podido establecer que sufría la imposibilidad de representación de una imagen mental clara de cualquier objeto ausente. Esto se debía, en parte, a errores de su primera formación. La Academia Suiza, de París, a la que asistió, era una escuela libre, en la que se copiaba del natural sin intervención de profe-

sores, y trabajando cada alumno libremente sin sujeción a leyes didácticas. Es claro que este aprendizaje no le dió ni el dibujo sólido que necesitaba, ni el conocimiento científico del cuerpo humano. Si hubiera seguido los rigurosos esfuerzos de disciplina que imponían, por ejemplo, los talleres del Renacimiento italiano, habría triunfado de esta ineptitud. Mas esto no quiere decir que Cézanne tuviera que trabajar forzosamente con modelo. Su serie de «Bañistas» es obra de fantasía. Solía recurrir a croquis tomados del natural otras veces, o a viejos grabados sacados de libros y revistas. Algunas «academias» de esta época son estudios magníficos de la forma humana. Pero en ellas hay más intuición que conocimientos anatómicos.

Cézanne pasó los años de su vida abrumado por el peso de esta incapacidad que él conocía y hasta exageraba. El sentimiento de inferioridad le hizo creer que era un artista mediocre, aunque a veces sintiera en lo más íntimo la conciencia de su propio valer y el dolor de saberse incomprendido por los que le rodeaban. Sus obras son el exponente de la lucha que hubo de sostener para vencerse a sí mismo. En ello—en esta «larga paciencia»—estriba la grandeza sin par de este genio que, cual una mole granítica e inaccesible, paseó ante la incomprensión del siglo pasado su amargura. Su destino trágico no le permitió gustar completamente las mieles del triunfo. Murió con la inquietud de haber incumplido la misión que se le había asignado. «No acertar hace tu grandeza», ha dicho Goethe.

Influencia del Greco

Se puede fácilmente establecer una relación entre la obra de Cézanne y la del Greco. Aparte el paralelismo místico entre los dos artistas, tan preocupados por la pintura pura, hay, entre ambos, también, una semejanza técnica que los aproxima.

Cézanne no debió contemplar directamente ninguna obra del cretense, pero está demostrado que conoció y copió algunas de las reproducciones y grabados de sus telas.

Basta la simple visión de sus cuadros para adivinar que, a través del tiempo, un mismo ideal les ha movido. Hemos conocido algunos modernos—dice Eugène David, hablando del Greco—que pueden ayudarnos a comprenderle. No elegiré a Van Gogh—de quien se ha hablado excesivamente por su pretendida locura—sino a Cézanne, que ha intentado la aventura del Greco. Su obra es el tipo de lo absolutamente pictórico que, cualquiera que sea el motivo que la crea, toma siempre un carácter místico. Si el Greco hubiera vivido en esta época, habría pintado, como Cézanne, escenas de la vida corriente—jugadores de cartas, campesinos— y no los hubiera idealizado menos».

Téngase en cuenta que el sentimiento que el Greco expresaba en sus obras era accidental. Para él tenía más importancia la pintura en sí y buscaba al pintar sus vírgenes frías y sus atormentados personajes, la

realización del arte por el arte. Exactamente igual que en Cézanne, los motivos de sus cuadros eran simples pretextos para su ideal estético.

El famoso retrato de M. Choquet (1874), de la Col. Bernheim-Jeune, es la obra de Cézanne que más recuerda al autor del San Mauricio. La factura es más pesada y barroca, sin embargo, es la tela del francés. Parece ejecutada por un Greco menos idealista y menos hábil. Pero en ella están, fundamentalmente, la deformación y el alargamiento característicos del cretense. El colorido—las lacas, amarillos, los grises plateados, los azules—es también el mismo.

Las diferentes versiones que hizo de la «Montaña de Santa Victoria» nos pueden servir, a su vez, de punto de comparación con los paisajes del Greco. No tienen, como los de éste, los cielos fantasmagóricos y tempestuosos, pero sí los azules y los grises y la profundidad aérea. El dibujo está reducido a pequeñas líneas trazadas por el pincel, sin que llegue a constituir el perfecto arabesco del contorno. Todas estas versiones están poseídas de algo alado y sutil que las aleja de la realidad. Hay la menos cantidad posible de pasta para no espesar el color y la obra es sutilmente ingravida.

Cézanne—como el Greco—inventa formas para extraer la expresión máxima, formas que corresponden a su verdad interior.

Cézanne y Zola

«He tenido un sueño el otro día—escribía desde París Emilio Zola a su amigo Cézanne, en los juveniles años de 1860—. Había escrito un gran libro que tú ilustrabas con bellos y sublimes grabados. Nuestros dos nombres brillaban en letras de oro unidos en la primera página, y, en esta fraternidad del genio, pasaban unidos a la posteridad».

¿Cómo explicar la ruptura de una amistad que se había alimentado de tales sueños y que había durado más de treinta años? No ha sido posible establecer quién de los dos amigos fué el causante de ella. Lo cierto es que nada grave debió ocurrir que justificara la desavenencia que los separó en la vejez.

A. Vollard ha escrito que el carácter altanero y orgulloso de Zola obligó a Cézanne a alejarse del amigo con el que tantos sueños de juventud había trazado. La incomprensión que del arte pictórico tenía Zola y el naturalismo que preconizaba en sus libros—tan lejos del idealismo de su amigo le llevaron a ignorarle, considerándole siempre como un fracasado. El novelista era entonces un personaje importante en los medios literarios parisinos. En cambio, el pintor era considerado como un tipo áspero e hirsuto que huía de todo cenáculo. Alguna frase poco feliz del autor de «Nana» debió herir la susceptibilidad hipersensible y morbosa de su amigo Paul. Más tarde, se ha achacado la ruptura a la publicación de «L'Oeuvre»,

pues parece probado que el tipo central, un pintor raté, Claude Lantier, es un trasunto fiel de la propia personalidad de Cézanne. A pesar de que en su novela, Zola trató cruelmente a Lantier, que rompe telas, fracasa y se suicida—final que, afortunadamente, no se parece al de Cézanne—el pintor no se dió por aludido. Al recibir la novela, dedicada, agradeció el envío con la siguiente carta: «Acabo de recibir «l'Oeuvre» que me has remitido. Agradezco al autor de «Rougon-Macquart» este testimonio de amistad y le ruego me permita estrecharle la mano pensando en los años viejos».

Así contestaba Cézanne a lo que se decía ser una formidable diatriba en su contra.

Está claro que no fué la publicación de esta obra la que rompió la vieja amistad. No era Cézanne—dotado de una sólida formación literaria—hombre que se escandalizara por los excesos críticos de un escritor a quien él estimaba y en quien veía un innovador de la Literatura. La causa—si la hubo—no se ha podido establecer. Quizá esté en la diferencia de ambiente que rodeaba a los dos amigos; en el carácter brusco y solitario del artista; en la presuntuosa distancia en que se colocó el novelista ya famoso...

Para nosotros—que intentamos explicar la pintura de Cézanne—es más interesante desentrañar la enorme influencia que la ruptura tuvo en la labor posterior del pintor, olvidando la anécdota. Es indudable que el complejo se exacerbó con el fracaso sentimental de

la amistad. Cézanne se volvió más huraño y más intratable en estos años, que son los más sombríos de su vida. Por cada tela que produce rasga cuatro en un deseo infinito de depuración. No está contento nunca de lo que realiza y su vida es un eterno drama, ensayando, probando, investigando laboriosamente, poseído siempre de la fiebre del creador, del «inventor».

Es evidente que el arte ha ganado con este drama sentimental, porque él le empujaba más y más a buscar con ahinco la fórmula pictórica que su genio había entrevisto. El artista abandona, como lastre inútil, aquellas impetuosidades románticas de la primera época, y cada cuadro es el producto de una elaboración lenta y minuciosa. Nada, en su pintura de entonces, está dejado al azar. Cada «toque» de pincel está estudiado profundamente, cada color ha sido analizado largos minutos en la paleta antes de manchar la tela. Se producen entonces las obras de madurez, sus famosas «naturalezas» que, más tarde, desaparecido ya el artista, asombrarán a los críticos, porque son soberbio exponente de todos los problemas de la pintura plenamente resueltos.

Ambroise Vollard, verdadero descubridor de Paul Cézanne, y al que es necesario citar cuando se escribe sobre el pintor, nos ha referido—para demostrar la minuciosa y lenta elaboración cézanniana—que su retrato necesitó 115 sesiones para ser terminado. En una de estas sesiones observó que alguno de los puntos en la tela habían quedado sin manchar. Extrañado,

interrogó al artista, el cual respondió con su habitual tono enfurruñado: «Si mi visita de esta tarde al Louvre resultara fructuosa, es posible que mañana tenga colores para esos puntos. Si los diera al azar, tendría que rehacer todo el cuadro».

Una tarde del estío de 1906 salió Cézanne, llevando a la espalda los artefactos de pintar, hacia la campiña provenzal en busca del «motivo». Mientras trabajaba se produjo una violenta tormenta. Se obstinó en continuar el paisaje empezado, creyendo que el tiempo aclararía. No fué así, y cuando se decidió a marchar estaba empapado en agua. Aquello le fué fatal. Algunos días después, el 22 de octubre, el pintor rendía su vida. Tenía a la sazón 67 años.

* * *

Cuando a principios de este siglo las obras de Cézanne fueron expuestas, su gloria fué entonada hasta por los más reacios. El gran público sin prejuicio de crítica y de escuelas, comprendió que se hallaba frente a uno de los genios que las generaciones dejan ahincados en la ruta estelar para marcar el paso de la humanidad. Aquel conjunto reunido por el hombre admirable que supo comprender su grandeza indeclinable mejor que nadie, mostraba el doloroso calvario del artista a quienes sabían ver, en el fondo de la frialdad de gamas y de composición, el alma del pintor.

La obra es perfecta, madura, acabada. La técnica

a través del tiempo se aligera, se sutiliza, se libera, se precisa. En ella no se ve el retoque, ni la duda, ni la difícil ejecución. El lenguaje que nos habla no es de este mundo, es de otra índole, pertenece a la idealidad del mundo fantasmagórico del arte.

Cézanne sintió un desequilibrio entre su propia entraña subjetiva y los medios técnicos a su alcance. Fué el eterno aprendiz de la perfección. Aprendiz como él se llamaba, y que pasó la vida salvando la distancia que lo separaba de su ideal.