

Cézanne. A Life

Alex Danchev

Londres, Profile, 2012

488 pp. £16,99

El pintor de Provenza

Vicente Lleó Cañal

18 octubre, 2013



«J'ai voulu faire de l'impressionisme quelque chose de solide et de durable, comme l'art des Musées».
Paul Cézanne a Joachim Gasquet

Con esas pocas palabras, el pintor de Aix-en-Provence hacía el más lúcido y preciso resumen de su proyecto, no sólo como artista, sino vital, definiendo el objetivo que, con una inquebrantable tenacidad, guiaría todas sus acciones, prácticamente hasta el mismo día de su muerte.

Paul Cézanne (1839-1906) resulta un artista incómodo: agrupado habitualmente entre los protagonistas del impresionismo, sin embargo, como refleja la propia frase que hemos colocado al inicio de esta reseña, su ambición, lejos de perseguir los efectos pasajeros de luz y color, el aspecto transitorio de las cosas que buscaban aquellos, fue siempre reproducir la estructura *durable* de su objeto; no su aspecto epidérmico, condicionado por un tiempo y un lugar, sino la estructura profunda de los objetos, la «cosa misma», fruto, como ha señalado Jacques Darriulat, de un *voir sans savoir*. Por otro lado, si bien nadie ha osado discutirle a Cézanne su papel como mesías del arte contemporáneo, quizás el artista más influyente hasta los inicios del expresionismo abstracto, admirado por pintores tan diversos como Picasso, Miró o Rothko, no podemos dejar de preguntarnos en qué medida o por qué vía se hizo sentir esa influencia. En efecto, ¿cómo podemos detectarla en la obra de tantos autores y tan dispares que, sin embargo, la han reconocido abiertamente? Aún más, ¿cómo es posible que su pintura fascinara no sólo a pintores, sino, además, a poetas como Rilke, Heaney o E. E. Cummings, a filósofos como Heidegger, Merleau-Ponty o Derrida o, en fin, a escritores como Proust, Samuel Beckett o Allen Ginsberg?

Estos y otros factores seguramente han hecho que la bibliografía sobre Cézanne haya sufrido en las últimas décadas un cierto decaimiento. En realidad, si acudimos a los repertorios bibliográficos y consultamos las obras de referencia allí incluidas, podremos comprobar cómo la mayor parte de ellas son anteriores a los años noventa del siglo pasado y, en cualquier caso, ceñidas a aspectos muy específicos, como si hubiera cierta prevención a enfrentarse globalmente a una personalidad polimórfica como la suya. El libro que ahora reseñamos, sin embargo, supone un cierto fin a esta tendencia y, de hecho, seguramente abrirá una nueva vía en los estudios no sólo de Cézanne, sino de los orígenes del movimiento moderno.

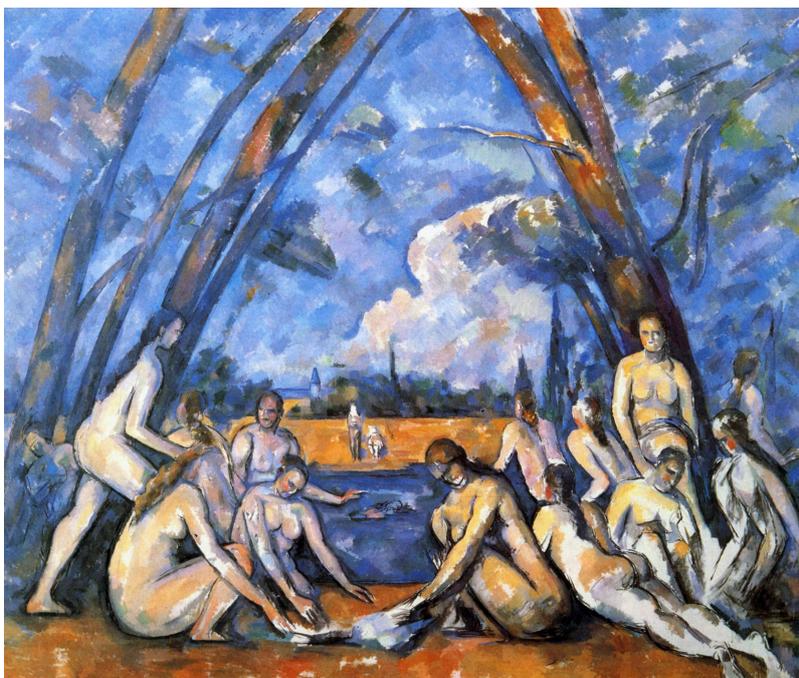
Su autor, Alex Danchev, es una figura un tanto enigmática. Si intentamos rastrear sus huellas en los repertorios biográficos, podremos comprobar que la única información que aparece, repetida una y otra vez, son las escuetas líneas que le dedica la página web de la Universidad de Nottingham, donde desempeña la Cátedra de Relaciones Internacionales. Allí encontramos que se formó en Oxford (University College), Cambridge (Trinity Hall) y Londres (King's College), que es un profesor *unorthodox*, impulsor de los estudios transculturales, que estuvo vinculado al sistema educativo del ejército británico –dio clases nada menos que en Sandhurst– o que es «amigo» de la Tate Gallery y un asiduo colaborador de *The Times Literary Supplement*. Esto y la lista de sus obras es prácticamente lo único que podemos encontrar sobre el autor de esta biografía de Cézanne. Ni siquiera sabemos su año de nacimiento o el probable origen búlgaro de su nombre. Sus imágenes, por lo demás, sólo nos muestran un rostro de edad indefinida con un peculiar parecido con Michel Foucault, aunque sin el aspecto truculento de este.

El libro de Danchev sobre Cézanne es el itinerario vital y artístico de un pintor que modificó nuestra relación visual con el mundo

Sus obras, por otro lado, son un elocuente testimonio de esa capacidad de reinventarse que es tan característica de los miembros de la *intelligentsia* anglosajona, pues, en efecto, nos encontramos con un autor especializado en historia militar y diplomática contemporánea, con una amplia bibliografía que se remonta a 1986. En realidad, la inmensa mayoría de sus trabajos publicados versan sobre relaciones internacionales o conflictos armados contemporáneos, muy señaladamente sobre la *special relationship* entre Gran Bretaña y Estados Unidos desde la Primera Guerra Mundial, aunque también ha escrito biografías, como la del militar e historiador Sir Basil Liddell Hart, o acometido la edición de los diarios de guerra del mariscal de campo Lord Alanbrooke. Hay que esperar hasta 2005 para encontrar una obra de Danchev dedicada a un tema artístico: una biografía de Georges Braque; se trata de una obra controvertida y desconcertante que Peter Conrad, en su reseña para *The Observer*, definió como *frisky* (juguetona).

En 2009, sin embargo, Danchev publicó un libro que reunía varios ensayos suyos que iban más allá de sus temas habituales, y que incluso se salían de unos esquemas historiográficos convencionales. Titulado *On Art and War and Terrorism*, y curiosamente inspirado en una cita del poeta y premio Nobel irlandés Seamus Heaney, el autor intentaba con esta obra refutar la «inhumanidad del humanismo» denunciada por George Steiner (y, antes, por Simone Weil), quien señalaba cómo un verdugo de Auschwitz o Buchenwald podía perfectamente, después de participar en el horror absoluto, volver por la tarde a su casa para leer a Goethe o escuchar a Schubert. Para Danchev, sin embargo, el arte, en todas sus formas, a través de imágenes o relatos, podía ofrecer una cierta vía moral para enfrentarnos a ello. Un ejemplo lo encontraba en el ciclo pintado por Gerhard Richter sobre la banda Baader-Meinhof, actualmente en el MoMA de Nueva York. Y es realmente este apriorismo moral que impregna su libro sobre la guerra, el arte y el terrorismo lo que otorga un sello particular también a su biografía sobre Cézanne.

El libro de Danchev sobre Cézanne, que él modestamente subtitula *A Life*, es mucho más que una biografía al uso: es el itinerario vital y artístico –ambos indisolublemente unidos– de un pintor que modificó nuestra relación visual con el mundo, persiguiendo sus objetivos con asombrosa tenacidad y, diríamos, con un inquebrantable sentido ético. Por lo tanto, Danchev no trata tanto de contarnos los principales acontecimientos en la vida de Cézanne, por otro lado de una asombrosa trivialidad, sino de irlos aislando y desarrollando en función de su interferencia con su obra creativa. Así, el autor dedica una amplia sección del libro a su infancia y primera juventud en Aix-en-Provence, sus años de estudio en el Collège Bourbon y, sobre todo, de la formación, junto con Émile Zola y Baptistin Baille, más tarde un distinguido científico, de un grupo al que bautizarían como *Les Inséparables*, tres amigos del colegio que compartían intereses literarios y el gusto por largos paseos y excursiones por el paisaje provenzal que tan importante papel desempeñaría en su obra artística posterior.



En aquellos años surgiría el gusto de Cézanne por la poesía, que contradice la idea vulgar de un Cézanne rústico: Musset, Flaubert o Baudelaire fueron algunos de sus favoritos, pero también la poesía clásica latina, especialmente Virgilio y, más especialmente, las *Églogas*, que conocía prácticamente de memoria. Así, *Les Inséparables* recorrían los alrededores de Aix, que identificaban con los paisajes bucólicos descritos por el poeta latino. La amistad con Zola, por otro lado, desempeñaría un papel determinante el resto de su vida. En cierta medida, esa amistad y su desarrollo pueden entenderse como una cierta tragedia, como el desarrollo de una larvada confrontación entre dos personalidades muy fuertes, pero también discordes, cuyas trayectorias vitales acabarían por destruir la amistad original, una situación que nos recuerda la reflejada por Alain Courneau en su hermosa película *Tous les matins du monde*, entre el austero *Sieur* de Sainte-Colombe, entregado obsesivamente a su música, y el brillante y superficial músico de la corte, Marin Marais.

Pero en esa temprana edad también se afirmaría entre los dos amigos una aguda conciencia de su individualidad, de su distanciamiento respecto a los demás, de un sentido de su superioridad: Zola se veía a sí mismo destinado a ser un gran escritor y Cézanne, quizá no con tanta desenvoltura, confiaba en que sería un gran pintor. Este período adolescente de sus vidas les marcaría profundamente. Meyer Schapiro quiso ver en esta relación entre Zola y Cézanne una tensión homosexual, cuya represión afectaría hondamente a la personalidad al menos del segundo¹. Danchev desmonta minuciosamente tal noción, pero insiste en cómo durante sus pastoriles escapadas fueron fraguándose sus objetivos y expectativas vitales, la búsqueda del éxito, en definitiva, que, para Zola, implicaba instalarse en París y tratar de encontrar allí acomodo en el mundillo literario, pero cuya plasmación, en el caso de Cézanne, no estaba tan clara.

Hay algo de conmovedor en esta búsqueda por parte de Cézanne de una figura

capaz de guiarlo por un mundo nuevo que él mismo estaba abriendo

En efecto, si Zola, y su madre viuda, sin otras ataduras que las económicas, pudieron buscar un refugio en París en 1858, cuando el futuro escritor contaba sólo dieciocho años, la familia de Cézanne, por el contrario, estaba mucho más enraizada en la Provenza, en la ciudad de Aix, en la que su padre, de orígenes modestos, había llegado a introducirse en la burguesía local como dueño de un pequeño banco. La relación de Cézanne con sus padres y hermanas, Marie y Rose, aunque ninguno de ellos aparentemente fuera consciente de la genialidad del artista, fue bastante buena, incluso afectuosa; para él, despegarse no sólo del entorno familiar, especialmente de su madre, sino de su mundo provenzal (y de su cocina), suponía un desgarró que se contraponía a los insistentes requerimientos de Zola para que lo acompañase en su aventura parisiense.

Finalmente, en 1861, con veintidós años, Cézanne consiguió convencer a su padre para que le permitiese (y le financiase) el ansiado viaje a París. Para esas fechas, Cézanne se había embarcado ya en el que sería el objetivo principal de su vida: convertirse en Paul Cézanne, un pintor en las antípodas de cualquier convencionalismo o academicismo. Como señala Danchev, un número de lecturas fueron formando esa noción en su mente: las reflexiones de Stendhal en su *Histoire de la peinture en Italie* (1817) sobre el carácter de los artistas, las de los hermanos Goncourt en su novela *Manette Salomon* (1867), sobre el artista como sufridor ejemplar, y, finalmente, las ideas de Hippolyte Taine expresadas en sus *Nouveaux essais* de 1865 sobre la importancia de la originalidad, incluso de la excentricidad, en el artista. Cézanne estaba decidido a convertirse en un gran artista, como un Delacroix (su primera gran pasión) o un Courbet, pero sin parecerse a ellos. Llevaba ya varios años estudiando dibujo y pintando en Aix, y sus primeras obras, de un fortísimo *impasto* trabajado con la espátula, no se parecían, desde luego, a nada contemporáneo. En París acentuó su fuerte acento provenzal, se dejó el pelo y la barba largos, vistió ropas descuidadas e intentó enrolarse en la École des Beaux Arts. Aunque fue rechazado y acabaría volviendo a Aix, en la primera de una serie de escapadas del pintor entre ambas ciudades, ese primer contacto con París sería de enorme importancia, pues le supuso el descubrimiento del Louvre, al que volvería una y otra vez para copiar a los grandes maestros, muy especialmente, aunque pueda parecer paradójico, a Rubens y Poussin.

En sus posteriores estancias en París, Cézanne continuó perfilando su *persona* en el sentido latino del término. Se matriculó en la Académie Suisse, una escuela artística privada, llamada así por su fundador, Charles Suisse, que atraía a la bohemia parisiense y en la que la ausencia de disciplina era prácticamente total. Allí Cézanne conoció a quien seguramente desempeñaría el papel más importante en su desarrollo como artista: Camille Pissarro. Nueve años mayor que Cézanne, Pissarro se convirtió para él en la figura paternal y en el maestro que siempre había buscado; en verdad, Cézanne lamentó siempre no haber tenido una formación sólida como la que Manet había recibido del académico Thomas Couture y haber tenido que aprender prácticamente a ciegas, tanteando y equivocándose una y otra vez. Hay algo de conmovedor en esta búsqueda por parte de Cézanne de una figura capaz de guiarlo por un mundo nuevo que él mismo estaba abriendo, al igual que su confianza en poder extraer la sabiduría de los clásicos a los que copiaba, luchando por alcanzar ese *art des Musées* al que aspiraba. Su figura corpulenta, carente de la menor gracia social, desaliñada e incluso sucia parecía a muchos *naïf* y a casi todos la de un desequilibrado mental. El irascible Monet, sin embargo, opinaba de forma diferente: lo consideraba un «paleto rústico» que disimulaba su

orgullo buscando aparecer ante los demás «como una figura de guiñol, irritable, ingenuo, ridículo».



Con Pissarro, sin embargo, la relación fue casi paternofamiliar. Cézanne disfrutaba no sólo de sus enseñanzas, sino de su familia y de su casa, en la que se sentía acogido como uno más. Durante la década de los setenta ambos trabajaron juntos –espalda con espalda, como señala Danchev cáusticamente– en los alrededores de Pontoise, el pueblecito cercano a París donde vivían los Pissarro. La pintura realizada por Cézanne hasta entonces mostraba los pigmentos depositados en gruesas capas trabajadas con la espátula en largos trazos y con abundante uso de colores sombríos. En contacto con Pissarro, sin embargo, esos pigmentos fueron aclarándose y el propio *ductus* del pincel se concretó en manchas más leves, dispuestas de forme paralela. Como nunca hasta entonces, Cézanne pintó *sur le motif*, es decir, delante del objeto, buscando lo que él denominaba *sensations*, fruto de una mirada virgen capaz de encontrar la intensidad de la percepción pura². En este mismo sentido, y en sus conversaciones con Joachim Gasquet, publicadas

posteriormente por este, Cézanne explicaba que existe una Naturaleza que vemos y que es la que nos rodea, pero que también existe otra Naturaleza que es la que *sentimos*, la que impacta en nuestras emociones, y que el verdadero cometido del artista era la fusión de ambas. Ahora también Cézanne va a llevar a cabo una de las mayores revoluciones en el arte contemporáneo y que, de hecho, abriría la puerta al cubismo: la abolición plena de la perspectiva lineal tal como la conocemos desde el Renacimiento, la que Alberti había teorizado como *costruzione legittima*. Para Cézanne era el juego de mirada y objeto el que debía definir el espacio; de ese modo, el hombre, el artista, no estaba ya *fuera* de la Naturaleza, mirando desde el otro lado de la famosa ventana albertiana, sino en su interior, rodeado por ella. Por eso sus naturalezas muertas se disponen en planos oblicuos que parecen inclinarse ante el espectador, mientras que, en los exteriores, percibimos el espacio colapsado, como en su *Paysage à Auvers*, de 1873³.

Como vemos, pues, la compañía de Pissarro supuso un período de intensa creatividad que iba a modificar profundamente, no sólo la pintura de Paul Cézanne, sino el curso del arte contemporáneo. Cézanne siempre le guardó una intensa lealtad a Pissarro, muy especialmente cuando estalló el *affaire Dreyfus*, que provocó una intensa ola de antisemitismo en Francia. Pissarro, descendiente de judíos portugueses, sintió este rechazo incluso de compañeros y amigos suyos, como Renoir o Degas, este último uno de los más grandes pintores y abominables personas de ese círculo. También Degas excluiría de sus amistades a Émile Zola, quien, con su famoso artículo «J'accuse», una carta abierta dirigida al Presidente de la República en defensa de Dreyfus, conseguiría la revisión de su condena.

Cézanne mantuvo siempre su apoyo a Pissarro, como ya se ha señalado, pero parece haber pasado por alto las implicaciones más generales del caso Dreyfus. De hecho, aunque no tan vitriólico como Degas, Cézanne se mantuvo más bien dentro del campo de los *anti-Dreyfusards* y consideraba la

campana de Zola en la defensa del capitán judío como poco más que una extravagancia. Esta actitud afectó, desde luego, las relaciones entre los dos viejos compañeros de colegio, pero la fisura en su amistad venía ya de antes y se ampliaría aún más posteriormente. Danchev describe con gran sutileza los inicios de esta divergencia.

En 1870, Zola se casó con la mujer con la que llevaba ya viviendo algunos años, Alexandrine Meley. En 1878, convertido ya en un escritor de éxito, pero también en una figura social, Zola compró una casa de campo en Médan, cerca de Poissy. Se trataba de una casa relativamente pequeña, pero que el escritor amplió considerablemente, añadiéndole además jardines, y que decoró con el típico gusto recargado *fin de siècle*, muebles medievales y renacentistas, tapices, armaduras y todo el *bric-à-brac* considerado entonces *de rigueur* para el estudio de un artista o de un hombre de letras. Aquí Zola recibía a importantes personajes del mundo cultural parisiense. Cézanne fue un frecuente visitante, pero paulatinamente descubriría que ese no era en absoluto su mundo; es más, el propio Zola se sentía incómodo con la figura desgarbada, mal vestida y con el fuerte acento provenzal de su amigo. En un momento de frustración, Cézanne confió a Monet que Zola lo había ignorado, prestando toda su atención a un rico industrial que proyectaba adaptar sus novelas al teatro⁴.

Cézanne va a llevar a cabo una de las mayores revoluciones en el arte contemporáneo: la abolición plena de la perspectiva lineal

Danchev, pues, parece tener razón al creer que el desencuentro entre ambos amigos se había iniciado antes de que, a partir de diciembre de 1885, Zola comenzase a publicar por entregas en la revista *Gil Blas* su novela *L'Œuvre*, que aparecería como libro al año siguiente y que siempre ha sido considerado como la causa fundamental de la ruptura. En ella, Zola traza un fresco del escenario artístico y literario del París contemporáneo (la acción transcurre entre 1855 y 1870), en el que, de forma más o menos velada, aparecen retratados muchos de sus protagonistas, especialmente Cézanne, bajo el nombre del pintor Claude Lantier, y el propio Zola, como el novelista Pierre Sandoz. Pero hay otros que han sido también identificados bajo nombres ficticios, como Monet, Manet o Maupassant. Por debajo de esta recreación de un mundo, sin embargo, transcurre un *leitmotiv* que es el del «misterio de la creación artística», como lo llamaría Stefan Zweig en 1938⁵; es decir, en lo que respecta a la novela, la lucha de Lantier-Cézanne por crear un arte nuevo, en ruptura con los academicismos de los *Salons*, tan del gusto de la nueva burguesía del París de Napoleón III. Una lucha desigual que afecta al frágil equilibrio mental del pintor y lo sume en la inseguridad y la desconfianza. Zola, como ha visto toda la crítica, se inspiró para su creación de Cézanne-Lantier en el maestro Frenhofer que protagoniza la *nouvelle* de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu*, publicada en 1831, aunque añadiéndole mayor carga dramática, desde los amores de Lantier con una joven, Christine, que le dará un hijo, hasta su suicidio, fruto de la impotencia para acabar esa obra maestra que ve en su imaginación pero que no consigue plasmar sobre el lienzo.

Los puntos de contacto entre Cézanne y su *alter ego* novelesco son demasiado explícitos para que el primero no se sintiera aludido y, seguramente, dolido. Lantier se había enamorado de Christine, que posaría para él; a Cézanne le ocurrió lo mismo con quien sería su esposa, Hortense Fiquet, que igualmente había posado para él y con la que se casó años después. Hortense le dio un hijo a Cézanne, Paul, igual que Christine dio un hijo a Lantier, pero este último padece de hidrocefalia y

muere cuando tiene sólo cinco años. Parece que los amigos de Cézanne no tenían muy buena opinión de Hortense y de su hijo Paul, a los que llamaban *La Boule* y *Le Boulet*, respectivamente. *Le Boulet* no era excesivamente brillante, desde luego, con lo que los puntos de contacto entre realidad y novela debieron de resultar aún más patentes.

En cualquier caso, si no puede negarse el insidioso *innuendo* del texto de Zola respecto un Cézanne-Lantier fracasado, no es menos cierto que para finales de la década de los setenta, este contaba ya con un respetable número de coleccionistas que buscaban sus obras ávidamente, tanto en Francia, con figuras como el doctor Paul Gachet, como Victor Chocquet o como Théodore Duret, uno de sus principales mecenas, como fuera de ella, como el extraordinario *connoisseur* ruso Iván Morósov, o el americano Henry Havemeyer, por no hablar de sus compañeros artistas (Degas, Manet, Monet, Pissarro, Gauguin, etc.). Además, a partir de 1895, se produciría un hecho de trascendentales consecuencias, no sólo para el artista, sino para el desarrollo del movimiento moderno mismo: el encuentro entre Ambroise Vollard y Paul Cézanne.

Cézanne nunca había padecido realmente problemas de dinero, aunque en alguna ocasión el propio Zola hubiera tenido que adelantárselo, pues su padre fue casi siempre un hombre generoso. Ahora, sin embargo, al final de su vida podía disfrutar de una cierta fluencia, pues tras la muerte de su padre en 1886 entró en posesión de una herencia nada desdeñable. En este aspecto económico, por lo demás, Vollard desempeñó un papel trascendental; un *marchand* con un infalible olfato artístico y una especial eficacia como vendedor, Vollard se convertiría en el agente de toda la vanguardia parisiense hasta su muerte en 1939. Pero su primer *coup* fue la exposición individual y retrospectiva de Cézanne que organizó en 1895, cuando el artista había cumplido ya los cincuenta y seis años, en su pequeña galería del número 37 de la rue Laffitte. Para un pintor cuyos cuadros habían sido sistemáticamente rechazados en los sucesivos *Salons* desde 1865⁶, esto hubo de reportarle una profunda satisfacción, aunque, según parece, él no intervino para nada en el proceso, delegándolo todo en su hijo. Fueron unos ciento cincuenta cuadros de Cézanne los que Vollard expuso entonces, lo que supuso una auténtica revolución, catapultando a la fama a un pintor que hasta entonces había sido poco más que un nombre fuera de los círculos artísticos. Y, a pesar de que otros pintores han puesto en duda la honestidad de Vollard, señaladamente Matisse, que jugaba con el parecido entre Vollard y *voleur*, Cézanne siempre mantuvo su confianza en él, hasta el punto que prácticamente monopolizó su venta (se ha calculado que dos tercios de su obra pasaron por manos del galerista).

En estas circunstancias, distanciado de su mujer, aunque muy cercano a su hijo, durante los últimos diez años de su vida, Cézanne se separó por completo de sus contemporáneos, instalándose en su Provenza. Perdido en 1899 el Jas de Bouffan, la *bastide* o quinta campestre familiar donde había tenido su primer estudio y que poseía para él un enorme significado sentimental, por decisión de los

otros herederos, Cézanne decidió construirse un nuevo estudio enteramente a su gusto en una zona cercana conocida como Les Lauves; el estudio propiamente dicho ocupa toda la planta superior y posee, puesto que todavía se conserva, vistas al Mont Sainte-Victoire. Se conservan once lienzos y diecinueve acuarelas del Mont Sainte-Victoire, aunque no todo pintado en el estudio, pues Cézanne a veces buscaba puntos más altos que le proporcionaran nuevas perspectivas de la montaña. Lo que resulta asombroso es que, además de esas vistas, Cézanne realizara nuevas versiones de uno de sus temas de juventud, como «Los bañistas», y varios bodegones, pues sólo empezó a pintar en Les Lauves en 1902 y murió en 1906.

A partir de 1895, se produciría un hecho de trascendentales consecuencias: el encuentro entre Vollard y Cézanne

Esta pasión creativa en los últimos años de su vida se vio acompañada por las frecuentes visitas de jóvenes pintores y críticos deseosos de aprender de un viejo maestro que había sido casi mayoritariamente ignorado hasta entonces, pero que se había revelado como el creador de un nuevo territorio artístico. Joachim Gasquet, hijo de Henri, un amigo de la infancia del pintor y él mismo novelista y crítico, fue uno de ellos. De sus conversaciones con Cézanne a lo largo de los últimos diez años de su vida nos queda un libro titulado escuetamente *Cézanne* (1921), que, aunque debe ser utilizado con prudencia, como advierte Danchev, pues está escrito catorce años después de la muerte del artista, nos proporciona una mina de información. Otro importante testimonio de estos años finales de Cézanne nos lo proporciona Émile Bernard, quien lo visitó en Les Lauves en 1904 y nos ha dejado una emotiva imagen del pintor sentado delante de su cuadro *Les grandes baigneuses*, con mas aspecto que nunca de «paleta rústico», como lo había definido Monet; aparte de ello, se conserva una rica correspondencia. Pero, sin duda, la más conmovedora expresión de los momentos finales de Cézanne se debe a la visita que los dos jóvenes pintores *nabis*, Maurice Denis y Ker-Xavier Roussel le hicieron en 1906, tan solo unos meses antes de su muerte. Cézanne se mostró particularmente expansivo con estos visitantes, hasta el punto de dejar que lo acompañaran a su diaria rutina de pintar *sur le motif*; en este caso, a un lugar más en alto que Les Lauves, pero donde la vista del Mont Sainte-Victoire le parecía mejor.

Roussel aprovechó el momento para hacerle una serie de fotografías que constituyen un testimonio único del artista en acción. La primera, quizá por efecto de una doble exposición, nos lo muestra con su traje manchado de pintura y su sombrero como surgiendo del murete de piedra que corre por detrás y, como por arte de magia, parece subrayar ese *côté paysan* de Cézanne, ese enraizamiento en la tierra y las piedras de su Provenza. Las restantes revelan ese lento proceso reflexivo antes de depositar el pigmento en el lienzo que caracterizaba su «técnica».

Poco después, el 15 de octubre, mientras estaba solo, pintando de nuevo *sur le motif*, Cézanne se vio sorprendido por una violenta tormenta; cuando buscaba refugio, sufrió un desmayo que lo dejó tirado en el camino bajo la lluvia durante varias horas, hasta que un viajero lo recogió en su carro y lo llevó a su casa. Al día siguiente expresó deseos de salir a pintar otra vez, pero los días siguientes esos deseos de trabajar se alternaron con desvanecimientos. Finalmente, el 23 de octubre de 1906, Cézanne murió de neumonía.



Toca hacer balance ahora de la biografía escrita por Alex Danchev. Quizá lo primero y más obvio que podríamos decir es que se trata de la biografía de un artista escrita por alguien que *no* es un historiador del arte, algo que condiciona todo lo demás. En efecto, si Danchev hubiera tenido una formación como historiador del arte, difícilmente hubiera podido resistirse a la tentación de explorar a Cézanne desde un punto de vista «estilístico», analizando su técnica y buscando «líneas evolutivas». En vez de eso, Danchev, que posee una envidiable cultura literaria y filosófica de los orígenes del movimiento moderno, nos ha ofrecido en su libro el contexto intelectual, el *Zeitgeist* en el que se desarrollaron Cézanne y sus contemporáneos: más aún, ha explorado sutilmente el *efecto* de Cézanne en las generaciones posteriores, especialmente a través de Rilke, uno de sus más perceptivos admiradores. Con un lenguaje ágil e irónico, cargado de erudición, pero ajeno a cualquier

pedantería, Danchev pone carne y humanidad sobre esa especie de ente borroso que conocíamos por otras biografías.

Como es bien sabido, el discurso de la crítica de arte se ha convertido ya desde hace tiempo y en todos los lugares en un género literario propio, con sus convencionalismos y artificios, que guarda muy tenue relación con el hecho artístico al que en teoría se refiere. Generalmente estos textos no transmiten nada, pero sí permiten al lector, mediante el uso de determinados sintagmas y de un vocabulario *ad hoc*, reconocer la ubicación ideológica del autor. Por eso supone un raro placer leer un libro sobre un artista como Cézanne escrito por una persona tan ajena a ese mundo, a ese *shop talk* del medio.

¿Qué objeción o qué crítica podríamos hacer a esta biografía? Sólo se nos ocurre una bastante nimia, pero irritante: aparte de las numerosas láminas en color en sendos cuadernillos, el libro presenta un importante número de fotografías antiguas intercaladas en el texto. Por algún motivo que desconocemos, el diseñador, en vez de añadirles pies a las fotos, ha agrupado estos pies en una lista al principio, adonde debemos acudir para identificarlas por los números de las páginas en que aparecen estas fotografías, un constante ir y venir que termina por cansar, máxime teniendo en cuenta que se trata de unas fotos enormemente seductoras.

Vicente Lleó Cañal es catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla. Ha publicado, entre otros libros, *La Casa de Pilatos* (Barcelona, Electa, 1998) y *El Real Alcázar de Sevilla* (Barcelona, Lunwerg, 2002). Recientemente se ha reeditado *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano* (Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012).

-
1. Meyer Schapiro, «The Apples of Cezanne. An Essay on the Meaning of Still-life» (1968), en *Modern Art. 19th and 20th centuries. Selected Papers*, Nueva York, George Braziller, 1979.
 2. Jacques Darrulat, «Cézanne et la force des choses».
 3. No reproducido por Danchev.
 4. Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence. The Painter in his Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003, p. 89.
 5. Stefan Zweig, *El misterio de la creación artística*, Madrid, Sequitur, 2007.
 6. La excepción fue el *Salon* de 1882.