

Rilke
Cartas sobre Cézanne



selección **doce uvas**

RIALP

RAINER MARIA RILKE

Cartas sobre Cézanne

Prefacio y traducción
de DAVID CERDÁ

EDICIONES RIALP, S. A.
MADRID

Título original: *Briefe Uber Cezanne*

© 2017 de la versión española y del prefacio y traducción
de DAVID CERDÁ by EDICIONES RIALP, S. A.
Colombia, 63 — 28016 Madrid
(www.rialp.com)

Preimpresión: Jorge Alonso Andrades

ISBN: 978-84-321-4877-4

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita reproducir, fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

[Prefacio: «Pintar con palabras»](#)

*Hôtel du Quai Voltaire,
1907*

[Carta I: 3 de junio](#)

*Rue Cassette 29, París VI,
1907*

[CARTA II: 24 DE JUNIO](#)

[Carta III: 28 de junio](#)

[CARTA IV: 13 DE SEPTIEMBRE](#)

[Carta V: 29 de septiembre](#)

[Carta VI: 2 de octubre](#)

[Carta VII: 2 de octubre](#)

[Carta VIII: 3 de octubre](#)

[Carta IX: 4 de octubre](#)

[Carta X: 6 de octubre](#)

[Carta XI: 7 de octubre](#)

[Carta XII: 8 de octubre](#)

[Carta XIII: 9 de octubre](#)

[Carta XIV: 10 de octubre](#)

[Carta XV: 11 de octubre](#)

[Carta XVI: 12 de octubre](#)

[Carta XVII: 13 de octubre](#)

[Carta XVIII: 15 de octubre](#)

[Carta XIX: 16 de octubre](#)

[Carta XX: 17 de octubre](#)

[Carta XXI: 18 de octubre](#)

[Carta XXII: 19 de octubre](#)

[CARTA XXIII: 20 DE OCTUBRE](#)

[CARTA XXIV: 21 DE OCTUBRE](#)

[CARTA XXV: 22 DE OCTUBRE](#)

[CARTA XXVI: 23 DE OCTUBRE](#)

[CARTA XXVII: 24 DE OCTUBRE](#)

[CARTA XXVIII: 25 DE OCTUBRE](#)

*Hotel Erzherzog Stefan,
Wenzelsplatz, Praga*

CARTA XXIX: 1 DE NOVIEMBRE

En el tren Praga-Breslau

CARTA XXX: 4 DE NOVIEMBRE

PREFACIO

Pintar con palabras

Las cartas fueron para Rilke tanto un trasunto de su diálogo interior como un modo privilegiado de relacionarse con los otros. Constituyeron, además, una especie de terapia a la que acudió con una tenacidad inusitada, para capear sus crisis de inspiración y para explicar, a sí mismo y a los receptores de las misivas, los vericuetos y compromisos que implica al acto creativo. Fue su ardid para enfrentarse a la cuartilla cuando las musas se ausentaban; su disciplina monástica, su oración diaria a las letras, su concesión corriente a la amistad y los conceptos, su cálida forma de acechar los conflictos que más tarde se resolverían en sus poemas.

Las artes plásticas impregnan buena parte de la producción epistolar del poeta; son un estímulo constante para su vida y su obra. Desde muy temprano vislumbra el potencial que la escultura y la pintura poseían como modelos para el lenguaje artístico escrito. Entre 1900 y 1907 realizará un decisivo viaje estético a lomos de dichas artes: Worpswede, Rodin, Cézanne. El resultado inmediato podrá palpase en sus *Nuevos Poemas* (1907-1908); el efecto de largo alcance permeará el resto de su obra.

Rilke se relacionó con algunos de los pintores más importantes de su tiempo; con algunos de ellos, como el también praguense Emil Orlik, Paul Klee o Heinrich Vogeler, entablaría una estrecha amistad. En su viaje a Rusia se codearía con Repin, Kramskói, Levitan o Leónidas Pasternak, con cuyo hijo, que pese al arrollador éxito de *Doctor Zhivago* era esencialmente poeta, se escribiría con asiduidad. Los impresionistas le dejaron frío; quedó, en cambio, prendado de Cézanne, cuyo ideal de *réalisation* hizo suyo.

La aproximación pictórica del poeta es la de un profano entusiasmado; la de un amante de la expresión que no hace concesión alguna a lo académico; la de un rastreador de belleza que descarta los tecnicismos y deja que las telas del viejo maestro francés tiñan sus términos. Del mismo modo viviría y poetizaría Rilke: saltándose todos los intermediarios. Sabemos, además, por otras célebres cartas suyas¹, que denostaba específicamente la crítica como modo de aproximación al arte. De modo que sus luminosas y cromáticas misivas se dirigen al corazón de las obras y al alma del pintor; leyéndolas tomamos prestados por un instante los entrenados y conmovedores ojos de Rilke, que paladea cada cuadro con profundidad y alcance, con recogimiento ascético y esmero singular.

El propio empeño de Rilke puede concebirse como un supremo intento de pintar el mundo con palabras. En consecuencia, su acercamiento a la pintura enfila siempre lo esencial. No reflexiona las obras: las siente y las vivifica. No se entretiene en disquisiciones gratuitas, y en esto se asemeja también a Cézanne, para quien «las conversaciones sobre el arte son prácticamente inútiles». La literatura, aduce, se expresa

a través de abstracciones, mientras que la pintura concreta sensaciones y percepciones mediante el dibujo y el color². Se abre, según el pintor, una sima insalvable entre la plasmación pictórica de un rojo y la reflexión literaria de la rojez. Rilke está de acuerdo; de ahí que en estos textos rehúya toda tentativa de elucidar una lógica de los colores o las formas que en el cuadro habitan. Tiene muy presente cuán absurdo sería transmitir la obra de Cézanne de una forma que lo traicionase.

En estas cartas tiene lugar otro capítulo de la obstinada lucha que Rilke libró con lo real. A este respecto encuentra en Cézanne a un alma gemela. Como señalase Merleau-Ponty (*La duda de Cézanne*), el ilustre hijo de Aix-en-Provence supo distinguir entre la organización espontánea de las cosas que percibimos y la organización humana de las ideas sobre esas cosas; pretensión esta que late igualmente en los versos del poeta. Y si este compara a Van Gogh con Cézanne, es para poner de relieve el modo tan distinto que ambos tenían de acercarse a la presencia real de los objetos.

Hay también en estas páginas importantes e incisivas posturas acerca de los deberes del artista. Aquí ya no existe un salto ontológico entre ambas disciplinas artísticas: la sumisión a la naturaleza, el escrúpulo insobornable y la sinceridad absoluta son abordables, en tanto actitudes, igualmente desde la pintura y la literatura. En este sentido hay que entender las loas del poeta a la humildad y la pobreza del pintor, y al olímpico desprecio que manifiesta por los aplausos —los candentes y actuales y los marmóreos de la posteridad—. El arte en sí y por sí y nada más: Rilke vivió de acuerdo con este lema, que aprendió, entre otros, de Cézanne. Inútil preguntarse si le fascinó más su persona que su obra: le entusiasmó cómo una y otra se fundían. Si considera que el pintor alcanzó lo más alto es porque aquel supo desatar, en su edad tardía, el terrible nudo que el poeta consignase en su *Réquiem*: «La enemistad entre la vida y la gran tarea».

Al ser preguntado por algunas de las principales influencias recibidas por su poesía, Rilke responde: Paul Cézanne. La transmutación de la persona del artista en colores, tratará él de emularla al trazar sus poemas. No hay otra forma, le parece, de penetrar en el meollo del arte, que convertir la propia vida en un paisaje o unas rimas. Rilke consigue dar vida a esta idea mediante su hermosa descripción del *modus vivendi* del artista, del que después extraerá esa rotunda máxima que comparte con Franz Xavier Kappus: «*Todo* consiste en gestar y después dar a luz»³.

Las cartas aquí recogidas guardan coherencia y conforman cierta unidad; de hecho, Rilke quiso que se publicaran como libro. Las dirige a Clara Westhoff, su mujer. Hacía tiempo que la incapacidad de ambos para una vida matrimonial convencional se había constatado; pero su mutuo amor se conservaría hasta el final. Estos textos que le envía son un testimonio más de su complicidad emocional y artística, de hasta dónde respetaba el poeta el criterio de la escultora, y de la importancia que para Rainer Maria tenía compartir sus puntos de vista con Clara. Ella sería además la senda que le conduciría a Rodin, hito esencial de su posterior devenir artístico.

La madurez artística rilkeana se trama en parte a través de la escultura y la pintura, que también colorearán y cincelarán su personalidad. Cézanne fue su profeta, según escribe un decenio después de este hermoso viaje a través de su pintura; el modo en el que se

consagra a su arte, conjurando esa «seducción de la ociosidad» de la que Rilke era bien consciente, determinará para siempre su existir. La mirada absorta y honda que caracteriza su aproximación estética a lo real está sutilmente apuntada en estas cartas, cuya lectura nos transporta a ese tiempo detenido y exhaustivo que Rilke pasó contemplando los Cézanne. Una cadencia y hondura que nosotros, tripulantes del siglo XXI, íntimamente añoramos, sometidos como estamos al cautiverio de la vertiginosidad. Así pues, la lectura de estas páginas no solo nos brinda la fragua de este enorme poeta, afinando nuestra asimilación de sus versos, sino que además nos conforta y nos nutre, transportándonos a un modo de encarar la vida y a un tempo y a una perspectiva que aún subsisten como posibilidad.

¹ Rilke, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Rialp, 2016

² En carta a Émile Bernard, el 26 de mayo de 1904.

³ *Op. cit.*, p. 36

CARTA I

*Hôtel du Quai Voltaire,
3 de junio de 1907*

... y cuán distinto es observar y trabajar en un lugar diferente. Ves y piensas: más tarde... Aquí es casi todo igual. Ahí está uno de nuevo: no es sorprendente, ni curioso, ni llamativo; ni siquiera es una celebración, porque una celebración sería ya un punto y aparte. Y, sin embargo, lo de aquí te atrapa y te acompaña y va contigo a todas partes, y con ello lo atraviesas todo, lo diminuto y lo grande. Todo lo que fue se ordena de un modo diferente, se pone en fila, como si hubiera alguien ahí que le diese órdenes; y lo presente resulta presente con absoluta premura, como si estuviese de rodillas rezando por uno...

CARTA II

*Rue Cassette 29,
París VI, 24 de junio de 1907*

... hoy por la mañana, temprano, llegó tu extensa carta, en la que viertes todos tus pensamientos... En efecto, una obra de arte es siempre el resultado de haberse expuesto al peligro, de haber llegado hasta el último extremo de una experiencia, hasta donde nadie puede ir más allá. Cuanto más lejos se va, más genuina, personal y única resulta la experiencia, y, a resultas de ello, la obra de arte queda como la manifestación necesaria, incontenible, tan acabada como es posible, de esa singularidad... Ahí reside el enorme servicio que la obra de arte presta a quien debe hacerla: en el hecho de ser su epítome, las cuentas de rosario que desgrana al elevar la oración que es su vida, la prueba recurrente de su propia unidad y veracidad; la cual, por lo demás, solo es válida para sí mismo, pues de puertas afuera permanece anónima, sin nombre, como una mera necesidad, como una realidad y una presencia.

Todo esto depende, sin duda, de que seamos capaces de alcanzar lo más extremo, de que nos pongamos a prueba, aunque es probable que también esté ligado a no expresar, comunicar y compartir dicho extremo antes de acometer la obra de arte. Por ser algo único, algo que ningún otro podría entender ni debiera, una quimera personal, por así decirlo, uno debe entrar en la obra para validarse en ella y mostrar su ley interna, como una marca de nacimiento que se revelase en la transparencia de lo artístico. No obstante, cabe hacer un par de excepciones a esta limitación en la comunicación, que agotan, me parece, lo que se puede admitir: la contemplación de la obra terminada; y el acto de mostrarse uno a otro el punto alcanzado en el curso del trabajo cotidiano, para darse así apoyo y asistencia mutua, y manifestarse recíproca admiración (siempre que se haga humildemente). Sin embargo, tanto en un caso como en el otro, han de mostrarse *resultados*, y no constituye un menoscabo a la mutua confianza, ni hacerse de menos el uno al otro ni ocultación alguna, que no se expongan los medios que han llevado a tal consecución, pues aquellos son siempre desconcertantes y tortuosos, personales e intransferibles.

A menudo pienso lo absurdo que habría sido, y cuán destructivo para él, que Van Gogh hubiese compartido con alguien la singularidad de sus visiones, que hubiera hecho a otro partícipe de sus motivos antes de haber producido sus cuadros, esas existencias que dan razón de él con toda el alma, que responden por él e invocan su verdad. De sus cartas se desprende que en tiempos llegó a pensar que lo necesitaba (si bien en ellas hablaba sobre todo de su obra ya realizada); pero apenas llegó Gauguin, el compañero anhelado, el alma gemela... hubo de cortarse la oreja en un arrebatado de desesperación, después de que ambos hubieran decidido odiarse mutuamente y, en cuanto el momento fuese propicio, aniquilarse. (Eso por cuanto hace a los sentimientos declarados de artista

a artista. Cuestión distinta es la parte que le es imputable a la mujer). Y en tercer lugar está (aunque tan solo concebible como tema para los cursos más avanzados) la complicación que supone que la mujer sea artista. Ah, esa sí que es una cuestión del todo novedosa, y con que uno dé solo un par de pasos por esa vereda, se encuentra con pensamientos que lo agujonean desde todos los frentes. Pero sobre eso no escribiré nada más por hoy...

CARTA III

Rue Cassette 29, París VI,

28 de junio de 1907

... he de mantenerme impertérrito en esta vía, al menos hasta terminar de escribir la segunda parte de mi libro sobre Rodin. En este, he dado con ciertos cambios de punto de vista que, no obstante, todavía no han de jugar papel alguno; destrozarían mucho de lo que ya estaba en orden de un modo sencillo, y no los tengo suficientemente interiorizados como para dejar que brote una nueva proporción entre los juicios que sea, en sentido profundo, igual de clara y correcta. Naturalmente, esta segunda parte será una continuación de la conferencia existente, casi nada va a cambiar, ya que no es en absoluto el momento de decir algo nuevo sobre Rodin. Está claro que debo respetar la conferencia en sus actuales términos mientras que la preparo para la imprenta. Creo que sigo entendiéndola del mismo modo, a pesar de que comienzo a sospechar que mucho de lo que tiene lugar en ella quizá concierna a las exigencias que Rodin nos ha enseñado a plantearnos, y no a las que sus obras satisfacen. Pero de eso todavía no sé nada; si bien me consta que Rodin no «reflexiona», sino que se mantiene dentro de los confines de la obra: no abandona los límites de lo alcanzable, lo que ya habíamos experimentado como la esencia de su mérito, su humilde y paciente camino hacia las entrañas de la realidad. Y no ha cambiado lo que pienso a este respecto, no hay nuevos juicios que sustituyan al previo.

En el arte, uno solo puede permanecer en «lo que le resulta posible», y a partir de quedarse en ese quicio, aquello crece y lo sobrepasa siempre a uno. Ocurre que «las intuiciones y los entendimientos últimos» solo se les revelan a quienes perseveran en el trabajo, según creo; los que cavilan desde la distancia no concitan poder alguno sobre ellos. Aunque lo anterior entra de lleno en el dominio de las soluciones personales. En realidad, no es asunto nuestro cómo se las arregla cada cual para seguir creciendo, con tal que lo consiga y nosotros seamos al menos capaces de seguir el rastro de la ley que rige nuestro propio crecimiento...

CARTA IV

*Rue Cassette 29, París VI,
13 de septiembre de 1907*

... nunca me había emocionado el brezo como en esta ocasión, en la que casi me conmovió descubrir tres ramitas en tu querida carta. Desde entonces permanecen en mi *Libro de imágenes*, que ha quedado impregnado de su fuerte y profundo aroma, que a fin de cuentas no es más que la fragancia de la tierra en otoño. ¡Qué perfume tan sublime! No hay nada, me parece, que compendie mejor en un solo olor a qué huele la tierra; es un olor que nada tiene que envidiar a los efluvios marinos, un olor amargo, que linda con el gusto, que es más dulce que la miel, y por el que uno se cree transportado a los primigenios tonos del mundo. Contiene hondura, oscuridad, casi trazas de sepultura, y pese a todo también viento, alquitrán, trementina y té de Ceilán. Sobrio y parco como el olor de un monje mendicante y, sin embargo, resinoso y cordial como un caro incienso. A la vista parece un magnífico bordado, como si fuesen tres cipreses de seda violeta bordados en un tapiz persa (con un violeta tan, tan húmedo, que se diría el color complementario al sol). Deberías haberlo visto. Creo que las ramitas no podían ser tan hermosas cuando me las enviaste, pues en tal caso no se te habría pasado por alto mostrar tu estupor. Por cierto, una de las tres reposa ahora sobre el terciopelo azul oscuro de un viejo escritorio. Es como un fuego de artificio; no, más bien como un tapiz persa. ¿Son de verdad todos, todos esos millones de ramitas un trabajo tan extraordinario? Contempla el colorido de los verdes, con sus destellos dorados, y el cálido tono sándalo del marrón de los tallos, y los matices verduzcos, tan frescos e incipientes, en los cortes. Hoy mismo me he pasado el día entero fascinado con el esplendor de estos tres pequeños fragmentos; en verdad me avergüenzo de no haber sido todo lo feliz que tal abundancia de hermosura me permitía.

Si vivimos así de mal es porque nos adentramos en el presente siempre desprevenidos, incompetentes y sobre todo dispersos. No ha habido un momento en mi vida en que al volver la vista atrás no me hiciera tales reproches, u otros peores. Creo que solo durante los diez días que siguieron al nacimiento de Ruth¹ pude vivir sin este quebranto; la realidad se me hizo tan indescrible, hasta en sus más nimios detalles, como sin duda lo es siempre. Y es de presumir que haya sido el verano que he pasado en la ciudad lo que me ha hecho tan receptivo a las maravillas de las ramas de brezo que son fruto del despliegue del año nórdico. Un verano de reclusión como ese no pasa en vano; un verano encerrado en la menor de esas cajitas que se insertan unas dentro de otras, así hasta veinte veces. Y ahora está uno en la última, y en cuclillas. Dios mío, de cuánto me hube de ocupar el pasado año: mares, parques, bosques, prados; el anhelo que siento de todo ello es inenarrable. Y ya está el invierno a la vuelta de la esquina. En breve tendremos mañanas brumosas, y tardes en las que algo parecido al sol ocupa el lugar donde antes

estaba el sol verdadero, tardes en las que, en los parterres, todos los girasoles, las dalias, los enormes gladiolos y las largas hileras de los geranios se desgañitan con sus tonos rojos en franco contraste con la neblina.

Todo eso me sume en la tristeza. Hace que afloren desolados recuerdos a la superficie, sin saber por qué: como si la música del verano metropolitano se extinguiese con una disonancia, con la insurrección de todas las notas; quizá porque uno ya ha interiorizado en lo más profundo todo aquello, ya lo ha interpretado y relacionado con uno, sin, por otro lado, haberlo *realizado*. Pero esto lo dejamos para el domingo...

¹ La hija del poeta (N. del t.).

CARTA V

*Rue Cassette 29, París VI,
16 de septiembre de 1907*

... Respecto a todo me encuentro en disposición de espera, en el estado de descuido en el que despuntara el pájaro de Kierkegaard. El trabajo diario, realizado a ciegas, solícitamente, con enorme paciencia y bajo la divisa «son los obstáculos los que espolean el entusiasmo»²; he aquí la única clase de previsión que no se interpone en la Ley de Dios: la que día tras día y noche tras noche nos sostiene, aquella con la que emborronamos estas cuartillas, sin dejar espacio en blanco alguno y sin ocuparnos de lo que pueda estar en Sus manos. [...]

Claire me ha dicho hace poco, del modo más abrupto: «Vas a ser rico y famoso»³ (justamente en un día en el que, sometido a una vacuidad manifiesta, me sentía muy triste). [...]

² «Obstacle qui excite l'ardeur»; en francés en el original. La divisa está relacionada con un antiguo sello de la familia Rilke (N. del t.).

³ «Vous serez illustre et riche»; en francés en el original (N. del t.).

CARTA VI

*Rue Cassette 29, París VI,
29 de septiembre de 1907*

... Sé muy bien lo que has experimentado con la uva portuguesa; me pasa lo mismo con dos granadas que acabo de adquirir en Potin: espléndidamente grávidas, rotundas, con el adorno circular en el ápice del estigma floral; principescas, con esa piel moteada de destellos dorados, que salpican el fondo rojo, intenso, genuino, como el cuero de los viejos cordobanes. Todavía no he intentado abrirlas; es probable que no estén maduras, pues de lo contrario se hubiesen abierto solas, me parece, se hubiesen resquebrajado por su propia gravidez, tendrían hendiduras purpúreas, como aristócratas vestidos de gala.

A la vista de la fruta, también yo me vi transportado por el deseo y el presagio de lo exótico y lo meridional, por la fascinación de los grandes viajes. Impresiona comprobar cómo lleva uno todo esto dentro de sí de antemano, con tanta mayor intensidad cuanto más cierre uno los ojos, como sentí en su día, cuando escribí sobre la *Corrida*, que no había visto jamás: ¡cuánto la conocía y de qué modo la veía!...

CARTA VII

*Rue Cassette 29, París VI,
2 de octubre de 1907*

... seguramente parecerá insólito visto desde la distancia, pero es así: aquí los días a veces están anegados de lluvia y cubiertos de nubes y aun así hay momentos en los que se forman grandes claros, como los que en ocasiones irrumpen en el invierno tardío. Ya sabes a qué me refiero: a esos días en los que uno dice que ya no hará la excursión en trineo, o que ya no se irá con los patines a correr sobre el hielo. O como aquella tarde, cuando yo me asomaba por la ventana, arriba, en casa de los Saggern, y tú volvías de la pista de patinaje de Bremen, inesperadamente cerrada. Nubes, nubes erráticas, viento, la lluvia arreciando, y procedentes de un claro en todo lo alto, unos rayos de sol atravesando la escena, como proyectados desde un reflector, vigorosos, concentrados, diligentes, sobre una cosita mojada, muy pálida, mientras por cada ventana penetra la claridad del cielo. La sugestión ha sido tan grande y vívida que verdaderamente he vuelto a sentir lo mismo que aquel día: que un frío invierno estaba tras de mí, en vez del estío parisino, que parece no dejar poso alguno en mi memoria...

... Ayer me encontré con alguien a quien no veía desde hacía semanas: Mathilde Vollmoeller, que acababa de volver de Holanda. Volvía a dejarse caer, después de mucho, por el restaurante de Jouven. Me resultó casi inoportuno toparme con ella, porque justo entonces comenzaba a sentirme enfermo; con gusto me hubiera escabullido. En el curso de la conversación se refirió a unas reproducciones de Van Gogh que se había traído de Ámsterdam (una carpeta entera), preguntándome si me apetecía verlas. Le dije que sí. Propuse que fuese esa misma tarde, pues era cuando mejor me venía. Me sobrepuse y asistí, y la existencia, la paz y el bienestar de una vida ajena, la posibilidad de escuchar cómo hablaba otro y yo mismo, tras tanta soledad, y la atención que se me dispensó al ofrecérsese una taza de té; todo aquello produjo el mejor de los efectos sobre mi persona. Naturalmente, se debió sobre todo a aquellas ilustraciones, fruto de un incansable y conmovedor trabajo, que incitaban a uno a ponerse bueno para hacer otro tanto; son en parte las mismas a las que se refieren las cartas del hermano (y las mismas que posee, por centenares, la viuda de ese hermano).

Pero no es fácil cambiar de forma de vivir de un día para otro, y he de admitir que París hace ya algún tiempo que trata de sacudírseme como un caballo a su jinete. Tú misma conoces ese momento en que se muestra intratable; lo hemos vivido varias veces. Empieza con pequeñas advertencias que se acumulan y llega el punto en que se hace muy patente...

Todavía el 2 de octubre, al caer la tarde

... me había cansado tanto de escribir que tuve, desconsideradamente, que dar por terminada mi carta en la página octava... Necesitaba salir al bulevar Montparnasse a tomarme un vaso de leche. Antes había pasado una buena hora, una hora tranquila, bajo el protector sentimiento de tu carta de ayer, y mientras apuraba el último sorbo de té frente a las reproducciones de Van Gogh. Ayer no llegamos a ver toda la carpeta, de modo que me la llevé conmigo, para poder ver las ilustraciones a solas durante un par de días. De ahí que hoy haya podido explorarlas con mayor alegría y detenimiento, una vez hube recuperado algo de vigor. No son refinadas, sino sencillas, exentas de pretensiones. Son muy simpáticas y reproducen unas cuarenta obras, veinte de ellas de antes de que Van Gogh estuviese en Francia. Cuadros, dibujos y litografías, pero sobre todo cuadros. Árboles en flor (como solo Jacobsen ha logrado representar), llanuras en las que se ven a lo lejos, esparcidas, figuras que se mueven; y hacia dentro de la lámina, la escena continúa tras las llanuras, como si transcurriese todavía en alguna parte al otro lado, como si allá afuera hubiera luz. O un viejo caballo, un viejo caballo completamente reventado; sin que ello signifique nada en absoluto, sin que se plantee reproche alguno; *es así* y ya está, sea lo que sea que le hayan hecho y él se haya dejado hacer. O un jardín, o un parque, en el que tampoco se ve o se oye una sola traza de parcialidad o de orgullo, o sencillamente cosas, una silla, por ejemplo, solo una silla, la cosa más corriente; y, no obstante, ¡cuánto hay en todo ello de esos «santos» que se proponía pintar mucho más adelante! (Según dice en una de sus cartas) Buenas noches...

CARTA VIII

Rue Cassette 29, París VI,

3 de octubre de 1907

... ojalá estuvieses conmigo en este gélido día, desapacible, uno de esos días que no son provechosos para nadie, un día que ahora finalmente (como he constatado en el Jouven) sume a otros en la perplejidad y el desconcierto. Ojalá estuvieses frente a la carpeta con los Van Gogh (que devuelvo con gran pesadumbre). Me ha hecho mucho bien tenerla estos dos días; llegó en el momento más indicado. Cuánto más de lo que yo he podido ver verías tú en aquellas láminas... Puede que entregada, como estarías, a la pura contemplación, hasta no hubieses leído la pequeña nota biográfica que precede al índice, de apenas diez líneas. Es, por lo demás, muy, muy neutral, y pese a ello extraordinariamente elocuente. Se hace marchante de arte, y al constatar, tras tres años, que no era lo suyo, se convierte en un sencillo maestro de escuela en Inglaterra. Y en medio de todo ello, va fraguándose la decisión: ordenarse sacerdote. Se va a Bruselas, a aprender latín y griego. (Pero, ¿a qué viene este rodeo? ¿Es que en algún lugar dispensan a su predicador de saber latín o griego?). Así pues, deviene lo que suele llamarse un predicador, y se va a las cuencas mineras a predicar el Evangelio a las gentes. Y entre prédica y prédica, empieza a dibujar. Y finalmente y sin darse ni cuenta, va quedándose mudo y ya solo dibuja. Y desde entonces ya no hace otra cosa, y así hasta que llega la hora decisiva en que se decide a romper con todo, porque ocurre quizá que durante semanas no ha podido pintar; y eso de poner punto y final al resto de su vida le parece lo más natural.

¡Vaya una biografía! ¿De veras es cierto que ahora todo el mundo hace como si la entendiera, también los cuadros a los que dio lugar? En el fondo, ¿no deberían, tanto los marchantes de arte como los críticos, mostrarse más desconcertados, o encogerse de hombros, al encarar a este maravilloso fanático, en el que se reaviva algo de san Francisco? Me pasma que su gloria haya venido tan pronta. Ay, con todo de lo que él se había desprendido... Su autorretrato, que estaba en la carpeta, lo muestra pobre y torturado, casi desesperado, aunque aún no hundido en la catástrofe: como un perro al que le fuese de pena. Ahí está su rostro, que habla bien a las claras de lo mal que lo pasa noche y día. No obstante, en sus cuadros (*L'arbre fleuri*), tal pobreza deviene enriquecida: un enorme resplandor que brota de dentro. Y así lo ve todo, con los ojos de un pobre: basta con comparar sus *Parques*. Lo que ha de decir lo dice con sencillez y calma, como para la gente pobre, para que pueda entenderlo; sin atender a la opulencia que hay en los árboles, como si hacer tal cosa equivaliese ya a tomar partido. Él no está de ningún lado, tampoco del lado del parque, y su amor por todo se dirige a lo anónimo y se mantiene oculto hasta para sí mismo. No es algo que muestre, sino algo que tiene. Y lo saca de sí y lo mete a toda prisa en el trabajo, en lo más íntimo e incesante del trabajo.

Rápidamente; ¡y nadie lo ha visto! Es lo que se siente al contemplar esas cuarenta láminas... ¿No has sentido un poco como si estuvieses a mi lado, delante de esa carpeta?

CARTA IX

*Rue Cassette 29, París VI,
4 de octubre de 1907*

... y al final siempre se está muy alejado de la posibilidad de trabajar a todas horas. Puede que Van Gogh perdiese el juicio, pero aún le quedaba el trabajo, y eso no podía serle arrebatado. Y Rodin, cuando no se encuentra bien, se arrima al trabajo, escribe cosas hermosas en forma de innumerables notas, lee a Platón y reflexiona sobre lo que ha leído. Sospecho, no obstante, que este volcarse en el trabajo no es una mera cuestión de educación o coerción (pues de lo contrario cansaría, como me ha cansado a mí durante las últimas semanas); es pura alegría, un bienestar natural en el que uno se sumerge de modo que no desea atender ninguna otra cosa. Quizás habría que examinar «la tarea» con mayor claridad de lo que se ha hecho, yendo más a lo tangible, atendiendo a los centenares de detalles que son ahí reconocibles. Puedo sentir, sin duda, lo que Van Gogh debió haber sentido en cierto instante —y lo siento intensa y arrebatadamente—; que todo está aún por hacer, todo. Pero esta dedicación a *lo siguiente* no la logro; solo la alcanzo en mis mejores momentos, cuando es en los peores cuando más falta me hace.

Van Gogh podía pintar el interior de una sala de hospital, abordando en sus peores días las situaciones de peor cariz. ¿Cómo hubiera aguantado si no? A ese punto hay que llegar; estoy convencido, además, de que hay que hacerlo sin ser obligados a ello: por la vía del juicio, del gozo, sin demora, en vista de lo mucho que queda por hacer. Ay, nos convendría tanto no tener recuerdos agradables de nuestros momentos ociosos... Recuerdos de horas tranquilas que nos hicieron bien. Recuerdos de horas muertas en las que hojeamos álbumes o leímos alguna novela... y tales recuerdos se amontonan al zambullirnos en nuestra niñez. Territorios enteros de la vida que se han perdido, incluso para ser recontados, prestos como estamos siempre a sucumbir a la seducción de la ociosidad. ¿Por qué? Si solo tuviésemos recuerdos industriosos desde muy temprano, ¡qué firmes nos mantendríamos! En cambio, tal y como son las cosas, estamos a cada momento al borde del hundimiento. Y lo que es peor: *en* cada uno de nosotros hay dos mundos.

A veces paso por delante de algunos pequeños comercios, por ejemplo, en la rue de Seine, donde hay anticuarios o pequeñas librerías de viejo o tiendas que venden litografías con los escaparates hasta arriba. Nunca entra nadie, no consta que hagan venta alguna; pero adentro puede verse a sus propietarios sentados o leyendo, despreocupados (y eso que no son ricos); no les crea ansiedad el mañana, no les atemoriza no tener éxito, tienen un perro sentado frente a ellos, bien dispuesto, o bien un gato que amplifica el silencio que les rodea, un gato que se frota contra las hileras de los libros como para borrar los nombres de los lomos.

Ojalá bastase con eso; entonces querría comprar uno de esos escaparates para ser yo quien estuviese tras él con un perro a mis pies durante los próximos veinte años. Por las tardes habría luz en la trastienda, mientras delante todo quedaría a oscuras, y nos sentaríamos los tres y comeríamos. Me he percatado, mirando desde fuera, desde la calle, que cada vez parece una Última Cena, así de espléndida y solemne se entrevé en la penumbra de la estancia. (Y, sin embargo, uno debe siempre acarrear sus preocupaciones, grandes y pequeñas)... Ya sabes en qué sentido lo digo: sin queja alguna. Así está bien y todavía irá a mejor...

CARTA X

*Rue Cassette 29, París VI,
6 de octubre de 1907*

... el sonido de la lluvia, el repiqueteo de las horas: es una especie de indicio de que estamos a domingo. Aunque uno no lo supiera: tiene que ser domingo. Es lo que se escucha en mi apacible calle. Con todo, más domingo parecía en el viejo barrio aristocrático por el que paseé esta mañana. Los viejos palacetes clausurados en Faubourg Saint-Germain, con sus contraventanas de color gris claro, y sus discretos jardines y patios, visibles tras los barrotes de las verjas que los cercan, con esas entradas tan férreamente cerradas. Algunos se veían muy altaneros y sofisticados e inabordables; es el caso del de los Talleyrand y el de los de la Rochefoucauld, de un señorío tan inalcanzable. Después, no obstante, me encontré con una calle tranquila, en la que las casas eran algo más pequeñas, no menos distinguidas, a su modo, y muy reservadas. Desde un portal a punto de cerrarse, un criado en librea matinal se volvió para observarme con aire pensativo. Y en ese mismo instante se me ocurrió que solo habría hecho falta que cambiase un detalle insignificante en algún lugar del pasado para que me reconociese y volviera sobre sus pasos para abrirme la puerta; para que allí arriba hubiese una vieja dama, una *grand-mère* que accediese a recibir a su querido sobrino, incluso a horas tan tempranas. Me recibiría la doncella, sonriente, hasta con un deje de ternura, e iría abriéndome paso a través de las sucesivas estancias, volviéndose constantemente, con la premura propia de su celo profesional y de la inquietud de quien va delante. Un extraño no captaría nada en ese recorrido; uno percibiría, sin embargo, la presencia de todos los elementos plenamente entrelazados entre sí: la mirada de los retratos, las esferas de los relojes de carrillón y el interior de los espejos, que alberga la clara esencia de ese crepúsculo. Habría reconocido en un segundo los luminosos salones, tan resplandecientes en medio de la oscuridad. Y esa habitación que parece más lóbrega, porque la plata familiar que está al fondo ha absorbido toda la luz que había. Y la solemnidad de todo esto se precipitaría sobre uno, lo prepararía cuidadosamente para encontrarse con la vieja dama vestida de violáceo blanco, que uno no puede imaginar de igual modo tras cada ocasión, tanto es lo que hay en ella...

Paseaba por esta tranquila calle, perdido en mis quimeras, cuando en el escaparate de un confitero de la rue de Bourgogne vi una hermosa plata antigua. Unas jarras cuajadas de flores repujadas sobre las tapas, y reflejos de fantasía en la parte central curvada.

Ahora me parece apenas creíble que este fuera el camino que habría de conducirme al Salón de Otoño⁴. Sea como fuere, terminé en el colorido mercado de cuadros, el cual, por más apabullante que resultara en su profusión de impresiones, no consiguió acallar mi voz interior. La vieja dama *seguida allí*; percibí cuán por debajo de su dignidad le resultaría acercarse a ver aquellos cuadros. Me pregunté si no llegaría el momento en que

no lograra hablarle de nada que le interesase; y entonces di con una sala con cuadros de Berthe Morisot (la cuñada de Manet), y una pared en la que colgaban obras de Eva Gonzalès (alumna, a su vez, de Manet). Cézanne no es apto para la vieja dama; sí lo es para nosotros, que lo tenemos por conmovedor e importante. También él, como Goya, pintó las paredes de su taller de Aix con fantasías (había algunas fotografías del taller, realizadas por Druet). Y es todo lo que te cuento hoy domingo...

⁴ *Salon d'Automne*, en francés en el original (N. del t.).

CARTA XI

*Rue Cassette 29, París VI,
7 de octubre de 1907*

... Esta tarde estuve de nuevo en el Salón de Otoño. Me encontré otra vez con Meier-Graefe donde estaban los Cézanne... También andaba por allí Graf Kessler, que me habló con hermosa sinceridad del nuevo *Libro de imágenes*, que él y Hofmannsthal se habían leído el uno al otro en voz alta. Todo esto tuvo lugar en la Sala Cézanne, que lo atrae a uno de inmediato merced a sus poderosos cuadros. Sabes que en las exposiciones despiertan más mi curiosidad los visitantes que dan vueltas que las propias pinturas. Ocurre igual en este Salón de Otoño, con la excepción de la sala dedicada a Cézanne. Allí parece como si toda la realidad estuviese de su lado: en sus densos y guateados azules, en su rojo y en su verde sin sombra y en el rubicundo negro de sus botellas de vino. Qué pobreza exhiben también todos sus objetos: las manzanas parecen exclusivamente aptas para ser cocinadas, y las botellas de vino parecen destinadas a ser acarreadas en los bolsillos dados de sí de alguna chaqueta vieja. Adiós...

CARTA XII

*Rue Cassette 29, París VI,
8 de octubre de 1907*

... tras un par de días en el Salón de Otoño, resulta fascinante pasarse por el Louvre. Uno se percata ante todo de dos cosas: que cada juicio artístico tiene quien lo jalee, y que quizá no se trate en modo alguno de producir tales juicios, que acaso conlleven una conciencia excesiva. Como si aquellos maestros que están en el Louvre no hubiesen sido conscientes de que es el color el que determina la pintura... He estado contemplando a los venecianos: su tratamiento del color es indeciblemente consecuente; uno se percata de hasta dónde lleva esto Tintoretto (casi más lejos todavía que Tiziano). Y esto se cumple hasta el siglo XVIII, cuando solo falta el empleo del negro para que estemos en la paleta de colores de un Manet. Guardi, por cierto, ya lo incorpora; era ineludible traerlo a escena, desde que las leyes contra el lujo forzasen a que las góndolas fuesen negras. Pero él lo emplea todavía más como un reflejo oscuro que como un color. Manet es el primero que lo pone en pie de igualdad con los demás colores, espoleado, en todo caso, por el ejemplo de los japoneses.

En la misma época que Guardi y Tiepolo pintaba una mujer, una veneciana, reclamada por todas las cortes, cuya fama no conoció fronteras en su tiempo: Rosalba Carriera. Watteau llegó a conocerla; se intercambiaron un par de pinturas al pastel, sus respectivos retratos quizá, y se manifestaron mutuamente un cariñoso afecto. Ella viajó con frecuencia, pintó en Viena, y en Dresde aún se conservan unos ciento cincuenta de sus trabajos. En el Louvre hay tres retratos. Una joven dama, cuyo rostro, que se alza sobre su firme cuello, se vuelve hacia delante con un gesto ingenuo, sosteniendo delante de su escotado vestido de encaje un pequeño mono capuchino de ojos claros, el mono mira, desde el margen inferior del cuadro, con la misma ansiedad con la que lo hace ella, aunque con algo más de indolencia. Con su pérfida y negra manita prende la de la dama, y, asiendo uno de sus ahusados dedos, atrae hacia el interior del cuadro su fina y desprevenida mano. La escena es tan completa y se detiene en el tiempo de tal forma que parece intemporal. Y está pintada con tal encanto y sencillez que resulta del todo genuina. En el cuadro puede verse también un chal azul y una rama de alhelí malva pálido que curiosamente sirve de broche del vestido. Y en cuanto al azul, me llama la atención su similitud con el azul del siglo XVIII, ese que se encuentra uno por doquier en La Tour, en Peronnet, el mismo que no ha dejado de ser elegante en Chardin, aunque allí, en la cinta de su peculiar tocado (en el autorretrato en el que lleva puestas las gafas de carey), se emplee de un modo más irreverente. (Se puede jugar con la idea de que alguien escribiese una monografía sobre el azul, una que fuese desde el azul denso y ceroso de los frescos de Pompeya, hasta el azul de Chardin o incluso el de Cézanne. ¡Qué gran monografía sería esa!). Porque el azul de Cézanne, tan característico, tiene ese

origen, proviene del azul del siglo XVIII, al que Chardin despojó de su pretenciosidad, un azul que solo en Cézanne no arrastra consigo otras connotaciones. Chardin fue, en definitiva, el intermediario; sus frutas ya no piensan en festines, están desparramadas sobre mesas de cocina y no alardean de que serán comidas con delicadas maneras. En Cézanne desaparece hasta su índole comestible, de un modo tan auténtico se han cosificado, así de inalterables las hace su obstinada existencia.

Cuando uno observa los retratos que Chardin hizo de su propia persona, concluye que hubo de ser un viejo estafalario. Hasta qué punto y de qué triste modo lo fue Cézanne, quizá te lo cuente mañana. Sé un poco sobre sus postreros años, el tiempo en que, ya viejo y mísero, los niños corrían detrás de él cuando a diario se dirigía a su taller, arrojándole de todo, como a un perro callejero. Pero en lo más recóndito de su interior era un ser maravilloso, y de vez en cuando le gritaba furiosamente algo glorioso a alguno de sus inusitados visitantes. Puedes hacerte una idea de cómo era aquello. Adiós... eso fue todo por hoy.

CARTA XIII

*Rue Cassette 29, París VI,
9 de octubre de 1907*

... Hoy me gustaría hablarte un poco de Cézanne. En lo concerniente al trabajo, él mismo lo reconocía, había estado viviendo como un bohemio hasta cumplir los cuarenta años. Solo a raíz de conocer a Pissarro adquirió cierto gusto por el trabajo. Y lo hizo hasta el punto de que durante los últimos treinta años de su vida no hizo otra cosa que trabajar. Sin atisbo de alegría, según parece, con incesante furia, en desavenencia con cada una de sus obras, ninguna de las cuales le pareció que alcanzase lo que él tenía por el nivel mínimo indispensable. A dicho nivel lo llamaba la *réalisation*, que encontraba presente en los venecianos, a los que había contemplado en el Louvre una y otra vez, y cuyo mérito reconocía incondicionalmente. Lo concluyente, la realización de la cosa, la realidad que, a través de su propia experiencia del objeto, conseguía elevar hasta su indestructibilidad intrínseca; ese era, a su parecer, el propósito íntimo de su trabajo. Viejo, enfermo, consumido por la monótona labor que a diario le dejaba exhausto al caer la noche (tanto que, a menudo, cuando oscurecía al dar las seis, y tras haber cenado cualquier cosa con desgana, se acostaba), de mal humor y receloso, escarnecido en cada trayecto hasta su taller, burlado y maltratado; no obstante todo ello, se tomaba cada domingo como día de celebración, asistía a la misa y las vísperas como cuando era un niño, y le pedía muy atento a Madame Brémont, su ama de llaves, que le preparase una comida algo más digna. Así es como, día tras día, alimentaba la esperanza de lograr, quizá, lo que él consideraba que era lo único esencial.

A resultas de ello (si hemos de creer a quien dejó constancia de todo esto, un pintor no muy simpático que había hecho camino con unos y otros), se empecinó en complicar extraordinariamente su obra. En los paisajes y en las naturalezas muertas perseveraba concienzudamente frente al objeto, cuya plasmación solo acometía tras emprender los más complicados rodeos. Atacaba primero la tela con los tonos más oscuros, cubriendo después su profundidad con una capa de color que llevaba un poco más allá de sus límites, siempre más lejos, un color expandiéndose sobre el otro, llegando así, gradualmente, a otro elemento del cuadro que ofreciese un contraste, con el que, partiendo de este nuevo centro, procedía de idéntico modo. Pienso que ambos procedimientos, la recepción contemplativa y segura del motivo y la interiorización y uso personal del mismo, disputaban entre sí, quizás a raíz de hacerse conscientes el uno del otro; como si, por así decirlo, ambos hablasen a la vez, quitándose sin parar la palabra mutuamente, conteniendo entre ellos sin cesar. Y el viejo soportaba esta discordia, recorría abajo y arriba su taller, con aquella luz adulterada, porque el constructor no estimaba preciso prestar oídos a aquel viejo excéntrico, a aquel hombre a quien nadie en Aix tomaba en serio. Recorría abajo y arriba su taller, con todas aquellas

manzanas verdes esparcidas, o se instalaba, consternado, en el jardín, y allí se quedaba sentado. Y frente a él se extendía la pequeña ciudad, que ignoraba todo aquello, con su catedral; la ciudad destinada a los ciudadanos respetables y discretos, mientras él, como su padre —que hacía sombreros— ya había predicho, se convertía en algo distinto: un bohemio, tal y como le veía el padre y él mismo se percibía. Este padre, al que no se le escapaba que los bohemios viven y mueren en la miseria, se había propuesto trabajar para su hijo, haciendo las veces de un pequeño banquero al que la gente llevaba su dinero («por ser un hombre honrado», como decía Cézanne); y fue gracias a esta previsión que Cézanne tuvo después lo suficiente para poder pintar sin sobresaltos. Quizás asistiese al entierro de este padre; también quería a su madre, aunque no estuvo allí cuando ella recibió sepultura. Se encontraba «embebido en el tema»⁵, como él decía. Por entonces el trabajo había devenido tan importante para él que ya no admitía excepciones, ni siquiera aquellas que su devoción y su sencillez debieron haberle recomendado.

En París fue gozando gradualmente de mayor reconocimiento. No obstante, se mostraba receloso frente a esa clase de avances que él nunca realizaba (esos que hacían otros, y encima, *de qué modo*); recordaba con mucha claridad la malentendida imagen de su destino y voluntad que Zola (al que conocía desde la juventud y era paisano suyo) bosquejase en *La obra*. Desde entonces había descartado la escritura: «trabajar sin ser importunado por nadie y hacerse fuerte»⁶, según le soltó a su visitante. En medio de una comida se levantó, cuando este le habló de Frenhofer, el pintor que Balzac crease, en un alarde de previsión de las evoluciones que estaban por llegar, en su novela *La obra maestra desconocida* (de la que te hablé en una ocasión); Balzac lo muestra hundiéndose al enfrentarse a una tarea imposible, tras descubrir que no existen verdaderos contornos, sino solamente transiciones que se agitan. Nada más oír esto, el viejo Cézanne se levanta de la mesa, a pesar de la presencia de Madame Brémond, a quien a buen seguro disgustaban tales comportamientos irregulares, y, enmudecido por la excitación, se apunta a sí mismo repetidamente con toda claridad, sí, a sí mismo, por muy lastimoso que ello resulte. No, Zola no se había enterado de qué iba el asunto; era Balzac el que había intuido que a la hora de pintar uno podía darse de bruces con algo tan grande que nadie pudiese solventarlo.

Pero, con todo, al día siguiente retomaba su afán de superación, y a las seis ya estaba, como cada mañana, camino de la ciudad y de su taller, donde permanecía hasta las diez; y repetía el mismo camino de vuelta para almorzar, comía y se ponía de nuevo en marcha, alejándose a menudo una media hora de camino del taller para «embeberse en el tema» en un valle frente al que se alzaba la montaña de Santa Victoria, con su millar de tareas. Allí se sentaba durante horas, consagrado a dar con los «planos»⁷ y aplicarlos (de estos habla con las mismas palabras que emplea siempre Rodin, lo cual resulta muy curioso). En sus expresiones me recuerda muy a menudo a Rodin. Por ejemplo, cuando se queja del modo en que su vieja ciudad es diariamente destruida y desfigurada. Con una diferencia: mientras Rodin se conduce en todo momento con un equilibrio grande y consciente que lo aproxima a un juicio objetivo, él, Cézanne, enfermo, desahuciado y

viejo, se deja llevar por la ira. Por las tardes, de regreso al hogar, el carácter se le agría ante cualquier mudanza, se encoleriza y se promete, finalmente, al percibir cuánto le extenua la ira, que se quedará en casa: trabajar, hay que seguir trabajando.

De esta clase de cambios a peor en la pequeña Aix deduce horrorizado lo que tiene que estar pasando en otros lugares. En cierta ocasión en la que se discutía sobre la situación presente, sobre la industria y el resto, espetó «con ojos terribles»: «Va mal... ¡La vida es aterradora!»⁸.

Afuera, algo indefinidamente atroz que va tomando forma; algo más cerca, indiferencia y escarnio, y entonces de pronto ese viejo está de vuelta al trabajo, pintando desnudos a partir de viejos dibujos realizados hace cuarenta años en París, sabedor de que Aix no consentirá que tome modelo alguno. «A mi edad —decía— podría aspirar a una cincuentona en el mejor de los casos, y ni siquiera a encontraría alguien así en Aix». Por eso pinta a partir de sus dibujos antiguos. Y extiende las manzanas sobre una colcha que ciertamente algún día Madame Brémond echará de menos, y coloca entre ellas su botella de vino y cualquier otra cosa que encuentre. Y, como Van Gogh, con tales cosas compone sus «santos»; cosas a las que obliga, *a las que obliga* a ser bellas, a significar el mundo entero, toda felicidad y toda magnificencia, sin saber si ha logrado que aquellas hagan eso por él. Y se sienta en el jardín como un perro viejo, el perro que ha de servir a este trabajo, que una y otra vez lo llama y lo atiza y lo deja hambriento. Y todo él depende de este amo inefable, que solo los domingos, por unos instantes, lo devuelve al buen Dios, como si fuera su primer propietario (Y afuera la gente dice: «Cézanne», y los señores de París escriben su nombre con énfasis, orgullosos de estar bien informados).

Esto es todo lo que quería contarte; esto que tanto tiene que ver con nosotros mismos, esto que nos toca por cien flancos distintos...

Afuera llueve a mares, como nunca. Adiós... mañana volveré a hablar de mí. Aunque no se te escapará cuánto lo hice también hoy...

⁵ «sur le motif», en francés en el original (N. del t.).

⁶ «Travailler sans le souci de personne et devenir fort», en francés en el original (N. del t.).

⁷ «Plans», en francés en el original (N. del t.).

⁸ «Ça va mal... C'est effrayant la vie!», en francés en el original (N. del t.).

CARTA XIV

*Rue Cassette 29, París VI,
10 de octubre de 1907*

... si no se supiese (y de saberse cada vez más) que es afrontar escollos lo que ante todo nos pone en marcha y activa el rítmico movimiento circular que trazan nuestras vidas, esto sería muy asombroso e inquietante: que sea el dinero la causa de que no puedas venir a ver el Salón de Otoño (que actualmente copa mi atención), y que probablemente por la misma razón yo haya de desistir de mi viaje, aunque en lo más profundo de mi ser lo ansíe, y esta esperanza perviva incólume en mí...

Mientras tanto, sigo acudiendo a la sala de Cézanne, esa de la que acaso te hagas ya una idea tras mi carta de ayer. Hoy he vuelto a pasar un par de horas delante de ciertos cuadros; siento que me aporta, de algún modo. ¿Sería también revelador para ti? No podría afirmarlo con toda rotundidad. Es verdad que en dos o tres de sus cuadros bien escogidos puede verse toda la obra de Cézanne, y ciertamente podríamos haber percibido en otra parte, por ejemplo, en casa de Cassirer, lo que ahora creo barruntar. Pero para todo se necesita mucho, mucho tiempo. Cuando reparo en cuán extrañados e inseguros contemplamos las primeras cosas, cuando se nos plantan delante con sus nombres recién conocidos... Y luego, durante mucho tiempo, nada de nada, y de repente los ojos de uno adoptan la disposición adecuada... Casi preferiría, si pudieras venir algún día, ponerte frente al *Almuerzo sobre la hierba*, frente a la mujer desnuda sentada en el verde reflejo del bosque, un cuadro que es Manet por los cuatro costados, que posee una capacidad expresiva inenarrable, un cuadro cuya consecución sobrevino tras tentativas y fracasos varios. Han desaparecido todos los medios, disueltos en dicha consecución; se diría que no queda ni uno.

Ayer pasé un rato largo delante de la obra. Se trata, en todo caso, de un milagro cuya validez se circunscribe a uno: el santo al que le ocurre. Cézanne tuvo no obstante que empezar todo desde cero... Te digo adiós hasta la próxima...

CARTA XV

*Rue Cassette 29, París VI,
11 de octubre de 1907*

... ha sido maravilloso venir hoy a los muelles del Sena, amplios, ventosos, gélidos. Al este, detrás de Notre Dame y Saint-Germain l'Auxerrois, se apelmazaron los últimos días grises y medio despachados, y frente a uno, sobre las Tullerías, hacia el Arco de Triunfo, se extendía un vasto espacio luminoso, ligero, como si justo por allí se saliese del mundo. Un álamo grande, en forma de abanico, extendía sus hojas juguetonas delante de aquel azul suspendido, delante de los inacabados y exagerados esbozos de una inmensidad que el amado Dios tiende ante Sí sin conocimiento alguno de perspectiva.

Desde ayer no cae agua con la misma monotonía. Hace viento, cambia, y hay momentos puntuales de un alegre derroche. Cuando ayer vi que volvía a alzarse la diminuta luna sobre la tarde nacarada, comprendí que a su intervención se debía tanto cambio, que respondía a sus designios. ¿Dónde estaré yo cuando ella, crecida y resuelta, celebre sus recepciones en el cielo otoñal?

CARTA XVI

*Rue Cassette 29, París VI,
12 de octubre de 1907*

... El trayecto se me ha hecho menos pesado que la semana anterior. Hay que ver de cuánto es capaz una luna tan pequeña... Hay días como estos en los que cuanto nos rodea resulta luminoso, ligero, apenas se insinúa en el aire claro, sin dejar de ser patente; lo próximo adquiere la tonalidad de lo distanciado, ha sido apartado y solo *se muestra*, no está dispuesto como otras veces. El río, los puentes, las largas calles y las extravagantes plazas, todo ello guarda relación con la lejanía, se atiene a ella, está pintado sobre ella, como sobre una seda. Se percata uno entonces de lo que supone un coche verde claro sobre el Pont-Neuf, o un rojo cualquiera que no puede retenerse, o simplemente un cartel sobre el muro medianero de un macizo de casas gris perla. Todo está simplificado, ha sido trasladado a algunos «planos» precisos y claros, como el rostro de un retrato de Manet. Y nada es trivial o superfluo. Los libreros de viejo apostados en el muelle abren sus arcas, y el fresco o marchito amarillo de los libros, el violeta pardo de sus lomos, el verde de una carpeta, todo encaja, cuenta, contribuye y añade matices a la unidad del nítido contexto.

Hace poco le pedía a Mathilde Vollmoeller que me acompañase a visitar el Salón, con el fin de contrastar mis impresiones junto a una persona que tengo por sosegada y no escorada hacia consideraciones literarias. Ayer mismo estuvimos allí. Cézanne acaparó nuestra atención. Cada vez soy más consciente de su talla. Imagínate entonces cuál fue mi sorpresa cuando escuché a la señorita V., de intachable formación y versada en pintura, aseverar que «parece un perro que se hubiera sentado allí delante, limitándose a contemplar, sin nervio, sin ulteriores intenciones». También tuvo buenas palabras para su método de trabajo (que puede vislumbrarse en uno de sus cuadros inacabados): «Aquí —dijo, señalando un fragmento— lo ha sabido, y aquí lo dice —otro fragmento en el que se ve una manzana—; a este lado hay un vacío, porque aún no es consciente de ello. Hacía aquello de lo que era consciente, y nada más». «¡Sí que hubo de tener buena conciencia!», añadí yo. «Oh, sí: era feliz, en algún recóndito lugar de su interior...».

Tras ello, comparamos su obra artística realizada en París bajo influencias de terceros con sus trabajos más genuinos, en cuanto hace al color. En las primeras obras, el color tenía entidad propia; en adelante lo utiliza de un modo personal, como nunca antes nadie lo había hecho, solo para configurar con él el objeto. El color se consagra por entero a esta realización; no hay lugar para otro empeño. La señorita V. dijo, del modo que le es característico: «Está como puesto en una balanza: a un lado el color, y en el otro el objeto; ni más ni menos que lo que el equilibrio exige. Puede ser mucho o poco, depende; pero siempre lo que le corresponde al objeto». A esto último no hubiera llegado por mí mismo; pero se trata de un juicio eminentemente certero y esclarecedor, a

la vista de los cuadros. También me sorprendió ver ayer el modo en que estos se diferencian sin apelar a efectos rebuscados, el modo en que se destierra en sus cuadros toda preocupación por la originalidad, tan seguro está de no perderse en cada una de sus aproximaciones a la polimorfa naturaleza; el modo en que por el contrario las obras descubren, seria y lúcidamente, la multiplicidad de su inagotable interioridad. Resulta tan hermoso...

CARTA XVII

*Rue Cassette 29, París VI,
13 de octubre de 1907*

... aquí está de nuevo la misma lluvia que en tantas ocasiones te he descrito; es como si el cielo hubiese alzado la vista solo un instante, para continuar después leyendo en las monótonas líneas de la lluvia. Aun así, no es fácil olvidar que bajo el turbio encalado de esta luz y estas profundidades está lo que vimos ayer: ahora al menos nos consta.

Esta misma mañana he leído lo que decías de tu otoño, y todos los colores que metiste en tu carta han llenado a rebosar mi conciencia de fuerza y rayos de sol. Ayer, mientras yo aquí me admiraba de la difuminada luz del otoño, te adentrabas tú en otra, la de nuestra tierra, que está pintada sobre la roja madera, como esta lo está sobre la seda. Una y otra luz nos alcanzan; así de profundamente estamos enraizados en la base de toda transformación, nosotros, los inconstantes, los que nos desvivimos por entenderlo todo, los que (cuando ocurre que algo escapa a nuestro entendimiento) hacemos de lo inmenso el argumento de nuestro corazón, para que no nos destruya.

Si pudiera llegar hasta donde tú estás, vería también sin duda con nuevos y distintos ojos el esplendor del pantano y el campo, el claro verde, como suspendido, de los prados y los abedules. Bien es verdad que esta transformación ya la había experimentado y compartido, y explica en parte la génesis del *Libro de horas*; pero por entonces la naturaleza solo era para mí un motivo general, una evocación, un instrumento en cuyas cuerdas mis manos se reencontraban. Aún no me sentaba ante ella; me dejaba transportar por el espíritu que de ella emanaba; caía sobre mí en toda su amplitud, con su desmesurado y enorme Ser, como sobre Saúl cayó el profetizar, justamente así. Paseaba en compañía y lo que veía no era la naturaleza, sino las historias que esta me proporcionaba. Qué poco habría podido aprender entonces, de haberme plantado ante un Cézanne o un Van Gogh. Vislumbro, a partir del gran efecto que ahora Cézanne tiene en mí, en qué gran medida he cambiado. Estoy en camino de convertirme en un obrero; camino que acaso será largo, y del que seguramente solo he cubierto las primeras etapas. A pesar de todo, ya voy entendiendo a ese viejo que se aventuró allá a lo lejos, delante de todos, mientras los niños que iban detrás le arrojaban piedras (tal y como describí en *Fragmento de los solitarios*).

Hoy he vuelto a estar junto a sus cuadros; es fascinante la sensación de cercanía que transmiten. Cuando uno se sitúa entre las dos salas y no contempla ninguno en particular, se siente su presencia confluyendo hacia una realidad colosal. Es como si esos colores acabasen de una vez por todas con cualquiera de mis vacilaciones. La conciencia de esos rojos y esos azules, su sencilla veracidad, nos educa; y si nos situamos con la mejor disposición posible entre ellos, es como si hicieran algo por nosotros. Uno se percata también, cada vez con más agudeza, de cuán necesario resultaba ir más allá incluso del

amor. Es muy natural amar cada una de estas cosas cuando uno las hace; pero si uno llega a mostrar ese amor, ya no hace tan bien, porque amando *juzgamos*, en vez de limitarnos a *decir*. Así deja uno de ser imparcial, y lo mejor, el amor, queda fuera de la obra, no se integra en ella, queda a su vera y sin actualizar: así nació la «pintura de atmósferas» (que en nada mejora a la que se enfoca en el objeto). Se pintaba diciendo «amo esto que está aquí», en vez de pintarse «esto que está aquí», y a partir de ahí que cada cual juzgue si he amado tal cosa. No es para nada evidente, y no faltará quien concluya que no hay amor alguno en tal discurso. No queda traza; todo el amor se consume en el acto de la creación.

Puede que este consumirse del amor en un trabajo anónimo, en el que surgen cosas tan puras, no haya sido alcanzado por nadie tan completamente como por nuestro viejo pintor; su naturaleza íntima, que devino tan desconfiada y huraña, coadyuvó a que lo lograra. Es seguro que a nadie le habría enseñado su amor, aunque hubiera tenido que concebirlo; pero gracias a esta disposición suya, forjada del todo a partir de su aislamiento y su capacidad para el asombro, supo volverse hacia la naturaleza y reprimir su amor por cada manzana, vertiéndolo para siempre en la manzana pintada. ¿Te haces una idea de lo que esto representa y cómo lo experimenta uno a través de él?

La editorial *Insel* me ha remitido las primeras galeradas. En los poemas hay planteamientos instintivos similares en su objetividad a cuanto te he descrito. Por lo mismo, dejo «La gacela» tal y como está: así está bien. Adiós...

CARTA XVIII

*Rue Cassette 29, París VI,
15 de octubre de 1907*

... y ahora, a todo lo dicho, suma los dibujos de Rodin; se contaba con que aparecerían en el Salón de Otoño, una página entera del catálogo los anuncia; pero la supuesta sala que en principio los albergaría está desde hace mucho repleta de material malo. Y hoy, de repente, en los grandes bulevares, leo que hay más de ciento cincuenta de ellos en la galería Bernheim-Jeune. Como podrás imaginar, dejé cuanto me traía entre manos y marché hacia la Bernheim. Era verdad; allí estaban los dibujos, muchos de los cuales conocía, pues yo mismo había ayudado a colocarlos en aquellos baratos marcos de un pálido dorado de los que se había encargado una cantidad ingente. He dicho que los conocía, pero, ¿seguro que los conocía? Respecto a entonces es mucho lo que me parece distinto (¿ha sido Cézanne, o el mero paso del tiempo?); cuanto escribí sobre ellos hace apenas un par de meses parece recular hasta los límites de lo que es válido. Algunas cosas se sostenían; pero, como siempre que cometo el error de escribir sobre arte, valían más que nada en tanto apreciaciones personales, provisionales, no como hechos que hubieran sido extraídos de la objetiva existencia de los dibujos. Su interpretación, la misma posibilidad de realizarla, me incomodaba, me limitaba justamente allá donde antes parecía abrimme todo tipo de perspectivas. Los hubiera querido así, sin clase alguna de debate, más discretos, objetivos, dejados a su propia suerte. Admiré unos cuantos de una nueva manera, rehusé atender a otros que parecían tornasolar en el reflejo de su análisis, así hasta dar con otros que todavía no conocía.

Habría allí una quincena de nuevas láminas, que descubrí barajadas con el resto, todas de la época en que Rodin seguía a las bailarinas del rey Sisowath en la gira que realizaban estas, para poder admirarlas mejor y por más tiempo. (¿Recuerdas que leímos algo sobre ello?) Allí estaban aquellas menudas y gráciles bailarinas, como transformadas en gacelas; sus brazos, delgados y largos, pasados a través de los hombros, a través del torso canijo y macizo (con esa completa delgadez de los retratos de Buda), como si fuera una sola pieza forjada durante largo tiempo, hasta las muñecas, sobre las que figuraban las manos, que eran como actrices, móviles e independientes en su actuación. Y vaya manos: manos de Buda, que saben dormir, que en última instancia saben reposar sencillamente, un dedo junto al otro, para permanecer durante siglos junto al regazo, la palma vuelta al cielo, o alzándose con la muñeca contraída, exigiendo un silencio sin fin. Esas manos en vela: imagínatelas. Esos dedos desplegados, abiertos, radiantes, o curvados los unos sobre los otros como en una rosa de Jericó; esos dedos arrobados y felices o aterrados al final de esos largos brazos: *los propios dedos* que danzan. Y el cuerpo en su totalidad que se vale de esta extraordinaria danza para

mantenerse en equilibrio en el aire, en la atmósfera del propio cuerpo, en el áureo ambiente oriental.

Casi con refinamiento, Rodin ha sabido de nuevo cómo sacar partido de la más mínima contingencia; un fino papel marrón de copiar que, al tensarse, muestra pequeñas y variadas arrugas que recuerdan a la escritura persa. Y encima los tonos esmaltados rosados, con ese azul cerrado, como el de las preciosas miniaturas, y aun así, como ocurre siempre en sus láminas, con grandes dosis de primitivismo. Uno piensa en flores; en las hojas de un herbario, en las que se conservan los ademanes más espontáneos de una flor, definitivamente precisados al ser aquella disecada. Flores disecadas. Naturalmente leí, justo después de pensarlo, en su feliz escritura en otra parte: «Flores humanas». Casi se apena uno de no haber llegado tan lejos por su propio pie: estaba ahí, al alcance de la mano. Y, con todo, me conmueve otra vez el haberle comprendido literalmente, como a menudo hice antes. Buenas noches. Hasta mañana...

CARTA XIX

*Rue Cassette 29, París VI,
16 de octubre de 1907*

... no obstante, ahora has de decirme antes que nada si te has recuperado del todo y estás descansada. Había tanto cansancio en tu carta... y hablaste también de un resfriado. Confío en que todo eso haya pasado ya. Ciertamente, no fue buena idea ir al Tivoli. ¿No es acaso el ambiente más atroz e irreal que uno pueda concebir? No deja de ser un local de Variedades, un lugar donde no hay cabida para la imaginación. Uno pierde el suelo bajo sus pies, el aire y el cielo, todo lo real parece desaparecer para siempre. Tuve una vaga rememoración de ello (veladas así se me impusieron cuando era un niño), que afloró amenazante, cuando pasé con Von der Heydt (que por entonces estaba por aquí) media hora en uno de esos locales veraniegos que hay en los Campos Elíseos... y eso estando al aire libre... Entre tanta irrealidad, los animales eran lo más real que existía allí.

Hay que ver cómo gustan los seres humanos de jugar con todo, cómo abusan ciegamente de lo que ni han contemplado ni vivido; se disipan y enajenan en el tráfago. No es posible que una época en la que se satisfacen tales demandas estéticas admire a Cézanne, como no es posible que se entiendan ni su devoción ni su oculta grandeza. Los comerciantes se limitan a hacer ruido, y bastan las dos manos para contar a quienes tienen la necesidad de aferrarse a estos cuadros y son capaces además de mantenerse al margen y en silencio.

Haz solo esta prueba: observa cómo cruza la gente un domingo cualquiera por las dos salas, bromeando, henchida de ironía, importunando, escandalizada. Y cuando se deciden a emitir una última palabra, estos *monsieurs* se quedan petrificados en medio de aquel mundo, patéticamente desesperados, y se les oye apuntar: «no hay nada de nada ahí, absolutamente nada»². Y qué bellas se creen las señoras al pasar; caen en la cuenta de que, tras mirarse al entrar en las puertas acristaladas, habían quedado muy satisfechas con su propio reflejo, hasta el punto de no reparar ni un momento en las conmovedoras tentativas de retrato de Madame Cézanne que tienen justo a su lado; aprovechan la fealdad de estas pinturas para establecer comparaciones extraordinariamente favorables (eso creen) para ellas mismas.

Hubo uno en Aix que le dijo al viejo Cézanne que era «famoso». Él, sabiendo en su interior la verdad del asunto, lo dejó hablar. Delante de sus obras uno recuerda cuánto hay que desconfiar de cualquier reconocimiento de cara al propio trabajo (con raras y muy puntuales excepciones). Al final, si algo es realmente bueno, no se puede contar con que sea reconocido, pues de serlo resultará ser solo bueno a medias, por no ser lo suficientemente irreverente...

² «il n'y a absolument rien, rien, rien», en francés en el original (N. del t.).

CARTA XX

*Rue Cassette 29, París VI,
17 de octubre de 1907*

... Lluvia y más lluvia, ayer durante todo el día, y ahora empieza de nuevo. Mirando al frente se diría que va a nevar. No obstante, esta noche me despertó un rayo de luz que se filtró por una esquina sobre mis hileras de libros; un punto que no iluminaba, sin dejar por ello de cubrir el lugar de un blanco de aluminio. Y la estancia se anegó de la fría noche; desde mi posición atisbaba que estaba también bajo el armario, bajo la cómoda, en los intersticios de todas las cosas, rodeando a los candelabros de latón, que tan gélidos se veían. La mañana, por el contrario, amaneció clara. Un amplio viento de levante, cuyo abierto frente se cernía sobre la ciudad, por lo espaciosa que la encontraba. Al otro lado, al oeste, presionados, constreñidos por el viento, archipiélagos de nubes, grupos de islas, grises como las plumas del cuello y el pecho de las aves marinas, en un océano de frío apenas azul, como un rumor de felicidad. Y debajo de todo esto, en lo más bajo, siempre ahí la Plaza de la Concordia y la arboleda de los Campos Elíseos, umbrosa, de un negro que se resuelve en verde, bajo las nubes de occidente. A la derecha, casas claras, encendidas por el sol, y atrás del todo más casas de un azul grisáceo como el de las palomas, casas dispuestas por planos cuyas superficies rectilíneas recuerdan el corte de las canteras. Y de repente, llega uno a las inmediaciones del Obelisco (en torno a su granito aletea constantemente un calor tirando a rubio, y en la oquedad de sus jeroglíficos, en la siempre alerta lechuza, persiste ese sombrío azul propio del antiguo Egipto, reseco como el interior de las conchas de color), hacia el que parece confluir con una pendiente casi inapreciable la maravillosa Avenue, rápida y tumultuosa, como si la violenta corriente de un río hubiese roto hace tiempo los rocosos muros del Arco de Triunfo, allá abajo, en la Plaza de la Estrella¹⁰. Y todo esto se da con la generosidad de un paisaje naturalmente concebido, y allá se hace sitio. Y sobre los tejados, aquí y allá, se yerguen las banderas, apuntando cada vez más alto hacia las alturas, se estiran y agitan como si fuesen a desprenderse; aquí y allá.

Así fue el camino que hoy me llevó hasta los dibujos de Rodin. El señor Bernheim me enseñó primero en el almacén algunos Van Gogh, entre ellos, *El café en la noche*, del que ya te he escrito. No obstante, aún cabe hablar mucho de este cuadro: del modo artístico en el que se denota la vigilia con el color rojo vino, el amarillo de las lámparas y su verde tan superficial, con esos tres espejos, cada uno de los cuales contiene un vacío distinto. Un parque, o la senda de un parque municipal en Arlés con personas ensombrecidas sentadas a derecha e izquierda sobre los bancos; delante, un lector de periódicos en tonos azules; detrás, una violetera; debajo y en medio de ellos, el verde de los árboles y los matorrales, pintado mediante pinceladas abruptas. Un retrato de un hombre sobre un fondo que parece trenzado con frescos juncos (amarillos y verde-

amarillos), que visto dando un paso atrás se resume en una superficie unificada plena de claridad; un hombre mayor con un bigote pequeño, negro y cano, cabellos igualmente cortos, mejillas hundidas bajo una frente ancha; el conjunto pintado de negro y blanco, de rosa, de azul oscuro húmedo y de un blanco añil, excepción hecha de los dos grandes ojos marrones. Se trata, en definitiva, de uno de esos paisajes que siempre pospuso sin dejar de pintarlos una y otra vez: un sol de poniente, amarillo y rojo anaranjado, y, alrededor de su resplandor, trazos amarillos redondeados; desafiando a lo anterior, se opone el azul, azul, azul, de la ladera de la colina inclinada, que una franja de ondulaciones tranquilizadoras (¿un río?) separa del crepúsculo, que deja reconocer en el tercio inferior del cuadro un campo y unas gavillas apiladas de oscuro color oro viejo. Luego, de nuevo, los Rodin.

Ahora, sin embargo, lluvia y más lluvia: como en el campo, tan incisiva y atronadora, sin otro sonido concurrente. El borde circular del muro del jardín del convento está cubierto de musgo, con unos puntos color verde de una luminosidad que jamás he visto. Adiós por ahora...

¹⁰ La Place de l'Étoile, hoy Plaza Charles de Gaulle (N. del t.).

CARTA XXI

*Rue Cassette 29, París VI,
18 de octubre de 1907*

... Debiste percibir, al escribirme, cuánto bien me haría esa idea que debió escapársete involuntariamente: comparar mis láminas azules con mis experiencias con Cézanne. Lo que ahora dices y aseveras cariñosamente lo había conjeturado yo antes de algún modo, aun sin llegar a averiguar cuán lejos llegó a realizarse en mí ese inmenso avance del que dan cuenta las pinturas de Cézanne. Estaba convencido de que eran exclusivamente razones personales las que me hacían detenerme a contemplar aquellos cuadros, que quizá poco antes habría mirado de pasada, sin ocurrírseme posar sobre ellos una mirada queda e intensa.

No es la pintura, en absoluto, lo que estudio; pues a fin de cuentas me sitúo frente a los cuadros dubitativo, y no se me da bien distinguir los buenos de los malos, y además confundo continuamente los antiguos con los más recientes. Lo que distingo es el giro que supone dicha pintura, porque eso mismo he alcanzado yo en mi trabajo, o al menos es a eso a lo que me he aproximado, preparado, sin duda, desde hace tiempo, para este momento singular, del que tantas cosas dependen. De ahí que haya de ser cauteloso en este intento mío de escribir sobre Cézanne, que por supuesto me atrae enormemente. La legitimidad para escribir sobre él no está del lado de *aquel* (tengo que hacerme a la idea de esto) que dice comprender los cuadros desde puntos de vista enteramente personales; el más legitimado sería aquel que supiera atestiguar calmadamente su mera presencia, sin añadirles nada que no fuera la experiencia directa de su objetiva realidad.

No obstante, por lo que respecta a mi vida, este inesperado contacto, tal y como ha venido y se ha hecho sitio en mi existencia, ha supuesto un gran hallazgo y una confirmación. Vuelvo a ser pobre. Y qué progreso en la pobreza, el mayor desde que me topé con Verlaine (si es que no cabe decir que Verlaine operó en mí un retroceso), quien escribe en «Mi testamento»: «No doy nada a los pobres, porque yo mismo soy pobre»¹¹. En casi toda su obra está este no dar, esta amargada exhibición de manos vacías, para la que Cézanne no tuvo tiempo durante los últimos treinta años de su vida. ¿Cuándo habría podido enseñar sus manos? Malévolas miradas se posaban sobre ellas cada vez que se ponía en camino, dejando impudicamente a la vista su miseria; sin embargo, nosotros podemos saber, gracias a su obra, de qué modo tan masivo y genuino el trabajo anidó en aquellas manos hasta el fin de sus días. Un trabajo que ya no admitía otras preferencias, otras inclinaciones o caprichosos gustos, cuya menor brizna había sido sopesada en la balanza de una conciencia que se movía sin cesar, una conciencia de integridad tan insobornable en cuanto a su capacidad cromática que más allá del color comenzaba una nueva existencia, desprovista de recuerdos tempranos.

Es esta objetividad ilimitada, reacia a mezclarse con unidad extraña alguna, la que hace que la gente encuentre los retratos de Cézanne tan chocantes y ridículos. Asumen su obra sin darse cuenta de que lo que hacía era reproducir manzanas, cebollas y naranjas exclusivamente mediante el color (que a ellos siempre les parecerá un medio subsidiario dentro de la técnica pictórica), y por ello echan ya a faltar en sus paisajes la interpretación, el juicio, la reflexión. Por lo demás, en cuanto hace al retrato, ha calado entre los más burgueses un rumor de esta índole, que toman por intelectual, según puede constatarse incluso en las fotografías que toman de sus prometidos, prometidas y familiares cada domingo. No es de extrañar que Cézanne les parezca fuera de lugar, alguien de quien no merece la pena ni discutir. En el Salón se le ve tan solo como lo estuvo en vida, y hasta los pintores, los pintores jóvenes, pasan a toda prisa delante de él, por ver que los marchantes están de su lado... Os deseo un buen domingo a ambas...

¹¹ «Je ne donne rien aux pauvres parce que je suis un pauvre moi-même», en francés en el original (N. del t.).

CARTA XXII

*Rue Cassette 29, París VI,
19 de octubre de 1907*

... Seguro que te acuerdas... de aquel pasaje en mis apuntes sobre Malte Laurids que trata sobre Baudelaire y de su poema «Una carroña». He llegado a pensar que de no ser por este poema toda la evolución hacia el decir objetivo, que ahora creemos reconocer en Cézanne, no habría podido alzar el vuelo; era preciso que antes se dieran aquellos versos en su inexorabilidad. Antes había que llevar la contemplación artística así de lejos; había que *hacer valer* la visión de lo horrendo, de lo que en apariencia solo puede ser desagradable. A quien crea no le está permitido elegir, y aún menos evitar nada de lo existente; basta que rehúse una sola vez para que quede despojado de su estado de gracia, para quedar completamente abocado al pecado. Fue Flaubert, al narrar la leyenda de San Julián el Hospitalario con tal mesura y cuidado, el que me abrió a esta sencilla credibilidad que existe en lo maravilloso, porque el artista que hay en él asumió las decisiones del santo, y alegremente las aprobó y encomió. Esa manera de tenderse al lado del leproso, de compartir con él el propio calor, hasta el calor más íntimo de las noches de amor: esto debe ocurrir alguna vez en la existencia de un artista, como vía de superación que lo conduzca hacia su nueva beatitud.

Puedes imaginarte cómo me ha conmovido leer que Cézanne se sabía de memoria este poema —esta *Carroña* de Baudelaire— incluso en sus últimos años, y que lo recitaba palabra por palabra. Es muy patente, entre algunos de sus primeros trabajos, el intento de llegar hasta las últimas posibilidades del amor. Tras esta devoción comienza, partiendo de lo pequeño, la santidad: la vida sencilla de un amor que ha perdurado, un amor que, sin autoalabanzas, todo lo inunda, sin más acompañamientos, discretamente, sin palabras. El verdadero trabajo, la plenitud de la tarea, todo ello comienza con aquel perdurar; y quien no ha podido llegar hasta ahí, ese podrá seguramente ver en el cielo a la Virgen María, a este o aquel santo y a los profetas menores, al rey Saúl y a Carlos el Temerario; pero de Hokusai y Leonardo, de Li Bai y Villon, de Verhaeren, Rodin, Cézanne y hasta del amado Dios, solo sabrá de oídas.

Ahora comprendo de golpe y por primera vez el destino de Malte Laurids. ¿No será que aquella prueba le sobrepasó, que no perduró en lo real, aunque estuviese convencido intelectualmente de su necesidad, hasta el punto de buscarlo instintivamente durante mucho tiempo, hasta quedar atrapado en esa idea, que ya no lo abandonaría? El libro de Malte Laurids, si finalmente se escribe¹², será enteramente el texto que recoja este vislumbre, revelado a quien no estaba a su altura. O a lo mejor *sí* que superó la prueba, pues escribió la muerte del chambelán; pero se quedó, como un Raskólnikov, a medio camino de su tarea, exhausto a causa de ella, sin poder actuar justo cuando debía

empezar a hacerlo, de modo que su libertad recién conquistada se volvió en su contra, y tan vulnerable estaba que quedó destrozado.

Ay, contamos los años y los dividimos en este y aquel fragmento y nos paramos y arrancamos y vacilamos entre uno y otro. No obstante, cuanto nos sale al paso es enteramente de una pieza; qué grande es el parentesco entre todas las cosas, todo nace y crece y se cultiva a sí mismo, y al final, todo lo que hemos de hacer es *existir*, pero de un modo sencillo, apremiante, como existe la tierra, que cede ante las estaciones, clara y oscura, del todo en el espacio, sin mostrarse imperiosa ni dejarse caer más que en la red de influencias y fuerzas en la que las estrellas se sienten seguras.

Ya habrá tiempo y calma y paciencia para continuar escribiendo los apuntes de Malte Laurids. A estas alturas sé mucho más sobre él, o lo sabré cuando sea necesario...

¹² Rilke publica *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* tres años más tarde; es su única novela, fruto directo de sus vivencias en París. En el texto hay pasajes extraídos de estas Cartas (N. del t.).

CARTA XXIII

*Rue Cassette 29, París VI,
20 de octubre de 1907*

... Sí, allí estaba tu carta el domingo; nada más volver del almuerzo me recibió. Que tengas una buena entrada en tu pequeño, pequeñísimo taller; lo grande, lo grandísimo, el espacio, está dentro de uno; y quién podría alquilar o comprar eso... No es de esperar que se pueda.

Aquí, merced a la humedad y el frío, hace bastante que resulta desagradable estar afuera. Es verdad que en la puerta del Jouven siempre se apostan unos cuantos valientes, y que sigue habiendo mesas en el exterior; solo un par de días aciagos se desmontó la «terrasse» —así la llaman—. Hoy, de pronto, de forma completamente inesperada, se podía uno sentar otra vez al sol, que se mostraba tibio y calmado; la tarde fue radiante. No obstante, mientras escribo, el gris se impone, el canto de algunos pájaros anuncia la lluvia, y ha decrecido el rumor de los pasos allá abajo, en el callejón.

Me encamino un domingo más hacia el Salón de Otoño: a través del apacible barrio de Faubourg Saint Germain, pasados los palacetes, sobre cuyas prominentes puertas delanteras todavía figuran, en ocasiones, aquellos insignes nombres: Hôtel des Castries, Hôtel d'Aravay, y sobre todo uno, el Hôtel Orloff, perteneciente a la rica familia que debe a Catalina la Grande su ascenso a la opulencia y a la consideración regia, y en la que, junto a caballeros brillantes, figuraban hermosas mujeres cuyas sonrisas propiciaban un pasado para su linaje, como la princesa Orloff, que maravillaba en París.

Conoces el lugar: allí, en el edificio delantero, está la peraltada entrada, maciza y pesada, y a derecha e izquierda ventanas que dan la espalda a la calle; tan poca atención prestan a lo de afuera. Solo la ventana del portero aparece clara y cortés, con las cortinas recatadamente descorridas. No obstante, si uno abre los opresivos batientes del portal, de un lustroso verde oscuro que espejea, no hay quien resista echar un vistazo. Desde la entrada medio en penumbra, el palacio, que está al otro lado, parece retroceder, como para mostrarse (como se exhibe quien se prueba un traje), estando como está lejos de la calle. Su puerta central, toda de cristal, se eleva tras un par de peldaños, tras la grava del patio intacto, y tras todas las ventanas, poco más pequeñas que la puerta, hay cortinas que asemejan bellos vestidos. Allí donde faltan pueden verse las escaleras, que conducen delicadamente hacia arriba con una relajada pendiente. Y uno siente el frescor del vestíbulo, con sus paredes fríamente reservadas que no se inmiscuyen en nada, y que solo están ahí como si fuesen los criados que cada noche ponen los candelabros sobre la mesa.

Sospecha o cree uno que estos palacios tienen un espacio interior majestuoso, y de algún modo, en la propia sangre, siente uno lo que allí se cuece, y por un segundo la escala de los sentimientos transita entre la pesadumbre de las antiguas porcelanas chinas

montadas sobre bronce y la ligereza del son de un péndulo... Pero luego entra uno en la sala de los cuadros, donde nada de eso cuenta, o al menos no *del modo* en que cuenta en la calle Saint-Dominique, y tampoco *del modo* en que puede darse en un poco de sangre que de cuando en cuando atraviere el corazón con el aroma de una vieja esencia.

Pero hay que renunciar a todo esto, despacharlo, desecharlo. Incluso aquel que tuviese que presentar estos palacios debería permanecer ante ellos pobre e ignorante, como si fuera inasequible a su seducción. Por supuesto, para ello hay que ir tan lejos en cuanto a la propia imparcialidad como para desestimar también las vagas reminiscencias sentimentales, las tradiciones, las preferencias heredadas, los juicios y las interpretaciones, para volverse a la anónima y novedosa actividad propia, que conlleva elevar la fuerza, el asombro y la voluntad. Hay que ser pobre hasta en el último de los aspectos; y eso cuenta inclusive para quienes llegaron antes, pues de lo contrario uno solo llega hasta su primer ascenso, hasta su primer esplendor. Y todavía más: hay que sentir las raíces, hasta la propia tierra. A cada momento hay que poder poner la mano sobre la tierra como si uno fuese el primer hombre.

... Adiós... hasta mañana...

CARTA XXIV

*Rue Cassette 29, París VI,
21 de octubre de 1907*

... Realmente, quería decirte algo más sobre Cézanne: que antes de él no se había demostrado en qué medida la pintura procede de los colores, cómo hay que dejarlos solos para que se expliquen recíprocamente. El trato mutuo que se dispensan: en eso consiste la pintura. Quien se entromete u organiza, quien deja que se mezcle su índole humana, su ingenio, sus modos de abogado, su agilidad mental, no hace sino perturbar y empañar dicho tratamiento. El pintor no debería tomar conciencia de su propio entendimiento (puede decirse otro tanto del artista, en general): no ha de tomar el desvío de su reflexión, y sus avances han de resultarle a él mismo misteriosos; ha de realizarlos con tal celeridad que no logre ni reconocerlos en el momento en que se produzcan. Quien los vigile, los observe, los detenga, los transformará como el oro de los cuentos, que no puede continuar siendo oro a causa de cualquier detalle que no está en orden.

Que las cartas de Van Gogh puedan leerse tan bien, que contengan tantas cosas, habla en el fondo en su contra, como contra el pintor habla —si lo ponemos al lado de Cézanne— el hecho de que quisiera esto o aquello, que supiera y experimentase que el azul pedía un naranja, y el rojo un verde; que hubiese curioseado, escuchando en secreto el interior de su ojo, que al final habría oído. De ahí que pintase cuadros a partir de un solo contraste, y que pensase también en la simplificación del color de los maestros japoneses, que extienden una capa sobre el tono inmediatamente superior o inferior, sumando las tonalidades para obtener un valor total; lo que a su vez lleva al contorno repasado y explícito (quiere decir, inventado) de los japoneses como reborde de superficies equivalentes: a lo que persigue un claro propósito, a la arbitrariedad; por decirlo de una vez, a lo decorativo.

Un pintor que escribía, y que, por lo mismo, no era un pintor en absoluto, también trató de inducir en sus cartas a Cézanne a que diese respuesta a cuestiones pictóricas. Pero basta leer un par de cartas del anciano para constatar que todo quedó en un desmañado esbozo de debate que a él mismo le resultó sumamente antipático. No pudo decir casi nada. Las frases con las que intenta hacerse entender le quedan largas, se le enmarañan, se erizan, formando nudos, y al final lo deja estar, enfadado, fuera de sí. En cambio, consigue escribir con toda claridad: «Creo que lo mejor es el trabajo». O: «Todos los días hago progresos, aunque sea muy lentamente». O: «Tengo casi setenta años». O: «Le contestaré con mis cuadros». O: «El humilde y colosal Pissarro... —que fue quien le enseñó a trabajar—»¹³. O, tras algunos enfrentamientos (se percibe cómo le alivia escribir), la firma, sin abreviar: Pictor Paul Cézanne. Y en la última carta (datada el 21 de septiembre de 1905), tras quejarse de su mala salud, escribe sencillamente: «Continúo pues con mis estudios»¹⁴. Y el deseo, cuyo cumplimiento logrará literalmente: «Me he

jurado que moriré pintando»¹⁵. Como en un antiguo cuadro que representase una danza de la muerte, la Muerte le cogió por detrás la mano, y fue ella la que dio la última pincelada, temblando de placer; su sombra llevaba ya un tiempo cerniéndose sobre la paleta, de modo que había tenido tiempo de escoger de entre los colores *aquel* que más le gustaba; quería que cuando fuese a impregnar el pincel, fuese ella la que pintara... y eso fue lo que hizo: alargó la mano y dio su pincelada, la única que podía dar.

Vi ayer a Osthaus en el Salón, sin que él me viera; parecía querer comprar alguna pieza. Y al Dr. Elias, al que conocimos a través de Fischer (que te manda sus saludos); por lo demás, habló de Cézanne y ante Cézanne: «Dos mundos». Y yo pienso en mi viaje y en las personas que hablarán, en Praga, en Breslau, en Viena... y en los malentendidos que se suscitarán. Toda palabrería es un malentendido. Solo se llega a la comprensión a través del trabajo; esto es seguro.

Llueve, llueve... y mañana se clausura el Salón, que en los últimos tiempos ha sido prácticamente mi hogar. Adiós por hoy...

¹³ «l'humble et colossal Pissarro», en francés en el original (N. del t.).

¹⁴ «Je continue donc mes études», en francés en el original (N. del t.).

¹⁵ «Je me suis juré de mourir en peignant», en francés en el original (N. del t.).

CARTA XXV

*Rue Cassette 29, París VI,
22 de octubre de 1907*

... Hoy se clausura el Salón. Y puesto que será la última vez que iré de allí a casa, querría repasar de nuevo un violeta, un verde o ciertos tonos azules que, según me parece, debería haber mirado mejor, para que se hiciesen indelebles en mi memoria. Y es que, aunque con tanta frecuencia me haya detenido frente a ellos con una atención absorta, me cuesta que mi mente retenga el inmenso juego de colores de *La mujer en el sillón rojo*; tanto como retener un número de muchas cifras. Con todo, he conseguido que se me quede grabado, cifra por cifra. Es tal el sentimiento que ha despertado la conciencia de su existencia, que ni en mis sueños desaparece; mi sangre me la describe, aunque su decir pasa de largo y se dirige hacia afuera para no ser vuelto a reclamar desde dentro.

¿Te escribí sobre ella? Delante de una pared de color verde terroso, que aparece regularmente salpicada de un motivo azul cobalto (una cruz con el centro vacío), hay un sillón bajo, tapizado en rojo; el respaldo redondeado se inclina hasta hundirse hacia delante como para acoger los brazos (cerrados entre sí como la manga que se pliega para ocultar el muñón de un manco). El reposabrazos izquierdo y la borla que pende de este, de un intenso tono cinabrio, no tienen tras de sí la pared, sino una ancha cenefa de un azul verdoso, lo cual produce un contraste de gran resonancia. En este sillón rojo, que posee personalidad propia, está sentada una mujer, las manos en el regazo de un amplio vestido de rayas verticales, perfilada muy ligeramente a través de pequeñas pinceladas dispersas de amarillo verde y de verde amarillo, hasta el borde de la chaqueta gris azul, que cierra por delante un lazo de seda azul con juguetones reflejos verdes. En la claridad del rostro se aprovecha la proximidad de todos estos colores para un sencillo modelado: incluso el castaño de los cabellos, partidos por una raya en medio que culmina en un moño, y el insulso marrón de los ojos, han de pronunciarse contra su entorno.

Es como si cada punto del cuadro supiera del resto. Hasta ese extremo participa cada punto; hasta ese extremo brotan la aceptación y la renuncia ante sí mismos; hasta ese extremo se preocupa cada uno a su manera del equilibrio y lo efectúa; de igual modo que, en resumidas cuentas, todo el cuadro mantiene la realidad en equilibrio. Se dice que es un sillón rojo (que es el primer y definitivo sillón rojo que se da en la pintura): pero solo porque en él se ha conseguido ligar una experimentada suma de colores que, como quiera que sea, refuerzan y reafirman el rojo que hay en él. Para alcanzar el máximo de su poder expresivo, el sillón está pintado con gran vigor alrededor del ligero retrato, hasta el punto de que parece una capa de cera. Y aun así el color no lastra demasiado el objeto. Este aparece tan perfectamente traducido a sus equivalentes pictóricos que, pese

a lo logrado que está, puede verse cómo su realidad burguesa pierde todo el peso en favor de su existencia definitiva en tanto imagen.

Todo ha devenido, como ya he escrito, en una cuestión de los colores entre ellos: uno se manifiesta en su oposición al otro, o se acentúa frente a él, o reflexiona sobre sí mismo. Como en la boca de un perro, ante la proximidad de distintas cosas, se generan jugos diversos: los que consienten y se limitan a adaptarse, y los correctivos, que pretenden evitar lo pernicioso; igualmente, en el interior de cada color se producen concentraciones y diluciones con cuya ayuda soportan el contacto con otros colores. Junto a este efecto glandular en el seno de la intensidad cromática, el efecto primordial corresponde a los reflejos (cuya existencia en la naturaleza me resultó siempre pasmosa: encontrar el rojo crepuscular del agua como tonalidad persistente en el tosco verde de las hojas del nenúfar): los colores locales más débiles claudican y han de contentarse con reflejar el más fuerte que existe. En este ir y venir de múltiples influencias recíprocas, el interior del cuadro oscila, se eleva y revierte sobre sí mismo sin llegar a detenerse en ningún momento.

Esto es todo por hoy... Ya ves cuán difícil resulta aproximarse lo máximo posible a los hechos...

CARTA XXVI

*Rue Cassette 29, París VI,
3 de octubre de 1907*

... Ayer por la tarde le estuve dando vueltas a si mi intento de esclarecer el cuadro de la mujer en la butaca roja te había permitido hacerte una idea de él. Ni siquiera estoy seguro de haber elucidado la proporción entre sus distintos valores; me pareció, más que nunca, que carecía de las palabras adecuadas. Sin embargo, debería existir la posibilidad de exigir que aquellas nos sirvieran, con que solo fuésemos capaces de contemplar los cuadros como si fuesen pura naturaleza; en tal caso, como algo que *es*, deberían poder ser testimoniados de algún modo.

Por un momento me ha parecido que era más sencillo hablar del autorretrato; es manifiestamente anterior, no utiliza toda la escala de tonos de la paleta, parece guarecerse en su centro, entre el rojo amarillento, el ocre, la laca roja y el púrpura violáceo, con el fin de obtener, en la chaqueta y el cabello, el fondo de un marrón empapado de violeta, que contrasta con una pared gris y cobre pálido. No obstante, un vistazo más de cerca permite también constatar en el cuadro la existencia interior de un verde claro y de un azul jugoso, que hacen resaltar los tonos rojizos y precisan la luminosidad. Entretanto, el objeto es comprensible en sí mismo, y las palabras, que tan desgraciadas se sienten cuando han de especificar hechos pictóricos, sí que estarían encantadas de describir este contenido, pues allí se encuentran en su verdadero terreno. Hay un hombre que nos mira con el perfil derecho girado un cuarto hacia delante. Lleva el espeso y oscuro pelo recogido sobre el cogote y por encima de las orejas, de tal forma que el contorno del cráneo queda despejado; está trazado con eminente seguridad, duro y no obstante redondo, de frente abajo de una pieza, y conserva su firmeza incluso allá donde se resuelve en forma y superficie y ya no es más que la más externa de un millar de siluetas. En las aristas que forman las cejas se manifiesta otra vez la sólida estructura de este cráneo impulsado desde dentro; pero a partir de ahí el rostro está suspendido, inclinado hacia abajo, como remontado sobre el mentón de estrecha barba. Parece colgar de cada uno de sus trazos, con una increíble intensidad y al mismo tiempo reducido a lo más primitivo, reflejando aquella expresión de estupor incontrolado en la que pueden sumirse los niños y la gente del campo; solo que aquí la mirada ausente, embobada, ha sido sustituida por una atención animal, que mantiene una objetiva y duradera vigilancia en los ojos que no interrumpe parpadeo alguno. Y lo que confirma, de algún modo, en qué medida era grande e insobornable la objetividad de su mirada, es la circunstancia de que se ha representado él mismo sin intentar ni por un momento interpretar su expresión o presumir de algo, sino con humilde objetividad, con la fe y la desinteresada curiosidad de un perro que se ve en el espejo y piensa: ahí hay otro perro.

Adiós... por hoy. Tal vez todo esto te dé una ligera idea del viejo maestro, a quien tan aplicable le es el juicio que él mismo hizo de Pissarro: *humble et colossal*. Hoy es justamente el aniversario de su muerte...

CARTA XXVII

*Rue Cassette 29, París VI,
24 de octubre de 1907*

... Ayer dije «gris», al referirme al fondo del autorretrato, en el que percibí de soslayo un cobre claro atravesado por un motivo gris; pero debí haber dicho: un blanco particularmente metálico, aluminio o similar, ya que gris, lo que se dice gris, no hay ninguno en los cuadros de Cézanne. Su inmensa mirada pictórica no lo aprobaba en tanto color: lo llevaba hasta su base y allí encontraba el violeta o el azul o el rojo o el verde. Sobre todo, el violeta (un color que nunca antes había sido expuesto con tal grado de detalle y con tantos matices), un violeta que él descubre con gusto allá donde solo hubiésemos esperado el gris, con el que nos hubiéramos dado por satisfechos. Él no aminora la marcha: hace surgir, de algún modo, unos violetas tomados, justo como los que surgen algunas tardes, sobre todo las de otoño, que plantean su violeta al gris de las fachadas, y entonces estas responden en todos los tonos, desde un lila evanescente hasta el rotundo violeta del granito finés.

Al percatarme de que no existía nada gris, hablando con propiedad, en aquellos cuadros (en los paisajes se siente demasiado la presencia del ocre y del color tierra, sin quemar o quemado, como para que pueda engendrarse el gris), la señorita Vollmoeller me hizo saber que cuando se estaba en medio de ellos sí que emanaba, como si fuera una atmósfera, un gris leve y suave. Y estuvimos de acuerdo en que el equilibrio interno de los colores de Cézanne, que nunca sobresalen o se imponen, creaba ese aire tranquilo y aterciopelado que sin duda no se produce fácilmente en el hueco e inhóspito ambiente del Grand Palais.

Aunque sea una de sus peculiaridades la utilización, para sus limones y manzanas, del amarillo cromo y un lacado rojo ardiente de gran pureza, ello no compromete en Cézanne su sonoridad, que sabe mantener en los contornos del cuadro: plena, como en el interior de una oreja, resuena dentro de un azul que escucha y le da muda respuesta, de manera que nadie fuera de allí ha de sentirse interpelado o gritado. Sus naturalezas muertas se ocupan maravillosamente de sí mismas. En primer lugar, el paño blanco, utilizado con tanta frecuencia que se empapa caprichosamente con el color local predominante; y luego las cosas que hay allí colocadas, cada una de las cuales se expresa o enmudece según le salga del corazón. El empleo del blanco como color surge en su caso de manera espontánea: formaba, junto al negro, los dos extremos de su amplia paleta. Y en el bellísimo conjunto de una repisa de chimenea de piedra negra, con su correspondiente reloj, el negro y el blanco (este último está en un paño que cubre con su caída una parte de la repisa de la chimenea) se comportan completamente como colores al lado de otros colores, con los mismos derechos, como si hubieran sido admitidos

desde hace tiempo. (En Manet ocurre algo distinto: el negro actúa como un apagón de luz; se enfrenta con los colores, como un intruso). Sobre el paño blanco se afirman brillantes una taza de café con un borde azul muy oscuro, un limón fresco y maduro, una copa de vidrio tallado, festoneada, y muy a la izquierda una gran caracola de tritón, barroca, estrafalaria, extraña a la vista, con la apertura roja y lisa vuelta hacia el frente. El carmín de su interior, más claro en la parte más abovedada, suscita en la pared posterior un azul de tormenta que el marco dorado del espejo de la chimenea amplifica y profundiza. En dicho espejo se topa con un nuevo elemento que lo contradice: el rosa lechoso de un vaso de vidrio que, situado sobre el reloj negro, por dos veces manifiesta su oposición (una, como objeto real, y la segunda y más indulgente, en tanto reflejo). Ambos, el espacio real y el del objeto, resultan definitivamente expuestos a través de este doble efecto, al tiempo que musicalmente diferenciados, y el cuadro los contiene como un cesto contiene frutas y hojas: como si todo ello fuese así de fácil de tomar y de dar. Pero aún queda algún objeto sobre la sencilla repisa, añadido sobre el paño blanco; por eso quería revisar otra vez el cuadro. Pero el Salón ya no está; en pocos días ocupará su lugar una exposición de automóviles en la que estos, largos y estúpidos, se desplegarán con esa idea fija suya: la velocidad.

Adiós por hoy...

CARTA XXVIII

*Rue Cassette 29, París VI,
25 de octubre de 1907*

... Aunque hay tiempo hasta el domingo y no tengo ni idea de cómo podría *no* escribir la carta de cada día, me siento delante de una cuartilla; podrás imaginarte por qué. Ahora que Cézanne aparentemente ha expirado, me pregunto qué será lo siguiente. Se ha hecho tarde para todo lo demás.

Ayer seguía empeñado en pensar en Venecia (que me llamaba, como me había estado llamando toda la semana); ¿se hará responsable alguien de ello? ¿No será que me estoy adelantando a algo que llegará de todas formas, de un modo más calmo y detallado? Le he estado dando vueltas, y entre medias ha surgido de nuevo la fuerte tentación de acudir a tu lado. Aunque solo fuera por un instante. Pues lo cierto es que el día 1 debería estar en Praga, para no empezar con prisas. Finalmente, quise escoger lo que era más económico: quedarme aquí hasta el miércoles o el jueves, por ejemplo, y después tomar el camino más corto (pasando por Núremberg) hacia Praga. Pero hoy se ha levantado el día con un frío tan atrocemente húmedo que me sentí aniquilado y maltratado por todas partes (ya sabes cómo se las gastan aquí estos días previos al invierno, en los que no hay forma de entrar en calor), y por eso me propuse *por encima de todo* hacer mis maletas (cosa que aún no he hecho), para *poder* marchar en cualquier instante.

Me quedan aún tres cartas que escribir, que conciernen a las conferencias, después haré las maletas, hoy por la tarde y mañana durante todo el día...

CARTA XXIX

Hotel Erzherzog Stefan, Wenzelsplatz, Praga, 1 de noviembre de 1907

... ¿Llegaré a estar aquí un día para poder contemplar todo esto, verlo y contarlo, presencia por presencia? ¿Podrá uno aliviarse de su peso, el inmenso significado que tuvo, cuando era pequeño y la carga ya era grande y crecía hacia afuera de uno? Por entonces ya me utilizaba, para sentirse. Era un crío y todo se sentía en mí, se veía reflejado en mí de un modo grande y fantástico, se presentaba orgulloso y decisivo ante mi corazón. Ahora todo eso se acabó. Rebajado ante sí mismo, retornado como aquel que se ha entregado largo tiempo a la violencia, de algún modo se avergüenza en mi presencia, desnudo, encerrado, como si recuperase ahora su sentido de la justicia y el equilibrio. No obstante, no puedo alegrarme al ver maltratado *aquello* que una vez se alzó áspera y autoritariamente contra mí, que no se dignificó ante mí ni supo explicar en qué nos diferenciábamos, qué hostil parentesco teníamos.

Me entristece ver humilladas las esquinas de estas casas, sus ventanas y entradas, las plazas y las cresterías de las iglesias, más pequeñas de lo que eran, reducidas y sin derecho alguno. Y ahora, bajo esta nueva condición, me resultan de igual modo insuperables, como me lo parecían cuando se mostraban soberbias. Aunque su peso se haya convertido en lo contrario, sigue siendo un peso, punto por punto. Desde esta mañana, siento más que nunca la presencia de esta ciudad como lo inconcebible, la confusión. Debió haberse ido con mi niñez, o acaso fue mi niñez la que la dejó atrás, muy atrás, real junto a toda realidad, algo para ver y describir objetivamente, como una de esas cosas que pintaba Cézanne: algo tangible, por más que a mí me resulte imposible de comprender. Es, en cambio, espectral, como los hombres que le pertenecieron a ella y a mí desde antes, aquellos que nos juntábamos y nos nombrábamos los unos a los otros. Nunca he sentido algo tan extraño, mi rechazo nunca fue tan grande como el de esta vez (probablemente porque entretanto se ha desarrollado mucho mi disposición a verlo y analizarlo todo en función de mi trabajo).

De modo que desde hoy temprano estoy en Praga y te escribo esto meramente como un primer saludo desde mi primer destino viajero...

Por supuesto, todos preguntaron por ti y por Ruth. Pero tú estás tan lejos como lo estoy yo, y eso nos une de nuevo el uno al otro, merced a esta vieja y terca ciudad.

Adiós por hoy...

CARTA XXX

*En el tren Praga-Breslau,
4 de noviembre de 1907*

... ¿Me creerás si te digo que vine a Praga a ver los Cézanne?... Afuera, en el pabellón de Manes, donde en su tiempo estuvo la exposición de Rodin, había (como pude llegar a saber, por suerte, con tiempo suficiente) una exposición de cuadros modernos. Entre los mejores y más originales: una buena representación de Monticelli y Monet, y una relativamente aceptable de Pissarro; tres cosas de Daumier; y cuatro de Cézanne. (También había varias obras de Van Gogh, Gauguin, Émile Bernard). Pero en cuanto a Cézanne: un gran retrato, de un hombre sentado (M. Valabrègue), con una buena cantidad de negro sobre un fondo negro plomo. El rostro y las manos —colocadas, cerrándose sobre sí, en la parte baja del cuadro—, atraídos hasta el naranja, vigorosa, notoriamente. Una naturaleza muerta, en la que predomina también el negro; sobre una mesa negra, una larga pieza de pan blanco en amarillo natural, un paño blanco, un vaso de vino de cristal grueso, dos huevos, dos cebollas, una lechera de hojalata, y en sentido transversal respecto al pan, un cuchillo negro. Y aquí, todavía más que en el retrato, el negro es empleado enteramente como un color, no como lo opuesto al color, sino en pleno reconocimiento de su índole cromática: en el paño, sobre cuyo blanco se expone, en el vaso en el que está incluido, atenuando el blanco de los huevos y añadiendo peso al amarillo de las cebollas, hasta llevarlo a un oro viejo. (Tal y como suponía, sin haberlo llegado a ver por completo, tenía que haber negro en él). Al lado, una naturaleza muerta con el tapete azul; entre sus burgueses azules algodón y la pared, revestida de un nuboso azulón, un exquisito tarro grande de jengibre esmaltado en gris, encajado a derecha e izquierda. Una botella de color verde terroso, de amarillo Curasao, y seguidamente una vasija de barro esmaltada en verde en los dos tercios superiores de su superficie. Al otro lado del tapete azul hay unas manzanas sobre una escudilla de porcelana teñida de azul, algunas de las cuales se han caído de aquella. Que su rojo rueda sobre el azul parece una acción con todo el aspecto de responder a los procesos cromáticos del cuadro, como en Rodin la unión de dos desnudos parece responder a sus afinidades plásticas. Y para terminar, otro paisaje de un azul vaporoso, un mar azul, rojos tejados sobre fondo verde que dialogan entre sí, tan inquietos en esta su conversación íntima, comunicándose tantas cosas...

Esto y las dos horas en el castillo Janovič fueron lo mejor y lo más plácido. También sobre Janovič habría mucho que contar. El mismo viaje en tren, a través de la áspera y acristalada tarde otoñal y aquella tierra tan ingenua, resultó ya precioso. Fui solo de una estación a otra. Y eso en Bohemia, que ya conocía, escarpada como la música ligera y de repente otra vez llana, tras sus manzanos, plana sin mucho horizonte y dividida en campos de cultivo y arboledas como una canción popular se divide en estribillos...

Table of Contents

[Portada](#)
[Créditos](#)
[Inicio](#)

Aristóteles
Ética a Nicómaco
(selección)



selección doce uvas

RIALP

Ética a Nicómaco

Aristóteles

9788432148545

98 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

La Ética a Nicómaco es una colección de textos de Aristóteles, destinados a ser leídos y discutidos en el Liceo, su escuela en Atenas. Examina la naturaleza de la virtud y el contenido de muchas de ellas, reflexiona sobre la felicidad, el placer y el dolor, y ofrece sobre todo un excelente tratado sobre la amistad. Esta selección recoge textos que gozan de vigencia universal tanto en el espacio como en el tiempo.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

JOSEMARÍA ESCRIVÁ DE BALAGUER
OBRAS COMPLETAS

— * —

EN DIÁLOGO CON EL SEÑOR

TEXTOS DE LA PREDICACIÓN ORAL

Edición crítico-histórica
preparada por
LUIS CANO y FRANCESC CASTELLS

INSTITUTO HISTÓRICO
SAN JOSEMARÍA ESCRIVÁ DE BALAGUER

RIALP

En diálogo con el Señor

Escrivá de Balaguer, Josemaría

9788432148620

512 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Este volumen de las obras completas, primero de la serie Textos de la predicación oral, recoge el texto de veinticinco predicaciones de san Josemaría entre 1954 y 1975.

Dirigidas en su momento a miembros del Opus Dei, sus palabras son ahora publicadas por primera vez para un público general, en el contexto de sus obras completas, para que "muchas otras personas —además de los fieles del Opus Dei— descubran una ayuda para tratar a Dios con confianza y afecto filial". Su título "manifiesta bien el contenido y finalidad de esta catequesis: ayudar a hacer oración personal", en palabras de Javier Echevarría. El estudio crítico-histórico ha sido llevado a cabo por Luis Cano, secretario del Instituto Histórico San Josemaría Escrivá de Balaguer y profesor de Historia de la Iglesia en el Istituto di Science Religiose all'Apollinare (Roma) y Francesc Castells i Puig, licenciado en Historia y doctor en Filosofía, y miembro del mismo Instituto.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ GULLÓN

ESCONDIDOS

El Opus Dei en la zona republicana
durante la Guerra Civil española (1936-1939)



Escondidos

González Gullón, José Luis

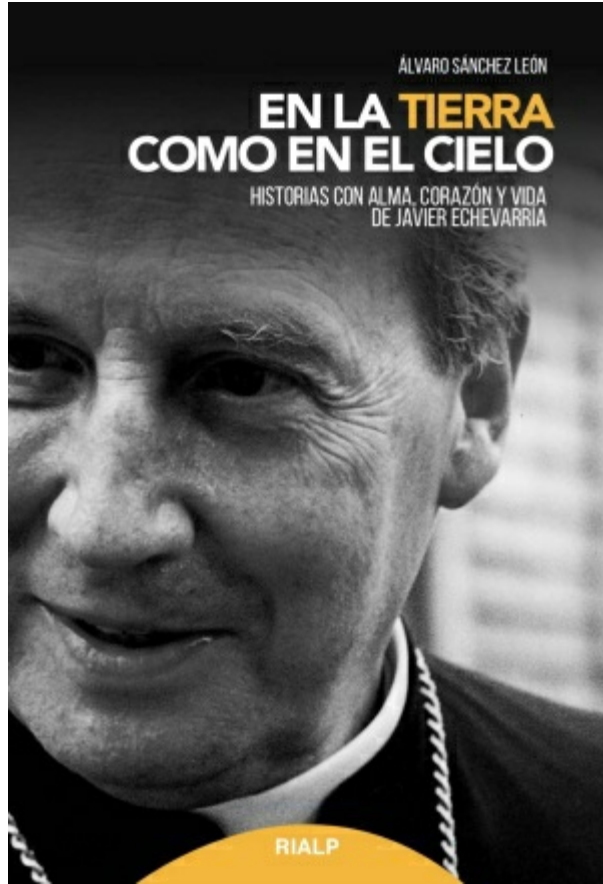
9788432149344

482 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

El inicio de la Guerra Civil española, en 1936, sorprendió al fundador del Opus Dei y a la mayoría de sus miembros en la zona republicana. Todos se escondieron para evitar la dura represión revolucionaria. Con el paso de los meses, los refugios y asilos dieron paso a las escapadas y expediciones. Gracias al desvelo de José María Escrivá, el Opus Dei sobrevivió en medio de la tragedia desencadenada por el conflicto armado.

[Cómpralo y empieza a leer](#)



En la tierra como en el cielo

Sánchez León, Álvaro

9788432149511

392 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

El 12 de diciembre de 2016 murió en Roma Javier Echevarría. Esa noche fue trending topic. Era el tercer hombre al frente del Opus Dei. A los 84 años, el obispo español dejaba la tierra después de sembrar a su alrededor una sensación como de cosas de cielo. Menos de 365 días después de su fallecimiento, 45 de las personas que más convivieron con él, hablan en directo de su alma, su corazón y su vida. Sin trampa ni cartón. Este libro no es una biografía, ni una semblanza, ni un perfil, ni un estudio histórico. No es, sobre todo, una hagiografía... Es un collage periodístico que ilustra, en visión panorámica, las claves de una buena persona, que se implicó en mejorar nuestro mundo contemporáneo.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

JACQUES PHILIPPE

*Si conocieras
el don de Dios*
Aprender a recibir



PATMOS
LIBROS DE ESPIRITUALIDAD

RIALP

Si conocieras el don de Dios

Philippe, Jacques

9788432147173

200 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

¡Si conocieras el don de Dios! Así se dirige Jesucristo a la mujer de Samaría, junto al pozo de Sicar. Quien conoce ese don, lo conoce todo. La existencia cristiana no consiste en realizar esfuerzos tensos e inquietos, sino en acoger el don de Dios. El cristianismo no es una religión del esfuerzo, sino de la gracia divina. Ser cristiano no es cumplir una lista de cosas que hay que hacer, sino acoger, mediante la fe, el don que se nos ofrece gratuitamente. Jacques Philippe, con ese telón de fondo, trata así de la apertura al Espíritu Santo, la oración, la libertad interior, la paz de corazón, etc., invitando a los lectores "a anticipar la Pentecostés de amor y misericordia que Dios desea derramar sobre nuestro mundo".

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Índice

Créditos	3
Inicio	6