

Edén maravilloso en el que la vida se desbordó pletórica de pasión.

Recuerda con vivo afecto al llorado Ronald de Carvalho, a Manuel Bandeira, a Amoroso Lima y a otros escritores, quienes formaban la avanzada de la literatura brasileña.

Y luego, está Buenos Aires. La ciudad europea, la urbe gigante y cosmopolita en cuyo vientre se fragua la nación argentina. De ella surge una rica y bella literatura, donde acaba la pampa y el gaucho encuentra al ciudadano.

—Jorge Luis Borges —nos dice don Alfonso— es el más alto exponente de las letras hispanoamericanas. Ningún escritor como él, dueño de tan limpio y alto estilo. Su obra es múltiple y erudita.

Entre los amigos argentinos recuerda a Victoria Ocampo, animadora de *Sur*; a Silvina, esposa de Adolfo Bioy Casares, el cual fué descubierto por Borges; y al poeta Ricardo Molinari, María Rosa Oliver, María Rosa Lida, etc. El ya fallecido Amado Alonso, con quien estuviera en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, comenzaba a enseñar filología en Buenos Aires, siendo después gran maestro en la filosofía del lenguaje, con inestimable provecho para las letras hispanas.

Otros recuerdos.

Miramos los retratos de don Alfonso. No existe uno pintado por Diego Rivera. ¿Es que no son amigos?

—Con Diego Rivera guardo antigua amistad, desde sus comienzos en México, desde los días de la *Savia Moderna*, en que se agrupaban Gómez Robelo, Cravito, etc. Diego era amigo del grupo. Una beca del gobernador Dehesa (Veracruz), le permitió trasladarse a París. Pero, en cierto momento, debido a los cambios revolucionarios, cesó la beca. Diego se quedó en difícil situación. Años después José Vasconcelos logró reanudarle la pensión, trasladándose a Italia para que estudiara el Renacimiento y al fin volviera a México. Diego me presentó en París, a Ilia Ehrenburg. De gran imaginación y perspicaz, interrumpía los razonamientos de los contertulios para adelantar las conclusiones que aún no habían sido expuestas por el interesado. Diego ejercía evidente influencia sobre Ehrenburg, cuando éste escribía su *Julio Jureño*...

Diego Rivera es tres años mayor que don Alfonso. En los días de la *Savia Moderna*, éste era el "Benjamín", hasta que ingresó en el grupo Julio Torri, un mes menor que don Alfonso.

Los años de París le traen el recuerdo de la primera esposa del pintor Rivera. Angelina Beloff, finlandesa de origen, pintora excelente que al fin se radicó en México, cuya nacionalidad ha adoptado. Don Alfonso nos muestra grabados, tintas, óleos de esta artista, primera compañera de Rivera en las horas difíciles.

Política y creación.

—Don Alfonso —preguntamos—, ¿Ha sido usted hombre de partido? ¿Ha sido hombre de escuelas literarias, de cenáculos?

El maestro niega con un movimiento de cabeza. Contesta reposado:

—He servido a mi patria, no he servi-

do a banderías de tránsito, fugaces en la vida de los pueblos. Y he procurado hacerlo lo mejor posible y honrando la investidura que se me otorgó.

Hace una pausa.

—Esto mismo explica mi desapego por filiaciones literarias. Interesado en el estudio, me desintereso de las capillas. Esta conducta es temperamental. Si me la hubiese propuesto racionalmente, no lo hubiera logrado. Mi curiosidad de escritor y estudioso está más allá de esas facciones.

Pero esto no quiere decir que don Alfonso Reyes ignore la política, como no ignora escuelas y modas literarias. Quiere decir que el humanista Alfonso Reyes ha vivido más profundamente; los asuntos y problemas que le ocuparon son de

los calificados esenciales y permanentes.

Hemos privado de dos largas horas a don Alfonso. Nos despedimos. Al salir, nos llama la atención un bello retrato de la señora de Reyes pintado por Portinari, el gran artista brasileño a quien don Alfonso impulsó y ayudó fraternalmente hacia 1923, en Río. En el lienzo central del muro interior de la gran estancia vemos un escudo en bronce. No, no es un escudo, es el ingenuo y bello apunte con que don Alfonso distingue su papel de carta y aún le sirve de *exlibris*. Don Alfonso complace nuestra curiosidad.

—El grabado es una sorpresa que me dió mi esposa. Sí, mandó hacerlo copiado de mi apunte de *Monterrey*, mi Correo Literario.

C E Z A N N E

Por Paul WESTHEIM

C EZANNE es un conocimiento y una enseñanza.

El conocimiento de lo que es la creación artística. La enseñanza de que los medios expresivos de que dispone el pintor: la superficie pictórica, el color, los contrastes colorísticos, son elementos funcionales, que el artista debe aprovechar para construir esa unidad óptica y espacial que es el cuadro. Para Cézanne, como para Giotto, Miguel Angel, El Tintoreto, El Greco, la obra de arte es una vivencia espiritual a que llegamos al través de los sentidos. Para él, como para todos aquellos maestros, la realidad no es el objeto en sí, sino la transmutación del objeto en forma plástica, la transmutación de la percepción óptica en conocimiento espiritual. El hombre es capaz de tal conocimiento gracias a una propiedad que lo distingue de todos los demás seres: su espiritualidad. El medio de que se sirve el artista en aquel proceso de transmutación, es la forma; lo que tiene que decir en lo artístico y en lo espiritual,



Autorretrato



Naturaleza muerta

sólo lo puede expresar por la forma. No existe obra de arte que no esté hecha con formas y valores formales. No hablo de esos cuadros que se fabrican día por día y que en el mejor caso se convierten en una mancha simpática —o fea las más veces— en la pared. Hablo de la creación artística.

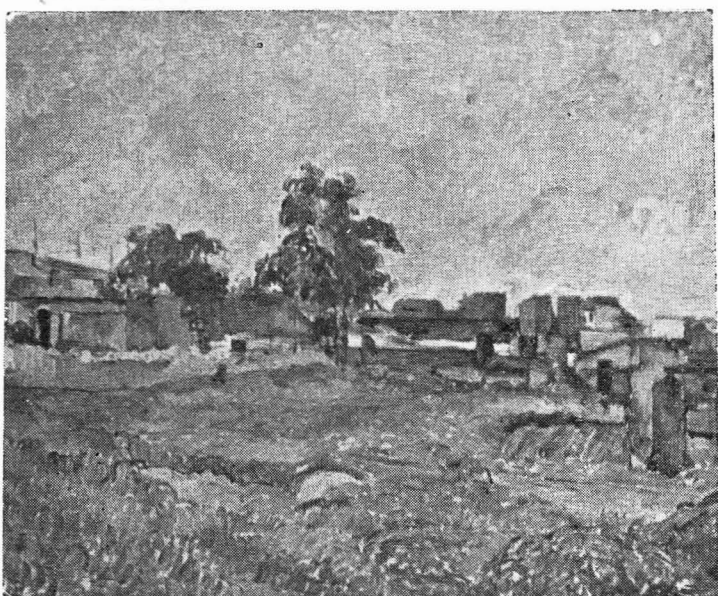
El hombre, para comunicarse con sus prójimos, se ha creado el lenguaje, la palabra. La palabra designa las cosas, es decir es un signo, un signo abstracto, que, al ser pronunciado, evoca en nuestra mente la imagen de determinado objeto. La palabra ocupa así el lugar de la realidad, se constituye ella misma en realidad, a través de la cual comprendemos las representaciones que quiere transmitir el que habla o el que escribe. También la pintura es un lenguaje. Sustituye las realidades por signos, signos plásticos, o sea formas.

El problema de toda creación artística, no importa lo que se represente, no im-

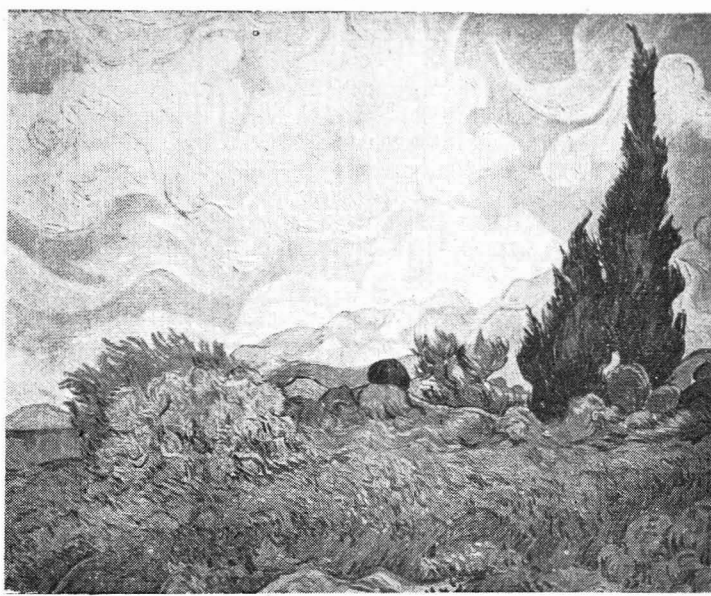
Les muestro una de las naturalezas muertas de Cézanne. Una mesa con una taza, una concha, un florero, un limón. El mantel cae en pliegues que forman en el primer plano tres zonas blancas. Al fondo un reloj. Unos cuantos colores: el amarillo del limón, en la concha una raya de bermellón y algunas manchas verdosas, el negro del reloj y el blanco del mantel. Colores apenas suficientes para caracterizar los objetos; colores empleados sobre todo para desplegar un ritmo cromático y organizar con él la unidad colorística de la superficie. Un conjunto extraordinariamente discreto, sin un solo acento fuerte. Los colores, todos ellos apagados, están referidos al gris blanquecino y al blanco azulado del mantel, cuyas amplias superficies constituyen el elemento dominante en esta composición.

Uno de los paisajes de Cézanne llamado "L'Estaque", muestra una aldea del sur de Francia, tierra de sol deslumbrante, de vigorosos contrastes de luz y som-

tica del pintor. Casi no pinta otra cosa. Ocasionalmente algunos retratos, sobre todo su autorretrato y una y otra vez la efigie de su mujer. En sus comienzos crea un corto número de cuadros que narran algo: un asesinato, un bajá en medio de su harén, etc. Pronto abandona este terreno. Se pone a pintar las cosas más sencillas, más cotidianas, más intrascendentes. Sujetos vistos a millares, pintados a millares. Temas que como tales no tienen significación. Temas que por carecer de un interés extraartístico no desvían la atención de lo que para él es lo esencial: la creación artística. Lo revolucionario en Cézanne —y subrayo la palabra "revolucionario", pues Cézanne es uno de los grandes revolucionarios espirituales en el desarrollo de la historia del arte—, lo revolucionario en Cézanne, decía yo, es su esfuerzo por convertir la experiencia artística de nuevo en lo que había sido en las grandes épocas del arte y que volverá a ser en las grandes épocas ar-



Un paisaje de Cézanne



Un paisaje de Van Gogh

porta qué ideología se quiera interpretar, es el desarrollo de un lenguaje formal que llegue a la vez a los sentidos y a la conciencia. No es suficiente trasladar a la superficie pictórica la forma natural, así como el sonido natural todavía no es música.

La realidad es múltiple, tiene infinitas facetas y aspectos. Cada uno la interpretará en forma distinta, según su capacidad de percepción. En la obra de arte ya no hay vaguedad, ni pluralidad de aspectos y facetas. Crear una obra de arte es dar sentido, dar un solo sentido a alguna realidad. La vivencia que inspiró al artista a crear su obra, esa misma vivencia debe convertirse en vivencia del espectador. Cézanne llama esto "realizar". Por lo menos creo yo que éste es el verdadero sentido de aquella enigmática palabra "realizar" que emplea tan a menudo.

"Todo lo que vemos —escribe Cézanne— se dispersa, se volatiliza. La naturaleza es siempre la misma, pero nada queda de ella, nada queda de los fenómenos que percibimos. Es nuestro arte lo que da duración a la naturaleza, a todos sus elementos y a todos sus cambios".

Clive Bell, conocido escritor inglés, ha dicho que el arte de Cézanne es "un nuevo continente de la forma".

¿Por qué?

Este será el tema de nuestra charla.

bra. Un trozo de la naturaleza visto objetivamente. Esta objetividad de Cézanne y su esfuerzo por lograrse resaltan aún más claramente al contemplar un cuadro de Van Gogh, que representa un paisaje de Arlés no lejos de la tierra de Cézanne. Van Gogh proyecta a la naturaleza su temperamento apasionado, ese éxtasis suyo, que convierte los cipreses en llamara-da, que hace ondular las mieses como un mar azotado por el huracán. Van Gogh dramatiza a la naturaleza. Lo que él representa ya no es propiamente el paisaje, sino la pasión que alienta en su propia alma, su mística entrega a la naturaleza, el fuego que brota de él y se vuelve expresión. Cézanne, en cambio, es el observador frío y consciente. No se deja arrebatar por el impulso. Registra los hechos y construye pausadamente una superficie, contraponiendo raya a raya, color a color, masa a masa. También en la obra de Cézanne la naturaleza aparece transformada, pero lo que la transforma es la conciencia ordenadora. Para él la vivencia no es la emoción ante la naturaleza, ni tampoco la naturaleza como proyección y reflejo de su propio sentimiento. Su vivencia es la creación artística, la organización de una unidad plástica mediante los recursos pictóricos.

Recordemos la serie de las "Bañistas". Y con esto ya conocemos toda la temá-

tísticas del porvenir: en experiencia del espíritu.

Los problemas que lo ocupan, que no dejan de atormentarlo durante toda su larga vida de pintor de sesenta y siete años son:

1) La unidad de la composición pictórica; la estructuración del espacio pictórico mediante colores, masas de colores y contrastes de colores.

2) El valor funcional de los medios de expresión.

3) La identidad de la realidad natural y la realidad pictórica.

Les puedo mostrar en un ejemplo de qué manera transformaba Cézanne la naturaleza. Vemos un cuadro suyo, el "Mont Sainte Victoire", cerca de Aix, que ha pintado a menudo. Y abajo la fotografía del paisaje original, hecha por el pintor norteamericano Earle Lorrain, que publicó un libro titulado "Cézannes Composition". La primera impresión, al comparar estas dos imágenes, es: "¡Caramba, qué poco expresiva es la naturaleza y qué caótica! ¡Qué claro, intenso, grande es el cuadro de Cézanne!" ¡Mucho más grande por su estructura, su unidad que la naturaleza! Esta, tal como se le presenta, no le basta a Cézanne. La transforma, la organiza. En la fotografía se ve entre las rocas un negro profundo, que parece un hueco y destruye la unidad del conjunto,



Bañistas

Cézanne lo elimina. Cierra la línea de las rocas, colocando en ese lugar un peñasco que está sombreado un poco, sólo un poquito en comparación con las rocas a la derecha y a la izquierda. Sobre el peñasco a la derecha la fotografía registra una hilera de árboles, toda una confusión de rayas delgadas. Este caos queda suprimido en el cuadro. El tronco y las ramas deshojadas de uno de los árboles entran en el hueco. Cézanne traslada aquel árbol más hacia la orilla del cuadro. Allí se convierte en bambalina que se alza a través del lienzo y como masa pesada, le confiere profundidad. Es decir, hace que las montañas y el cielo parezcan más corpóreos, más espaciales. Los árboles del lado opuesto, otro revoltijo anárquico, por el cual se transparenta la claridad del cielo, forman una masa verde, pesada y unida, desde la cual surge la montaña, se eleva con dinámico empuje hacia arriba, mientras que en la fotografía la cumbre de la montaña da la impresión de hundirse. En la naturaleza, la montaña aparece aplastada; en la obra de arte es grande, grandiosa. Con mucha razón Cézanne pudo decir que re-creaba la naturaleza. O para usar otra de sus palabras: "la natu-

raleza se piensa dentro de mí." Rainer Maria Rilke, el gran poeta lírico austriaco, dijo en cierta ocasión ante uno de esos cuadros del Mont Sainte Victoire: "Desde Moisés nadie ha visto así una montaña y Moisés, para ver tan grandes las montañas, tuvo el pretexto de Jehová. Este viejo en cambio no tiene ninguna excusa."

Contemplemos el primer plano. En la naturaleza aparecen a la derecha sombras pesadas, a la izquierda un matorral, encima de él, planas como una pared, dos rocas. Miremos ahora la disposición colorística del cuadro. Cézanne coloca delante del muro de piedra una cinta homogénea de árboles, cuyo verde frío y fuerte produce un contraste impresionante con el anaranjado de las partes rocosas, preparando así el vigor del macizo de montañas al fondo. Este contraste de colores cálidos y fríos: amarillo, anaranjado y verde se repite a través de todo el cuadro, en el conjunto y en los pequeños detalles. Con él Cézanne crea movimiento en profundidad, dinamismo espacial.

He aquí uno de los problemas fundamentales por cuya solución Cézanne se esfuerza ardua y constantemente. Des-

arrollar movimiento dentro del espacio pictórico, que tiene estructura estática, equilibrio armónico. No reproducir una escena movida, como lo hacen los artistas académicos al representar una batalla turbulenta, sino crear movimiento espacial dentro de la superficie pictórica. Mediante el desarrollo de contrastes colorísticos se crea una fluencia constante, un movimiento hacia atrás y hacia adelante, que a diferencia de la reproducción del movimiento corpóreo es movimiento formal. De Van Gogh dije hace un rato que dramatiza la naturaleza; Cézanne dramatiza el proceso creador.

Para desenvolver profundidad espacial en la superficie de las dimensiones la pintura europea inventó en el siglo xv la perspectiva. Cézanne procura librarse de la representación de los objetos en perspectiva, que destruye la superficie pictórica y la convierte en una especie de escenario en que penetra la mirada del espectador. El recurso que aprovecha aquel invento renacentista, es la línea; la línea que guía la mirada hacia un punto supuesto detrás de la superficie pictórica. Cézanne, excelente observador que es, descubre que en la realidad no percibimos las líneas; que la línea es una ficción a que recurren los artistas para conferir mayor claridad a la representación. Dice, en una conversación con el pintor Lévy: "Una forma existe tan sólo gracias a las formas contiguas." El ojo percibe masas y colores. El contraste de luces y sombras con que suele trabajar la pintura es igualmente un recurso artificial. El pintor tiene, para expresarse, una sola cosa: el color. El color no sólo sirve para caracterizar el objeto, no sólo indica que una falda es azul o roja; el color es también y ante todo un elemento funcional. La extensión de una masa de color, su contraste con las otras masas de color a que se halla contrapuesta, determinan su valor para la composición de la superficie. El color cálido, como se expresan los pintores, es decir, amarillo y rojo, color de la sangre, de la vida, aproxima el objeto al ojo; el color frío, azul, verde, blanco, lo aleja. El color cálido le da pesadez, el frío le confiere ligereza y transparencia. Por medio de la contraposición de colores cálidos y fríos, como lo hemos visto en el cuadro del Mont Sainte Victoire, se desarrolla una representación en perspectiva que corresponde a la condición natural de nuestra capacidad visual. Los cuerpos que se despliegan en el espacio —y ésta es la única cuestión interesante para el artista, que no sea "un servil copista de la naturaleza", como obra suya—, se estructuran con ciertos elementos básicos, de que tiene que partir el pintor. Dos años antes de morir, Cézanne escribe una carta al pintor Emile Bernard, carta que se ha hecho célebre porque es compendio y suma de sus conocimientos. Dice: "Permítame que le repita lo que ya le he dicho aquí: A la naturaleza hay que tratarla partiendo del cilindro, de la esfera y del cono, para que cada lado de un objeto, o de una superficie conduzca a un centro. Entonces las líneas paralelas al horizonte dan la extensión horizontal de un trozo de la naturaleza o, si usted lo prefiere, de un trozo del espectáculo que el Pater omnipotens aeternae Deus extiende delante de nuestros ojos. Las líneas perpendiculares a este horizonte dan la profundidad. Es cierto que la naturaleza es para nosotros



Mont Sainte Victoire

los hombres más profundidad que superficie horizontal y de ahí la necesidad de mezclar en nuestras vibraciones luminosas reproducidas por los tonos rojos y amarillos, una cantidad suficiente de tonos azules, para alcanzar el efecto de la atmósfera."

Veamos una representación diferente del Mont Sainte Victoire. Diferente no sólo en cuanto al punto de vista desde el cual se pintó, diferente sobre todo en lo que concierne a la estructura plástica. Nos preguntamos: ¿Qué es lo que determinó a Cézanne a crear este cuadro del Mont Sainte Victoire tan por completo distinto del otro? Evidentemente —y esta es la única respuesta que puede tener esa pregunta—, para crear con otros recursos plásticos una unidad pictórica nueva y disímil. El árbol que vemos a la izquierda en el primer término, representa la vertical, es decir, indica la profundidad: un enorme espacio articulado por una sucesión de líneas horizontales, que aparecen y desaparecen y vuelven a surgir luego en otro lugar, en una superficie más alejada, por ejemplo, en el puente que vemos a la derecha. Podríamos decir que se trata de ir penetrando en aquel espacio hasta donde las líneas horizontales se amontonan formando una masa vertical: las dos colinas del fondo. Y este movimiento en profundidad lo hacen suyo las ramas de los árboles, que se extienden sobre todo el horizonte en un ritmo dinámico netamente barroco. Recordemos que el punto de partida para el joven Cézanne fué el arte barroco. Admiraba al Tintoretto y copió al Greco. Por lo demás, Cézanne fué, más allá de las fronteras de España, el primero en redescubrir al Greco.

Cézanne no se da por satisfecho con la mezcla de los tonos, con la adición de tonos azules a los tonos rojos de la que habla en su carta. A fin de evitar que el color destruya la superficie, lo emplea no para modelar el objeto sino como elemento creador de espacio, como valor funcional de la superficie pictórica. Colocando un segmento de superficie contra otro, desarrolla el movimiento en profundidad y al mismo tiempo lo retarda para impedir que el conjunto se vuelva demasiado plano y para no caer en un decorativismo privado de vida espacial. Lo que actúa en la obra de Cézanne es ese "sens constructif" de los franceses, esa disciplina de la creación artística que toma como modelo al arte clásico de Italia —pensemos en Poussin, en Chardin, en Ingres— y que en Francia se ha apreciado siempre como una gran cualidad.

Ya un poco familiarizados con las bases teóricas del arte de Cézanne, contemplemos ahora ese otro cuadro suyo "Los jugadores de naipes", conservado en París, en el Louvre. Tenemos aquí la típica composición clásica: un eje central, fuertemente acentuado por la botella de vino. Es casi simétrica la disposición de las dos figuras a la derecha y a la izquierda de ésta. Los ángulos que los brazos forman adelante, son más o menos iguales. Los dos cuerpos están dispuestos en un plano paralelo a la arista de la mesa en primer término y al respaldo del sofá al fondo. Así surgen tres zonas, que son cortadas por las masas, de tendencia vertical, de los dos cuerpos. Estas dos verticales tienen que cumplir la misma función óptica que le tocaba en el cuadro del Mont Sainte Victoire al árbol del primer plano.

Unen entre ellas las tres zonas y, lo que es lo esencial, hacen que ya no estén una encima de la otra, sino una detrás de la otra, es decir, de nuevo se produce un movimiento en profundidad. El colorido del cuadro sirve a la misma estrategia estructural. En la indumentaria de los hombres notamos como colores un verde grisáceo, un gris que tira a un moreno rojizo y un poco de blanco. El blanco de los cuellos, también la pipa blanca de barro y las superficies blancas de los naipes. Son pues, exclusivamente colores fríos, que según la observación óptica de Cézanne alejan al objeto representado del ojo, en dirección de profundidad. Las superficies horizontales, o sea la arista de la mesa y el forro de felpa del sofá están pintados en colores cálidos: color mamey y rojo. Por lo tanto estos planos tienden ópticamente hacia adelante y son empujados hacia atrás por la masa de los cuerpos. Otra vez, movimiento hacia adelante y hacia atrás; movimiento de unas masas contra otras; movimiento en profundidad que se vuelve movimiento espacial. Aquello que la pintura europea desde Mantegna y Leonardo procura lograr mediante la perspectiva, se alcanza aquí sin destruir el carácter de superficie de la superficie. La botella como tercera vertical dentro de esta composición hace que la pared del sofá retroceda aún más, se ve claramente cómo crea distancia entre mesa y sofá y confiere corporeidad a las figuras representadas como planas. Cé-

zanne escribe en otra carta a Bernard: "En el contacto con la naturaleza se educa el ojo. Mediante tanto ver y trabajar se vuelve concéntrico. Quiero decir con esto: en una naranja, una esfera, una cabeza existe un punto que es el más alto de todos y este punto más alto se encuentra siempre más cerca de nuestro ojo, a pesar del efecto extraordinariamente intenso de la luz y las sombras y a pesar de los efectos del color. Las orillas de los objetos se mueven hacia un punto central, que se halla a la altura de nuestro horizonte." El papel de este punto más alto, de cuya significación habla igualmente Corot, está aquí reservado a un requisito aparentemente insignificante: la botella con su corcho café claro. Una disposición muy meditada que sabe emplear conscientemente el efecto funcional de los valores óptico-plásticos.

Esto significa otra cosa más: El pintor incita al espectador, hace activo el ver del espectador. En la obra de Rafael o de Murillo se ofrece al contemplador una belleza preformada por el artista, captable inmediatamente para el ojo. Se exige de él tan sólo que la reciba o, expresándolo con una frase usual, "que se entregue a la obra de arte". Es más fuerte la exigencia que nos impone una obra de Cézanne. Con ayuda de las indicaciones formales que se le dan, el espectador tiene que transformar en emoción propia la emoción expresada por la obra. Es de-

(Pasa a la pág. 32)

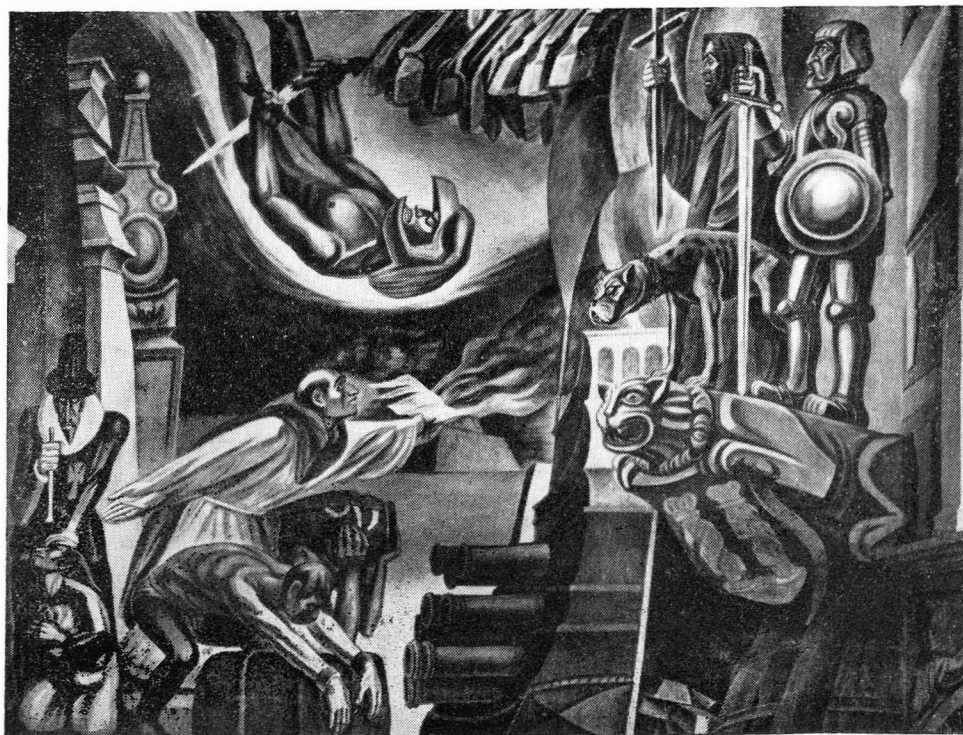
ARTES PLASTICAS

Por Jorge CRESPO DE LA SERNA

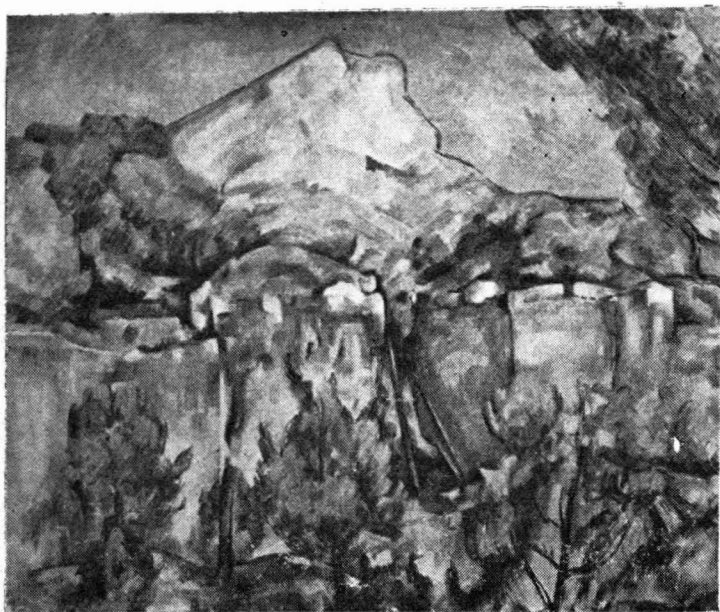
JOSE CHAVEZ MORADO EN LA ALHONDIGA DE GRANADITAS

GRAN problema para un pintor el recibir el encargo de una composición pictórica mural en un edificio como la Alhóndiga, cuyo sólo nombre evoca el período más dramático y culminante de nuestras guerras de independencia. José Chávez Morado

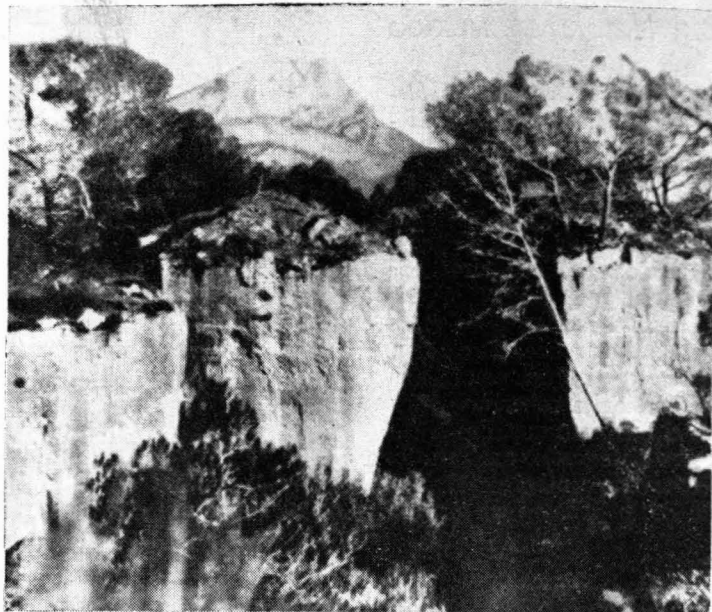
ha tenido la decisión y el ánimo indispensables para realizar tal empresa. Y la ha cumplido, con tal fervor y conocimiento de su noble oficio, que la obra puede y debe ser considerada, desde ahora, como suma perfecta de todo lo que sugiere y hace evocar este lugar, de tan emocionante historia. Su tono está en absoluta correspondencia con el espíritu, grave y austero, de la arquitectura del



J. Chávez Morado: Paño lateral del fresco en la Alhóndiga de Granaditas



Cézanne "Mont Sainte Victoire"



Fotografía del "Mont Sainte Victoire", por Erle Lorrain

C E Z A N N E

(Viene de la pág. 23)

cir, la recepción pasiva se convierte en un acto creador, re-creador. El contemplador se vuelve productivo en su ver, una de las experiencias más grandes que la obra de arte puede brindar o, mejor dicho, puede provocar. Cézanne es un pintor para personas de vivencias espirituales —no todos los intelectuales lo son—: para personas que tienen el don de transformar su ver en un acto consciente, de espiritualizarlo.

Cézanne, hijo de un banquero de Aix, nace en 1839. Aix, la vieja capital de Provenza, sede de una universidad de gran prestigio, tiene un ambiente muy peculiar. En sus calles pulcras y bien cuidadas, se respira un aire de opulencia y cultura. Su padre quiere que el hijo sea como él, banquero y su sucesor en el negocio. Y el hijo trabaja efectivamente algún tiempo en el banco. Pero no le interesa hacer dinero. Quiere ser pintor. El padre que es como son por lo general to-



Retrato de Ambroise Vollard



Los jugadores de cartas

dos los padres, se opone, pero acaba por ceder a las instancias de la madre. Dice: "El dinero que yo tengo alcanzará también para él. Y mi hijo no será tan tonto como para no ganar nada."

Emilio Zola, su antiguo compañero de escuela, le escribe de París que para hacerse pintor, hay que vivir en París. En la capital Cézanne se adhiere a los jóvenes vanguardistas que en ese preciso momento están dando principio a un nuevo movimiento artístico: el impresionismo. En la segunda exposición de los impresionistas, en 1877, exhibe algunas cosas suyas. Y contra él se dirigen los más tremendos insultos de la crítica y del público. Los conocedores ven en él "un bárbaro". Vuelve a Aix, donde trabaja sin que nadie le haga caso, sin que jamás venda un cuadro. Vive como un burgués. Trabajar ante el modelo desnudo se lo prohíbe su religión.

Zola lo convierte en protagonista de su novela "L'Oeuvre". Es cierto que ese Claude Lantier de la novela de Zola es un romántico iluso. Cézanne, en una carta cortés, acusa recibo del libro y con esto rompe la correspondencia con el amigo de infancia. Algún día Vollard, ese famosísimo negociante de cuadros de París, ve por casualidad varios lienzos de Cézanne. En vano se esfuerza por averiguar el paradero del artista, hasta que por fin obtiene la dirección de un expedidor que alguna vez se ha encargado de una mudanza de éste. En 1905 Vollard, a quien con toda razón se considera como descubridor de Cézanne, le organiza la primera exposición personal. Cézanne exclama conmovido: "Y todos los cuadros con sus marcos."

Sus cuadros los trata con mayor cuidado que un alumno de academia de arte. Destruye innumerables. En muchas ocasiones los deja después de pintarlos, a la vera del camino. Importante para él no es el cuadro en sí sino el trabajo en el cuadro, la resolución de determinados problemas pictóricos, esas respuestas a determinadas cuestiones plásticas que han llegado a ser la base de todo arte contemporáneo de categoría. Le interesan sobre todo y más que todo sus experimentos. Pocos días antes de morir escribe: "Estoy continuando mis estudios."

La enseñanza de Cézanne está resumida en estas palabras: "No se trata de pintar bañistas o manzanas, sino de crear forma."

Traducción de Mariana Frenk