

Waldo Vila Silva

Influencia de Cézanne en la pintura moderna



HS MUY posible que los viejos rentistas y alguno que otro habitante de Aix, en Provenza, recuerden haber visto, en los últimos años del siglo precedente y en los primeros del actual, a un viejo singular. En la mañana no se le encontraba sino después de la hora del desayuno, pues muy de madrugada partía a su trabajo. Con todo, sabían su nombre, pero muy pocos habían escuchado su voz. Más bien era alto, aunque un poco inclinado, nos dice su discípulo y comentarista Emile Bernard, con una barbilla que invadía a veces las mejillas y un bigote blanco; la frente elevada, el cráneo calvo, tenía más bien el aspecto de un viejo soldado, maltratado por la vida de las guarniciones. Vestido burguesamente con una chaqueta negra, un pantalón arrugado, sombrero de fieltro redondo en invierno y de paja en verano. Cuando se le miraba de más cerca se constataba que no llevaba corbata, o que al cuello de la camisa le faltaba un botón, o que numerosas manchas de pintura cubrían su traje. Tenía un aire turbado, al buscar las calles menos frecuentadas y hacía cambios bruscos para evitar a los que transitaban en sentido contrario. Los bromistas del pueblo

y los pilluelos le conocían bien, lo perseguían y le arrojaban piedras. Cézanne se alejaba tan ligero como lo permitían su viejas piernas hinchadas. Desde mucho tiempo las gentes de Aix se habían puesto de acuerdo en una cosa: el señor Cézanne estaba un poco loco y se había dado a la pintura”.

“Muy raramente se le veía por las calles de Aix, polvorientas en verano y endurecidas y heladas por el mistral en invierno, siempre blancas, acompañado de un joven desconocido que no se parecía a todo el mundo. Para aquellos que sabían de un modo vago que al viejo rentista le gustaba pintar, suponían que el joven era un pintor venido de Marsella para verlo. En esos días estaba desconocido, hablaba hasta por los codos, gesticulaba con grandes ademanes, se detenía durante la marcha y lanzaba furiosos juramentos. A veces dejaba bruscamente al joven, que no era otro que el propio Emile Bernard, quien nos cuenta estas intimidaciones del viejo maestro, y se marchaba mascullando palabras, furioso. Eran expansiones de una hora y a veces silencios de un año; cambios de humor que nadie comprendía. Era un viejo cándido, irascible y bueno”.

Salvo un largo tiempo en París, tomó contacto con el siglo y la juventud de su época, no dejó jamás Aix, en Provenza, la villa natal, donde había nacido en 1839. Allí había hecho también buenos estudios humanísticos. Sus preferencias estaban más que por los estudios científicos, por las lenguas como el griego y el latín, que aun cuando lenguas muertas, todavía estaban vivas para él en esas tierras, que habían sido antiguas colonias griegas y romanas.

Sabemos de las conversaciones del maestro, por su discípulo y comentaristas, y hoy en la distancia y la estatura que le han dado la gloria, resultan de un interés conmovedor.

“Se paseaban por el barrio de la Blaque, a tres cuartos de hora de Aix y del Jas de Buffón, y bajo un gran pino, al borde de una verde colina, desde donde se dominaba el Arco. Era una primera mañana de otoño, fresca y azul. La ciudad oculta se adivinaba entre sus humos. Cézanne y yo, continúa Emile Bernard, dábamos la espalda a los estanques. A la derecha los horizontes de Luge. La

mar que se adivinaba al frente, bajo el sol virginal, la San Vitoire, inmensa, tierna y azulada; las pedrerías de Montaiguët; el viaducto del puente del Arco; las casas, los estremecimientos de los árboles; los campos geométricos en su cuadrículados, la campiña de Aix.

“Este es el paisaje que Cézanne pintaba. Habían colocado su caballete a la sombra de un grupo de pinos. Trabajaba ahí después de dos meses, una tela en la mañana, otro al mediodía. La obra iba en “buen tren de trabajo”. Estaba contento, la sesión tocaba a su fin. La tela lentamente se saturaba de equilibrio, la imagen preconcebida, lineal en su razón, que debía a su hábito de bosquejar con un trazo rápido de carbón, se desprendía ya de las manchas coloreadas que le cernían por todas partes. El paisaje aparecía a manchas, pues Cézanne había lentamente circunscrito cada objeto, comprobado por así decirlo cada tono; había de día en día, insensiblemente, con una armonía segura, relacionado, “aproximado”, todos los valores; los ligaba entre sí con una claridad sorda. Los volúmenes se aproximaban y la gran tela ahora tendía su máximo de equilibrio y saturación, que según Ellie Faure, es algo que las caracteriza a todas ellas.

“El viejo maestro no sonreía.

“El joven amigo pregunta:

“—¿Estáis contento esta mañana?

“Cézanne:

“—Tengo mis motivos —junta las manos—, un motivo, vea usted; es esto.

“—¿Cuál?

“Cézanne:

“—¡Eh... sí!

“Hace de nuevo su gesto separando las manos, los diez dedos abiertos los aproxima lentamente, lentamente, después los junta, los cierra, los crispera, los hace penetrar unos en otros. He ahí lo que es necesario alcanzar, si yo paso demasiado alto, o demasiado bajo, todo está perdido.

“Es necesario que no haya ninguna malla demasiado lacia, ni un agujero por donde la emoción, la luz, la verdad, se escape. Yo junto en el mismo esfuerzo, en la misma fe, todo lo que se disipa. Todo eso que nosotros vemos. ¿No es verdad? Si se dispersa, se va. La naturaleza es siempre la misma, pero nada de ella permanece, como se nos aprecia al principio. Nuestro arte debe darle el *frisson* de su duración, con los elementos, la visión de todo ese cambio, nuestro arte debe hacerle gustar eterna. ¿Qué es lo que hay bajo ella? Nada, probablemente. Probablemente todo, todo, ¿comprende usted? Entonces junto mis manos errantes... yo cojo a derecha a izquierda, aquí, allá, por todas partes, sus tonos, sus colores, sus nubes. Yo las fijo, las aproximo, forman líneas, se convierten en objetos, rocas, árboles, sin que yo lo piense, toman un volumen, tienen un valor. Si esos volúmenes, si esos colores corresponden sobre una tela en mi sensibilidad, a los planos, a las manchas que yo tengo y que están bajo nuestros ojos, ¡eh bien!... mi tela junta las manos, ellas no vacilan, no pasan ni demasiado alto, ni demasiado bajo. Es verdadera, es densa, está plena... pero si yo tengo la menor distracción, la menor debilidad. Si sobre todo, yo intervengo demasiado un día, si una teoría un día me arrastra de una manera contraria a la víspera, si yo pienso al pintor. Si yo intervengo ¡patratrás!, todo se pierde.

“Y Emile Bernard pregunta: ¿cómo, si usted interviene? A lo que Cézanne responde: el artista no es más que un receptáculo de emociones, un cerebro, un aparato registrador, ¡voto a un buen aparato, frágil, complicado, sobre todo con relación a los otros, pero si el interviene (el artista), si osa mezquino mezclarse voluntariamente a eso que debe traducir le infiltra su pequeñez.

“Emile pregunta: ¿el artista, según usted, sería inferior a la naturaleza?

“Respuesta de Cézanne: No, yo no he dicho eso, *comment vous coupez dan ce bateau* (“cómo se le puede ocurrir tal cosa”). El arte es una armonía paralela a la naturaleza. ¡Qué pensar de los imbéciles que os dicen: la pintura es siempre inferior a la naturaleza, son paralelas, Si el receptor (el aparato registrador) no interviene volun-

tariamente, compréndame bien. Toda su voluntad debe ser de silencio, debe hacer callar en sí todas las voces de los prejuicios. Olvidar, olvidar, guardar silencio, ser un eco perfecto. Entonces, sobre la placa sensible, todo el paisaje inscribirá.

“Para fijarlo sobre la tela, exteriorizarlo, el oficio intervendrá en seguida, pero el oficio respetuoso, quien a su vez debe estar dispuesto a obedecer, como a traducir inconscientemente, con más razón si sabe el lenguaje, el texto que descifra, los dos textos paralelos, la naturaleza vista, la naturaleza sentida, aquella que está ahí (mostraba el plano verde y azul), aquella que está aquí (se golpeaba la frente), puesto que las dos deben amalgamarse, para durar, para vivir de una vida, mitad humana, mitad divina.

“—Escuche usted un momento... la vida de Dios. El paisaje se refleja, se humaniza, es pensante en mí. Yo lo objetivo, lo proyecto, lo fijo sobre una tela. El otro día usted me hablaba de Kant, yo voy a burlarme, probablemente, porque vendría a ser la conciencia subjetiva de ese paisaje; como mi tela sería la conciencia objetiva, mi tela, el paisaje, los dos fuera de mí. La mía, caótica, fugitiva, confusa, sin vida lógica, fuera de toda razón; la otra permanente, sensible, categorizada, participando de su idoneidad en el drama de las ideas, de su individualidad. Yo se... yo se... Esta es una interpretación. No soy un universitario; no osaría aventurarme, así, delante de Dumesnil (pintor y ensayista). Cómo envidio vuestra juventud, todo eso que hierve allá... Pero el tiempo me apremia. Puede ser que no tenga derecho a charlatanear así. Nada de teorías, obras. Las teorías pierden a los hombres. Es necesario poseer una sagrada savia, una vitalidad inexpugnable para resistirle. Debería ser más sereno; comprender que, a mi edad, esos aires casi no me son permitidos y terminarán por perderme.

“Se había ensombrecido nuevamente. A menudo, después de una explosión de entusiasmo volvía a caer así, extenuado. No era conveniente, entonces, tratar de sacarlo de esa melancolía. Se ponía furioso” (1).

¡Cuánto se ha teorizado sobre las posibles teorías del maestro y cuánto se ha mistificado, podríamos añadir! Le hemos escuchado en toda la fuerza de su palabra apasionada, sin literatura, pero qué fuerza hay en ello. Sin duda que no era un teórico, pero, desde luego, tampoco era uno que no sabía lo que hacía. Sus propias palabras, “basta de teorías, las teorías pierden a los hombres”, nos dicen bien a las claras que era necesario realizar, no pintar por medio de sistemas. Las generaciones posteriores han ido demasiado lejos al querer hacer un sistema para pintar de la pintura de Cézanne, ya que el propio maestro es la negación de este falso postulado. En cambio, cuán grande ha sido su influencia verdadera en la pintura contemporánea. Su figura gigantesca se proyecta sobre un gran período de nuestra época y, de cerca o de lejos, todas las tendencias modernas algo le deben al maestro de Aix. Mas, antes de parcelar su influencia en la pintura contemporánea, debemos establecer un aspecto de su pintura, desde donde se originan las mayores influencias y estas son, la construcción de Cézanne y su composición. En la composición, la línea debe ser tomada como el instrumento básico para la construcción de forma y espacio. El comenzaba con líneas esbozadas que más tarde eran a menudo alteradas y, luego, reforzadas en tanto progresaba la organización del color. Su sistema de gradación de colores es de principal importancia en este proceso.

Cézanne no comenzaba a pintar llenando grandes áreas de luz y sombra como hacían los maestros del renacimiento, ni con ligeros toques de color plano, como hacen Matisse y otros pintores modernos. Su sistema de construir la forma con pequeños planos o modulaciones de color, fue infinitamente complejo y puede, a menudo, ser culpado por el fracaso o lo manchado de algunas de sus obras.

Entre sus discípulos ha sido éste un procedimiento peligroso. Y hasta puede llegar a constituir un método insatisfactorio para alumnos que están solamente en los comienzos de la pintura. No obstante, tal método producía una notable luminosidad y riqueza de superficie y era imprescindible para dar el peso y solidez que caracteriza sus formas. Este procedimiento era capaz de construir sólidos

efectos de volumen, a través de estas modulaciones y gradaciones de cálidos y fríos, evitando así los efectos de blanco y negro que resultan del remodelado y del claroscuro. Era éste el sistema metódico de Cézanne para transformar el impresionismo en algo sólido y durable, como el arte de los museos (Rewald) (2).

Existen factores de ambas tendencias, dos y tres dimensiones en las modulaciones del color en Cézanne y el color que está siempre dependiente del dibujo.

No evitaba la línea, ni basaba su composición solamente en los pequeños planos de color.

En sus cuadros más típicos, los planos de color se encuentran descuidadamente pintados, pero poderosas líneas se superponen sobre ellos para mantener la claridad espacial.

Todo esto nos explica el conflicto que se ha producido entre los postulados de Cézanne y su pintura. Los críticos se han puesto innecesaria dificultad al tratar de entender el trabajo de Cézanne a la luz de sus postulados. Es fácil escoger comentarios aislados de él y esto ha sucedido de hecho, al tratar de ajustarle conceptos que, posiblemente, le fueron desconocidos.

Los cubistas y los abstractos lo han hecho. Aún los impresionistas *outrance* y los academistas creen seguir sus palabras. Puede ser de utilidad, entonces, examinar lo que él dijo y escribió: "Antes, debo confesar —dice Erle Loran— que nunca he podido correlacionar los postulados de Cézanne, en la teoría, estética, con algún modelo que ajuste a la interpretación que ahora le doy a su trabajo; ansiosamente traté de combinar su pintura con sus teorías" (3).

Aún agrega, el mismo autor: "el ampliamente discutido postulado aparece en una carta de Emile Bernard (de fecha 15 de abril de 1904) y ha sido utilizado como un trampolín para el cubismo y la abstracción. Interpretar la naturaleza en términos del cilindro, la esfera y el cono y poner cada cosa en perspectiva, de tal manera que cada lado de un objeto o de un plano tiene referencia a un punto central. Ahora, la extraordinaria influencia que esto ha tenido, en el arte abstracto, está marcadamente unida con un abandono

de la perspectiva científica. Cézanne eliminaba destructivamente, las líneas convergentes, tanto como las líneas que podrían aparecer como expandiéndose del plan del cuadro o más allá de los límites de formato. Su dictado, habría expresado más cercanamente la teoría del arte abstracto del presente e, incidentalmente, habría sido más realmente descriptivo de las propias formas de Cézanne.

“Pero, notad que él dijo que un objeto deberá ser presentado de tal manera que, cada lado, converja hacia un punto central”.

Tomando ligeramente esta última parte, uno podría suponer que él quiso decir “cread esa clase de chimeneas y puntos muertos en el espacio que puedan ser encontrados en toda pintura de segunda categoría, basada en perspectivas científicas”. Por el contrario, el espacio de Cézanne es compensado, balanceado, en relación al plan del cuadro y, a menudo, rota alrededor, no hacia el punto central. No se ve como se puede interpretar su postulado como otra cosa que contradicción a su trabajo.

En sus postulados, también se sigue la forma: “Aprenda a ejecutar objetos aislados, concíbalos en un sentido escultural y cuando pueda presentar objetos sólidos, podrá pintar cuadros”.

No se exagera, al decir que esta cruda concepción de la forma es ampliamente aceptada hoy. Desafortunadamente, es exactamente lo que Cézanne recomendaba, si la cita mencionada se toma literalmente. Pero su propia pintura es diferente. Allí, por el contrario, vemos que gran importancia concedía al arreglo de los volúmenes en el espacio, el control del espacio negativo, ya sea en profundidad y en tipo de superficie. Estos elementos de organización espacial son el verdadero mensaje que ha dejado y ese mensaje puede ser encontrado, solamente, en sus pinturas, no en sus palabras.

INFLUENCIA DE CEZANNE

Nada más definitivo que las opiniones del propio Cézanne, respecto a su supuesta influencia sobre algunos pintores, expresada en

una carta a Leo Languier: "Si tratan de crear una escuela en mi nombre, díles que nunca han comprendido ni amado lo que yo hago".

El maestro tenía razón, sin embargo, hoy día nadie se atrevería a negar la inmensa zona de su influencia sobre el arte, posterior a su obra plástica. Esta influencia se muestra irremplazable, inmensa, si se la toma en cuenta como una lección de enorme valor. Porque no hay duda que esa lección de Cézanne ha sido tomada por muchos e interpretada de diferente manera y que es necesario distinguir: para algunos, es solamente el aspecto teórico de la obra cezanniana, el que ha sido tomado en consideración; para otros, han sido sus intenciones estéticas, discriminadas sabiamente, sirviendo como de base a otros descubrimientos. Desde luego, el grupo de los Nabis, agrupados detrás de Gauguin, fieles herederos del impresionismo, desconocen el sentido arquitectural de la pintura cezanniana, para seguir los aspectos de su "modulación". Después, será necesario enfocar a los *fauves* que observaron ciertos descubrimientos en la técnica cezanniana, desarrollándose de una manera más original, en ese sentido *fauve* de la construcción por el color, que llevarán hasta el paroxismo, anárquico, magnífico. Sin duda, pero efímero. Sin embargo, es del lado de los cubistas donde las influencias han sido más evidentes y más inteligentemente asimiladas, siguiendo el doble programa de la técnica y la proyección estética. Fueron los pintores que en el 1900 tenían veinte años los que descubrieron en Cézanne al maestro progenitor por excelencia. En una caricatura, muy significativa de la época, aparecida en una revista de vanguardia, se ve al dios Jano de los romanos con sus dos caras: la una que mira hacia el futuro y la otra hacia el pasado; más, este dios de nuevo cuño, tiene una cara que mira todo el futuro de la pintura, la de Cézanne, y la otra que mira toda la poesía nueva, y es la de Apollinaire. Unos, verán en él al apóstol de todas las tradiciones, los otros, el prestigio revolucionario que él encarna, por sobre todo. Después de esa época se desenvolverá una doble corriente que arrastrará a los artistas, más o menos seducidos por la estética cubista, en los dos sentidos que hemos anotado. Algunos han identificado a Cézanne con el restau-

rador de antiguas leyes olvidadas, razón por la cual hasta los académicos pueden estar con Cézanne, aunque, en el maestro, todos los esfuerzos, manías y tics fueran para reducirlos a signos generales, convencionales. Si se nombra la palabra "construcción" o constructivo, término del que se ha abusado, se refiere desde luego al aspecto geométrico de la obra de éste, el que se considera más al pie de la letra que como espíritu y haciendo, desde luego, un uso bastante arbitrario de él; sacando, si así pudiera decirse, de la tela, los elementos plásticos que, sin embargo, permanecen localizados según la perspectiva más clásica. Como se ha dicho, Cézanne, en el curso de su período analítico, en el que había redescubierto la geometría, había actuado, en ese sentido, partiendo de un principio. Hablaba de su "pequeña sensación", o sea, de su visión personal plástica, que le había permitido elevar lo que era solamente un método experimental a la altura emocionante de un método solamente sensible. Esto lo hemos visto muy claro en sus composiciones últimas que constituyen la apoteosis de la concepción cezanniana, donde el maestro olvidará sus antiguos fervores arquitectónicos para no pedirle más que a sus sensaciones de colorista el equilibrio de sus cuadros, sin haberlo planeado ni concebido de antemano, bajo trazos geométricos. Los seguidores de Cézanne, los más señalados, no harían sino geometrizar la forma, solamente identificadas desde el ángulo óptico de la visión tradicional. En cuanto al cubismo se refiere, se contentarán solamente con cubicar las formas, estableciendo una compensación de elementos geométricos, aparentemente diferentes pero geométricamente equivalentes. Las primeras exposiciones de los cubistas se hicieron bajo los axiomas de la sección áurea, en el sentido del espacio rectangular de la tela: "la proporción menor es, a la mayor, como la mayor es al total". El nombre de cubismo se le atribuye a Matisse, quien consideró que en aquella exposición había exceso de cubos. En el gran maestro de Aix se ha visto a uno de los revolucionarios del arte plástico, y lo que sobre todo les apasionaba era el redescubrimiento de métodos excelentes y combinados por Cézanne, es decir: las manifestaciones originales de su genio sensible.

Fue, desde sus principios, su principal intención someter a la naturaleza a la condición esencial de elemento nutricional, como punto de partida especialmente, para dar nacimiento y alimentar las más íntimas sustancias de la sensibilidad y la inteligencia. Los grandes pintores de nuestro tiempo han visto, sobre todo, en Cézanne al inventor, al creador de formas inéditas que inspirará a los más calificados de los cubistas y a aquellos otros que han tomado de sus experiencias la famosa ambición de realizar, con elementos naturales conocidos, conjuntos y resultados esencialmente novedosos. Por otra parte, para aquellos que han sabido asimilar la sustancia misma de su genio, Cézanne será el inventor de la perspectiva sensible, que abandonará a la escultura, la noción de la tercera dimensión, para llegar a hacer de la pintura lo que Surat llamaba: "el arte de cruzar una superficie" (4).

Gracias a Cézanne, una nueva concepción óptica ha nacido, al mismo tiempo que una nueva concepción estética, que ha liberado a la pintura del antiguo concepto de imitación. Por otra parte, ha sometido nuestra imperfecta percepción ocular al control de la inteligencia, como representación intelectual de las formas. Sometida en fin, la sensación física a la nobleza del pensamiento, sin que por esto el maestro de Aix haya dejado de afirmarlo como uno de los más grandes coloristas de la pintura.

De un modo general, se ha cumplido el vaticinio de Cézanne, poco antes de su muerte. Encontrándose ya demasiado viejo para caminar por las nuevas sendas que ha descubierto para la pintura, dirá que serán otros, más jóvenes, los que por ellas caminen. Ya vimos aquel, su concepto famoso: "la luz no es plana y, por el contrario, se quiebra en cubos, cilindros y conos sobre las superficies". De allí Picasso hará partir un cubismo intelectualizado. De aquel otro concepto, cuando nos dice que el dibujo no es un diseño que se rellena de color sino que, por el contrario, que cuando el color llega a su plenitud, el dibujo se establece. Matisse, parte de ahí para su concepto del color como expresión máxima; el color rebasa la forma y abre el camino a la abstracción.

Tampoco podemos negar que ha influenciado a toda la juventud de una época, siempre insatisfecha, inquieta, que se saturó de la obra de Cézanne, el genial ensayista que es en definitiva.

Su tipo psicológico ha preocupado a más de un comentarista sagaz. Se le dé o no importancia, es, de todos modos, una curiosa coincidencia. Se ha mencionado que Cézanne pertenece al mismo signo astrológico de los grandes atormentados de la historia; los marcados por Saturno: Edgar Allan Poe, Dante, Miguel Angel, El Greco, Dostoiewski, etc. Cézanne, en realidad, era desconfiado, susceptible, turbulento, empeinado, violento y tímido a la vez, pero trabajador. Si se hubiese sometido su tipo psicológico a la luz del psicoanálisis actual, se le habrían descubierto complejos de persecución y misantropía. En todo caso, ha pasado a ser un héroe solitario que pintó con furia inusitada en la búsqueda incansable del fuego de su propia verdad.

BIBLIOGRAFIA

- (1) "Diálogo de Cézanne": Emile Bernard.
- (2) "Cézanne": Rewald.
- (3) "Composición de Cézanne": Erle Loran.
- (4) "Cézanne": Maurice Reynal.