

CÉZANNE HABLA*

FRANÇOIS FÉDIER**

Nietzsche es un filósofo y Cézanne es un pintor. Desde un punto de vista tradicional, la relación entre ellos no es posible sino en un sentido único: el filósofo debe poder dar cuenta del pintor, mientras que el pintor no tiene ninguna necesidad de la filosofía. En realidad, esta relación es mucho más profunda. Para decirlo en breve: la relación real entre Nietzsche y Cézanne es la comunidad de quienes habitan en una misma situación mundial. Ambos, Nietzsche y Cézanne, están en la

* En *L'art en liberté*, Pocket, Paris, 2006; pp. 169-210. A menos que se indique otra cosa, todas las notas son del traductor. Sus indicaciones van entre corchetes []. En las ocasiones en que F. Fédier los utiliza, han sido reemplazados por llaves { }. Las palabras escritas en griego en el original han sido transliteradas en la versión en castellano.

** François Fédier es uno de los principales intérpretes del pensamiento fenomenológico. Ha sido discípulo de Jean Beaufret desde 1955. Se consagra, a partir de 1958, a la traducción de textos de Heidegger. Dirige la traducción, en curso, de la Edición Integral (*Gesamtausgabe*) de Heidegger en la editorial Gallimard. Él mismo ha traducido, entre otros muchos textos de ese filósofo, el volumen 65 de la Edición integral: «*Apports à la philosophie*. De l'avenance». Además, varios de sus *Écrits politiques*. También se ha dedicado a traducir a Hölderlin. Autor de numerosos libros, tales como *Regarder Voir, Voix de l'ami*, «*Entendre Heidegger* et autres exercices d'écoute» y «*Voz del amigo* y otros ensayos en torno a Heidegger», Eds. de la Universidad Diego Portales, Santiago, 2017. Ed. de Jorge Acevedo.

bisagra de un cambio fundamental, el del tránsito al mundo moderno¹.

En Nietzsche este tránsito está claramente en el centro de su pensamiento (inclusive si todas sus reflexiones tienen que aparecernos, finalmente, como menos radicales que el trabajo de Cézanne). A modo de indicación, resumiendo, recordemos que la obra de Nietzsche puede caracterizarse como «Inversión de todos los valores», efectuándose esta inversión en vista de la aparición del superhombre. El superhombre no

1. Es absolutamente necesario precisar que el término «moderno» es entendido aquí en una acepción sumamente precisa, e inclusive, hablando propiamente, inaudita: la que le da, en el momento extremo de su meditación, el poeta Hölderlin.

Para ir cuanto antes a lo esencial: todas las ideas recibidas a propósito de lo «moderno», todas las significaciones en que se entiende hoy ese término deben ser dejadas de lado. Así, la significación temporal (lo «moderno» como característica de la época reciente, o de época actual); pero también la significación «filosófica»; por ejemplo, la del «mundo moderno» como «mundo» en que la subjetividad humana accede a la dignidad de norma suprema, ya sea bajo forma colectiva o bien individual. Repito: todas esas significaciones no permiten ni siquiera entrever lo que Hölderlin entiende por *moderno*. Ciertamente, en él *moderno* se opone a *antiguo* —pero no como en la célebre querrela de los Antiguos y los Modernos, en la que no se trataba sino de situar respecto de la cuestión cultural la superioridad de los «modernos» sobre los «antiguos» (o *viceversa*). Hölderlin no opone lo moderno a lo antiguo en una perspectiva de competencia. Oposición significa aquí algo tan diferente que toda veleidad de simple comparación llega a ser en ella, propiamente, un hablar absurdo. Como escribe en la primera Carta a Böhlendorf (con fecha 4 de diciembre de 1801), son los destinos —el destino antiguo y el destino moderno— los que difieren. El destino moderno no es tan imponente como el destino trágico de los Griegos. Hölderlin escribe «*nicht so imposant*» —que tenemos que entender (como cada vez que Hölderlin escribe recurriendo a nuestra lengua latina) en toda la fuerza de su nominación. Lo que es imponente no es lo que «se impone infundiendo respeto», sino lo que hace llevar su peso a alguien. Los Griegos son aquellos a quienes su destino ha hecho llevar su peso. En este sentido, son —como dice Heidegger— los hombres del inicio de la *ek-sistencia* histórica.

En nosotros, nuestro destino no puede ser tan imponente, en la medida en que *ese* inicio —del que nosotros somos descendientes— ha tenido lugar, sin estar, de la manera que sea, en condiciones de impedir que haya tenido lugar. Pero el peso del destino antiguo no se nos impone como *nuestro* peso. Nuestro destino es otro que el destino antiguo. Pero no puede ser diferente hasta el punto de no tener ninguna relación con este último. Por eso Hölderlin lo califica con la ayuda de un comparativo: es más abisal. La palabra alemana es *tiefer*. La palabra *tief* (el inglés *deep*) no se refiere tanto a la profundidad sino a la cavidad de lo que ha sido excavado.

es otro sino el hombre capaz de habitar el mundo de la voluntad de poder. Ahora bien, para hacer sobrehumano al «viejo hombre» es preciso, según Nietzsche, superar la decadencia. Esta tarea, en la que Nietzsche se esfuerza titánicamente, implica la interpretación correcta de toda la historia metafísica de la humanidad (tarea e interpretación que pueden resumirse en la fórmula: superar la moral, esto es, todo ideal).

En Cézanne, aparentemente, no hay nada de esto: es, ante todo y exclusivamente, un pintor. Sin duda, ningún pintor es más «revolucionario» que él; pero la revolución, en él, no presenta, a primera vista, ninguna característica totalitaria (lo que se nota en el hecho de que en tanto individuo, Cézanne es —después de las habituales rebeliones de la juventud— un hombre que ha llevado una vida que es, vista exteriormente, del todo burguesa). El individuo Cézanne, desde el punto de vista de lo que se denomina superficialmente ideología, puede ser caracterizado como un típico burgués francés del siglo XIX.

Cézanne es de más edad que Nietzsche. Nace en Aix-en-Provence el 19 de enero de 1839. Recibe una educación clásica sólida, aprendiendo latín, griego y ciencias; hasta el fin de su vida se recordará sin dificultad de la poesía latina. Dirá que su trabajo de pintor no ha comenzado realmente sino después de haber alcanzado la edad de cuarenta años (en torno, pues, a 1880). ¿Qué hace hasta entonces? Ha aprendido su oficio. Primero, de una manera completamente clásica, con un buen profesor de provincia, en la tradición de Ingres. Después

Cuando evoca nuestro destino, Heidegger —de quien no estimamos suficientemente el que sólo él ha intentado pensar en diálogo con Hölderlin—, habla del *otro inicio*, el que no es, dice, un segundo inicio, sino el primero y único, según otra modalidad.

La acepción hölderliniana de lo moderno es, quizás, aún inaudible para nuestros oídos. Eso no hace menor el requerimiento de que nosotros tenemos que llegar a ser lúcidamente los que estamos destinados a ser, a saber, hombres modernos, es decir, hombres de un destino más abisal que el destino imponente de los Griegos —es decir, que aparece sólo como cavidad alejada de todo fondo. [Excepto esta nota, del autor, las demás, como ya se ha indicado, son del traductor. Respecto de lo que se plantea en ella, véase, François Fédiér, «Hölderlin Révolution Modernité», en *Regarder Voir*, Les Belles Lettres / Archimbaud, Paris, 1995, pp. 118 ss. Versión castellana: *Hölderlin – Revolución – Modernidad*, Eds. del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso (Chile), 1995. Trad. de Francisco Méndez Labbé].

ha tenido lugar lo que se puede llamar su periodo «romántico» (en el sentido más banal del término: periodo de lo patético, del escándalo, de la agresión antifilisteá). Hablando de esta época, Cézanne dirá más tarde que era la de su pintura «irrelevante» [«couillarde»]. Pero el verdadero punto de partida de Cézanne tiene lugar en el momento en que surge lo que se denominará, a partir del 25 de abril de 1874, el *Impresionismo*. En esta época Cézanne forma parte de un grupo (Monet, Renoir, Sisley, Bazille, Pissarro). Cézanne trabaja con Pissarro —de quien dirá más tarde: «el humilde y colosal Pissarro».

¿Por qué este juicio laudatorio a propósito de Pissarro? Porque Cézanne aprende con él a *ver pictóricamente*. Deja de pintar siguiendo no sé qué inspiración genial y comienza, por el contrario —lo que va a llegar a ser la fuente misma de su arte— a «estudiar la naturaleza». Diciendo esto, hemos ya distinguido a Cézanne de los impresionistas. Va, en efecto, más lejos que ellos. Su propósito no es la restitución de las impresiones puras, sino lo que ya denominará *composición*. Pero esta composición ya no es arbitraria, sino que emerge de un estudio de la naturaleza misma, lo que explica que a partir de los años ochenta Cézanne llegue a ser uno de esos «horribles trabajadores» de que habla Rimbaud. De ahora en adelante, y hasta el fin de su vida, Cézanne ya no va a dejar de pintar —sin hacer nada más que pintar.

Para alguien que mira desde fuera, Cézanne es un maníaco de la pintura. Cézanne presenta, indudablemente, características evidentes de neurosis (por ejemplo, su fobia a cualquier contacto). Hacia el fin de su vida, escribirá: «Espero, propiamente, morir con el pincel en la mano». De hecho, el 15 de octubre de 1906, mientras trabajaba, estalla una tormenta sobre él; se le lleva, casi moribundo, a su casa en Aix. Y el 22 de octubre muere, sin haber podido retomar ninguna actividad. Todos los textos concernientes a Cézanne presentan la característica de ser referidos por otros. Nunca escribió Cézanne con el propósito de establecer alguna teoría, la que fuera. Sin embargo, todas las consideraciones que le son atribuidas presentan una real unidad de concepción. Pero siempre se trata de fragmentos, emitidos por un hombre que sabe perfectamente que su obra es el verdadero lugar donde se expone su «teoría». Es necesario, pues, interpretar siempre los textos con referencia a la obra. Hablando de «teorías», el 21 de septiembre de

1906 Cézanne escribe a Émile Bernard que «son siempre fáciles; y sólo la prueba de hacer lo que se piensa presenta serios obstáculos»².

Tomamos como texto las notas recogidas por el hijo de Cézanne, y publicadas por el poeta Léo Larguier —texto reproducido en el volumen *Conversations avec Cézanne*³ (Paris, Macula, 1978, páginas 14 a 17)⁴.

Primera observación en lo que concierne a la autenticidad del texto: sabemos que Cézanne no ha querido nunca presentar una teoría coherente de la pintura. Desconfía de toda teoría, pero en el preciso sentido en que esta tendría prioridad sobre la puesta en práctica de la pintura. En la carta del 25 de julio de 1904 a Émile Bernard, Cézanne escribe:

“no quiero tener razón teóricamente, sino en la naturaleza”⁵.

Esto no significa, en ningún caso, que Cézanne no haya reflexionado muy profundamente sobre su arte. Por el contrario, todos sus visitantes han insistido sobre la manera profundamente meditativa con que Cézanne procedía. Llena la tela, sin duda, pero con una circunspección sorprendente (la afirmación del pintor Simon Hantaï es cézanniana: «Una pincelada, eso es el pensamiento»). Por lo demás, Cézanne no mezquinaba observaciones teóricas en la conversación.

Segunda observación sobre la autenticidad de nuestro texto {o crítica del documento}⁶:

— Crítica externa: este texto nos ha sido transmitido por el poeta Léo Larguier, quien dice haberlo obtenido del hijo de Cézanne. Efectivamente, el texto es de puño y letra de Paul Cézanne hijo. No

2. *Conversaciones con Cézanne*. Edición crítica presentada por P. M. Doran, Ed. Cactus, Serie Perenne, Buenos Aires, 2016, p. 95. Trad. de Pablo Ariel Ires. En adelante se alude a esta obra como *Conversaciones*.

3. En adelante se alude a esta obra como *Conversations*.

4. *Conversaciones*, pp. 37 a 41.

5. *Ibíd.*, p. 87. Véase, también, p. 243.

6. Corchetes del autor. Como ya se ha dicho, cuando el autor usa corchetes, estos son reemplazados por llaves.

hay ninguna razón para poner en duda este testimonio. Este documento proviene, pues, de una fuente muy próxima, hasta el punto que se puede presumir que, probablemente, se trata de reflexiones recogidas de un dictado.

— Crítica interna: esta presunción tiene su propio peso. En efecto, en cuanto al vocabulario, el que emplea estas consideraciones es exactamente concordante con el vocabulario de consideraciones provenientes de otras fuentes. Pero, lo que da a este texto, precisamente, su valor tan particular consiste en que el orden de las consideraciones presenta una notable progresión, imposible de comprender como producto del puro azar. Manifiestamente, Cézanne ha debido releer y corregir el texto de su hijo. Por eso lo estudiaremos como si fuera procedente de una manera directa de la reflexión del pintor.

Tercera observación (esta, metodológica): el texto está escrito por un pintor; se construye como se hace un cuadro. En el texto aprendemos, pues, a la vez, cómo se hace un cuadro y como se hace el texto.

Cézanne habla...

I. Las apreciaciones de la crítica en materia de arte son formuladas menos de acuerdo a datos estéticos que según convenciones literarias.

II. El artista debe rehuir de la literatura en arte.

III. El arte es la revelación de una sensibilidad exquisita.

IV. La sensibilidad caracteriza al individuo; en su grado más perfecto, distingue al artista.

V. Una gran sensibilidad es la disposición más feliz de toda bella concepción del arte.

VI. Lo que más seduce en el arte es la personalidad del artista mismo.

VII. El artista objetiva su sensibilidad, su distinción originaria.

VIII. La nobleza de la concepción nos revela el alma del artista.

IX. El artista concretiza e individualiza.

X. El artista experimenta la alegría de poder comunicar a las otras almas su entusiasmo ante la obra maestra de la naturaleza cuyo misterio cree poseer.

XI. El genio es el poder de renovar su emoción en su contacto cotidiano.

XII. Para el artista, ver es concebir, y concebir es componer.

XIII. Ya que el artista no nota sus emociones como el pájaro modula sus sonidos: él compone.

XIV. La importancia del arte no se ve en la universalidad de sus resultados inmediatos.

XV. El arte es una religión. Su finalidad es la elevación del pensamiento.

XVI. El que no tiene el gusto de lo absoluto (la perfección) se contenta con una mediocridad tranquila.

XVII. Se juzga la excelencia de los espíritus por el desarrollo original de sus concepciones.

XVIII. Una inteligencia que organiza potentemente es la colaboración más preciosa de la sensibilidad para la realización de la obra de arte.

XIX. El arte es una adaptación de las cosas a nuestras necesidades y a nuestros gustos.

XX. La técnica de un arte comporta un lenguaje y una lógica.

XXI. Una fórmula de arte es perfecta cuando es adecuada al carácter y a la grandeza del tema interpretado.

XXII. El estilo no se crea por la imitación servil de los maestros; procede de la manera propia de sentir y de expresarse del artista.

XXIII. Por la manera en que una concepción de arte es expresada, podemos juzgar de la elevación de espíritu y de la conciencia del artista.

XXIV. La búsqueda de la novedad y de la originalidad es una necesidad ficticia que disimula mal la banalidad y la ausencia de temperamento.

XXV. La línea y el modelado no existen. El dibujo es una relación de contraste o simplemente la relación de dos tonos, el blanco y el negro.

XXVI. La luz y la sombra son una relación de colores, los dos accidentes principales difieren no por su intensidad general sino por su sonoridad propia.

XXVII. La forma y el contorno de los objetos nos son dados por las oposiciones y los contrastes que resultan de sus coloraciones particulares.

XXVIII. El dibujo puro es una abstracción. El dibujo y el color no son en absoluto distintos, siendo todo en la naturaleza coloreado.

XXIX. A medida que se pinta se dibuja. La justeza del tono da a la vez la luz y el modelado del objeto. Cuanto más se armoniza el color, más va precisándose el dibujo.

XXX. Contrastes y relaciones de tonos, he ahí todo el secreto del dibujo y el modelado.

XXXI. La naturaleza es en profundidad.

Entre el pintor y su modelo se interpone un plano, la atmósfera. Los cuerpos vistos en el espacio son todos convexos.

XXXII. La atmósfera constituye el fondo inmutable, pantalla sobre la cual llegan a descomponerse todas las oposiciones de colores, todos los accidentes de luz. Constituye la envoltura del cuadro contribuyendo a su síntesis y a su armonía general.

XXXIII. Se puede decir, pues, que pintar es contrastar.

XXXIV. No hay pintura clara ni pintura oscura, sino simplemente relaciones de tonos. Cuando estos son puestos con justeza, la armonía se establece por sí misma.

XXXV. La pintura, como todo arte, comporta una técnica, una manipulación de obrero, pero la justeza de un tono y la feliz combinación de los efectos dependen únicamente de la elección del artista.

XXXVI. El artista no percibe directamente todas las relaciones: las siente.

XXXVII. Sentir de manera justa y realizar plenamente dan el estilo.

XXXVIII. La pintura es el arte de combinar efectos, es decir, de establecer relaciones entre colores, contornos y planos.

XXXIX. El método surge en el contacto con la naturaleza. Se desarrolla a través de las circunstancias. Consiste en buscar la expresión de lo que se siente, en organizar las sensaciones en una estética personal.

XL. *A priori*, las escuelas no existen.

La cuestión que tiene primacía sobre todo es la del arte en sí mismo. La pintura es, por tanto, o buena o mala.

XLI. Ver al natural es liberar el carácter de su modelo.

Pintar no es pintar servilmente lo objetivo: es captar una armonía

entre relaciones numerosas, es transponerlas en una gama propia, desarrollándolas siguiendo una lógica nueva y original.

XLII. Hacer un cuadro es componer...

Nueva observación concerniente a la interpretación: nos proponemos comprender las 42 consideraciones de Cézanne en la perspectiva de aprender de ellas algo concerniente al arte *moderno*. Sólo que Cézanne no habla para dar informaciones; no es un crítico de arte como tampoco es un historiador del arte. Su texto no procede entonces de una manera pedagógica. De ahí la dificultad para acceder a él. El primer problema para nosotros es saber cómo abordarlo.

En lo que le concierne, no hay método. En consecuencia, toda aproximación presenta un carácter arbitrario. A continuación, será necesario que la aproximación se justifique por la fecundidad, más o menos grande, del punto de partida.

Se podría escoger, por ejemplo, estudiar el texto centrando el análisis en la noción cézanniana del artista. Concretamente, esto nos llevaría a recoger todas las consideraciones en que Cézanne enuncia algo a propósito del artista {se trataría entonces de las consideraciones II, VII, IX, X, XII, XIII y XXXVI}.

Pero no procederemos así.

Partiendo de la idea según la cual estas consideraciones forman un todo en el pensamiento de Cézanne, las tomaremos en el orden en que fueron redactadas; por tanto, comenzando por el número I.

La primera consideración opone la crítica de arte a la actividad artística misma. Sin embargo, se trata esencialmente de la valoración: Valorar es establecer el precio. Es preciso entonces establecer el precio exacto. Ahora bien, para establecer el precio exacto hay que ser capaz de criticar.

Aquí la palabra crítica es entendida en sentido fuerte; digamos, en sentido kantiano (la *Crítica de la razón pura* no es un libro de «crítica filosófica»).

Subrayemos desde la partida la prudencia de Cézanne. No dice que toda crítica de arte sea insignificante. Por el contrario, emplea una comparación que señala la posibilidad de una crítica de arte significativa. Si esta crítica se formulara, más bien, a partir de los «datos estéticos», sería legítima. En consecuencia, es necesario comprender lo que Cézanne entiende por datos estéticos.

Opone los «datos estéticos» a las «convenciones literarias». ¿Por qué convenciones literarias? La razón esencial es que una crítica de arte tiene lugar en forma escrita. Por el solo hecho que se escriba sobre el arte, se está confrontado a los problemas específicos de la escritura, que pertenecen a un orden diferente que el de la pintura. Braque observaba:

«Escribir no es describir, pintar [*peindre*] no es retratar [*dépeindre*]»⁷.

Es preciso, por tanto, separar cuidadosamente dos órdenes cuya mezcla es nefasta. ¿Qué significa entonces la expresión *datos estéticos*? Estético tiene un sentido filosófico, y en particular, el sentido kantiano. {Distingamos cuidadosamente el sentido hegeliano y posthegeliano del sentido kantiano del término estético. Desde Hegel, estético es sinónimo de artístico. En Kant, por el contrario —quien mantiene en la palabra su sentido aristotélico—, estético significa: que es del orden de la sensación. La expresión «estética trascendental» no se refiere a no se sabe muy bien qué arte sublime, sino literalmente al estudio crítico de lo que, en la sensación, contribuye esencialmente a la aparición de un fenómeno —mejor aún, a las condiciones sensibles de posibilidad de un objeto en general}.

«Datos estéticos» significa, por tanto, claramente, los datos de la sensibilidad. Pero insistamos ahora sobre el hecho de que la noción cézanniana de la sensibilidad no es directamente reductible a lo que la filosofía piensa bajo el nombre de sensibilidad. El conjunto de las consideraciones, por el contrario, va a desarrollar una concepción original de la sensibilidad. Pero el punto de partida de Cézanne se queda en el análisis tradicional de lo estético, a saber, que lo que es sensible es primeramente *dado*.

Kant opone la receptividad de toda intuición (es decir, el hecho de que primero toda sensación es recibida pasivamente) a la espontaneidad del entendimiento. Al comienzo, por tanto, para Cézanne, el orden sensible es esencialmente dado. Anticipándonos, digamos que Cézanne va poco a poco precisando en qué forma la

7. *El día y la noche*, Ed. Acantilado, Barcelona, 2001. Trad. de Ramón Andrés y Rosa Rius Gatell.

manera en que la sensibilidad *da* no puede comprenderse a partir de la sola pasividad. Dicho de otra manera, de qué forma la locución «datos estéticos» es mucho más compleja que como aparece a primera vista.

Hay que dar por sentado que el arte es un dominio irreductible —irreductible, por tanto, a la literatura, y en particular irreductible a la filosofía.

Cézanne escribe en alguna parte:

«Les debo la verdad en pintura y se las diré»⁸.

Esto significa: para decir la verdad en pintura, es preciso partir de los datos estéticos. Por eso insiste en la consideración II:

«El artista debe rehuir de la literatura en arte».

Es un imperativo. El artista que se dejara ganar por el espíritu de las convenciones literarias se pondría en una mala pendiente.

Conclusión: las dos primeras consideraciones sitúan o localizan el espíritu específico del arte —el de los datos estéticos.

Toda la dificultad está en la noción compleja de «datos estéticos». Es pues esto lo que importa aclarar. La aclaración implica desarrollar el sentido de «datos» y el sentido de «estético». Con la III consideración comienza la aclaración de «estético».

El arte, escribe Cézanne, *es la revelación de una sensibilidad exquisita*. Sensibilidad *da* el sentido de estético. En este nivel, Cézanne habla aún del arte, en el que tiene lugar una sensibilidad exquisita.

¿Qué quiere decir «exquisito»? Viene del latín *exquisitus*, y el sentido en que lo entiende Cézanne es el sentido médico. En medicina se llama un dolor exquisito no un dolor placentero, sino un dolor absolutamente localizado, y localizado en el punto exacto donde se ubica el dolor. Exquisito se opone a difuso.

La sensibilidad exquisita es, por tanto, una sensibilidad que siente exactamente su objeto.

Para el pintor, la sensibilidad exquisita está en exacta correspondencia con lo que hay que pintar (dejemos abierta por el momento la cuestión de saber lo que hay que pintar; Cézanne responderá un poco más adelante). La IV consideración desciende un escalón. Ya no se trata del arte, sino de la sensibilidad en general. Cézanne enuncia la esencia

8. *Conversaciones*, p. 94.

de la sensibilidad: la sensibilidad caracteriza al individuo. Dicho de otra manera, el individuo es el individuo que es gracias a su sensibilidad. La sensibilidad individualiza al individuo, es decir, le da su carácter de individuo. El carácter es la marca identificante. Al final de la IV consideración, Cézanne retrocede desde la sensibilidad en general a la sensibilidad artística, de tal modo que se puede decir que el artista es un individuo que se individualiza por su cuenta. En este sentido, la sensibilidad perfectamente sensible, es decir, perfectamente individualizante, distingue al artista. El artista no se distingue de los otros hombres por ninguna otra característica que no sea la sensibilidad. Es, simplemente, el ser humano en quien la sensibilidad alcanza su culminación.

Cézanne concentra sus reflexiones sobre la idea de sensibilidad, sobre la sensibilidad que caracteriza al individuo y sobre el artista, que es, entre todos los individuos, aquel cuya sensibilidad es expresamente única {el artista es, entre todos los hombres, aquel que siente de manera diferente, como si la sensibilidad individual corriente tuviera la tendencia a asumir rasgos comunes}.

¿Cómo no pensar aquí en Rimbaud y en la famosa frase de la «carta del Vidente» en la que se habla del «largo, inmenso y razonado *desarreglo* de *todos los sentidos*» por el que el poeta se hace *vidente*?

De esta frase aprendemos que los sentidos son el primer regulador de las relaciones de todo individuo respecto del mundo. Lo peculiar de este regulador es la regularidad.

Así, pues, los sentidos son, por una parte, la puesta en orden de nuestra relación con el mundo y, por otra parte, una puesta en orden regular. El drama de esta regulación consiste en que, como toda regulación, presenta un carácter de estereotipo. Dicho de otra manera: los sentidos nos abren convenientemente al mundo, pero en el mismo instante en que tiene lugar esta apertura, tiene lugar a la vez una clausura equivalente —desde el momento en que el rasgo fundamental del mundo no es el orden, sino el decoro [*décor*]⁹. Comprender el decoro, lo decorativo, la decoración como elementos primeros en relación a todo

9. Véase, F. Fédier, «*Y a-t-il un langage de l'art?*»; en *L'art en liberté*, p. 267. Versión en castellano: «¿Hay un lenguaje del arte?»; *Gaceta de Psiquiatría Universitaria* Vol. 13, N° 4, Santiago de Chile, diciembre de 2017, p. 345. Trad. de Jorge Acevedo.

orden es comprender que la noción de orden nos hace perder el sentido primordial del mundo.

Esta situación es realmente dramática en el sentido de que para conservar lo que caracteriza esencialmente el mundo, es preciso ir a contra-corriente respecto de todo ordenamiento. *Ordo* en latín designa lo que los Griegos denominaban *τάξις* [*táxis*]. El orden de batalla, *ordo*, es la disposición de los soldados según la cual, en los Romanos, el mejor soldado es ubicado reglamentariamente en el extremo derecho de la primera línea, lugar del mayor peligro.

En resumen, el orden es la transformación del *adorno* [*orne*] con vistas a dominar el mundo. El orden es la puesta en orden del mundo —o cómo interviene el hombre en el mundo.

Los sentidos, que constituyen nuestra relación originaria respecto del mundo, son, al mismo tiempo, lo que nos aleja del mundo. De ahí la necesidad —si nuestro propósito es, precisamente, *ver* el mundo—, de desarreglar los sentidos.

En Cézanne, quien no se pregunta filosóficamente sobre el funcionamiento de los sentidos, hay simplemente oposición entre:

- a) la sensibilidad específica que caracteriza a todos los individuos (todos los hombres ven, oyen, sienten en general),
- b) la sensibilidad distintiva, la del individuo que ve, oye y siente de modo diferente al de todos los otros hombres.

En la consideración VII, Cézanne hablará, a propósito del artista, de su distinción originaria. En efecto, originariamente todo hombre es un artista, pero por efecto de las necesidades vitales, esta distinción originaria se atenúa hasta el punto en que, en tanto ser social, el hombre no ve sino en el orden.

La quinta consideración enuncia, en consecuencia, la necesidad para el artista de lograr una «gran sensibilidad». Aquí el adjetivo tiene un valor comparativo. Gran significa más grande, y más exactamente, una sensibilidad más grande que la que exige la vida, las necesidades de la vida en sociedad (para evitar cualquiera perspectiva de carácter anárquico, subrayemos desde ya que toda vida humana es en primer lugar vida social. A propósito de esto, recordemos con beneplácito a

Marx, quien se burla con acierto del pensamiento burgués que intenta pensar al hombre en primera instancia como ser individual, y a la sociedad como asociación de individuos. En esto Marx es aristotélico, y no hace sino retomar la definición del hombre como ζῷον πολιτικόν [*zôon politikón*], lo que significa que imaginar un hombre fuera de la comunidad es, simplemente, soñar con los ojos abiertos.

Después de haber enunciado la condición necesaria para toda posibilidad de arte, a saber, una sensibilidad que se opone a toda puesta en orden inmediata del mundo, Cézanne agrega que esta condición no es suficiente. Ella no es, en efecto, sino una disposición. Y esta disposición es lo que hace posible la «concepción del arte». Así aparece el otro término, el *pendant* de la sensibilidad, es decir, lo que sobre la base de la sensibilidad va a dar lugar al arte, y que Cézanne denomina, con ayuda de la noción más corriente recibida de la tradición: lo que se opone a la sensibilidad —en términos kantianos, la espontaneidad del concebir.

Cuidémonos, sin embargo, de comprender esto demasiado rápido: tradicionalmente, se trata propiamente de una oposición. La sensibilidad es lo que es pasivo, y el entendimiento (facultad de los conceptos), lo que es activo. Ahora bien, todo el trabajo de Cézanne va a consistir en pensar la sensibilidad como una facultad tan activa como su opuesto, lo que equivale a pensar la concepción (el entendimiento)¹⁰ como igualmente pasiva que la sensibilidad —en definitiva, en hacer saltar la distinción entre lo activo y lo pasivo, lo que tendría como corolario hacer saltar la distinción clásica entre sujeto y objeto.

Pero, una vez más, Cézanne no es filósofo. Lo que le interesa no es establecer un vocabulario riguroso, sino la descripción rigurosa del nacimiento del arte, con la ayuda de términos, inadecuados, de la tradición {literalmente, Cézanne convierte todo en un debate [*fait feu de tout bois*]}.

10. En la edición italiana se agregan estas palabras entre paréntesis: *l'intelletto*. Véase, F. Fédier, «L'arte. Aristotele, Cézanne, Matisse. In pensiero in pittura», Edizioni Christian Marinotti, Milano, 2001. 1ª reimpresión, 2006, p. 191. Trad. de Cesare Greppi, al cuidado de Maurizio Borghi. Esta versión es retomada en: F. Fédier, «Cézanne. Un colpo di pennello è il pensiero», Edizioni Christian Marinotti, Milano, 2016, p. 23.

Con la VI consideración se abandona provisoriamente esta problemática de la sensibilidad y de la concepción. Se trata ahora del efecto del arte. Y el efecto implica al «público». Incidentalmente, Cézanne indica de modo perentorio que el arte no puede ser una cuestión de gozo individual. Por el contrario, el arte es esencialmente un fenómeno comunitario. No hay arte por el arte. Pero esto no significa tampoco, como en Victor Hugo o como en Zola, que el arte sea para el progreso, o bien para la humanidad, o para algo que sea de este género (dirá en la consideración XV, en una formulación aún más difícil de interpretar bien: «El arte es una religión» {anticipándonos: religión es lo que desde el principio liga a los hombres, y los mantiene ligados de tal modo que constituye un ligamen primario. No se trata de una concepción religiosa del arte}).

El efecto del arte es indicado mediante el verbo seducir. Curiosamente, la seducción podría ser comprendida en un sentido peyorativo. En la tradición cristiana, el seductor es Satán. Es evidente que Cézanne no piensa esto, y por el solo hecho de que la seducción es lo contrario de lo diabólico. ¡Peo no vayamos tan rápido!

¿Qué es, en efecto, lo diabólico?

Δια-βάλλειν [*Dia-bállein*] es lanzar de modo disperso [dispersivement], o arrojar en la disgregación [éparpillement]. Ahora bien, hay, sí, un sentido diabólico del arte real, puesto que el artista se distingue. Pero, ¿con vistas a qué esta distinción es tal?

Con vistas a recordar a todo hombre su distinción originaria. La comunidad que instaura el arte es, sin duda, la comunidad más radical que se pueda pensar: no es la comunidad del máximo *común* denominador, sino la comunidad, para todos los seres humanos —sin ninguna exclusión— de lo que los caracteriza, a saber, su sensibilidad. Matisse habla en alguna parte del «fondo sensual» del hombre¹¹. Es propiamente este fondo lo que es fundamental —en lo que se ve que la determinación exacta (es decir, no unilateral, a partir de la sola pasividad) de la sensibilidad es la tarea peculiar que se propone aclarar Cézanne en este texto.

11. Véase, F. Fédier, «Henri Matisse. *Propos*»; en *Lart en liberté*, p. 248. Versión en castellano: «Henri Matisse: *consideraciones*». *Cuadernos de Filosofía* Nº 35, Concepción (Chile), 2017, p. 151. Trad. de Jorge Acevedo.

Ahora bien, es ya en la dirección de este sentido que se encamina la parte final de la consideración VI. Porque lo que nos seduce, dice Cézanne, es la «personalidad del artista». La personalidad es la sensibilidad, pero la sensibilidad en la cual, gracias a la cual y en vista de la cual trabaja la concepción del arte.

En términos filosóficos, la personalidad es la sensibilidad como síntesis.

Por eso la consideración VII enuncia:

«El artista objetiva su sensibilidad...».

La proposición VII introduce un momento nuevo en la reflexión progresiva de Cézanne.

Sin dilación, observemos que todas nuestras ideas sobre el progreso deben ser revisadas si pretendemos comprender a Cézanne. En efecto, Cézanne pintor trabaja de tal modo que toda pincelada nueva no hace sino afinar el resultado ya alcanzado, como si Cézanne partiera de una visión hasta tal punto completa desde la partida que ningún progreso es ya posible.

Si interpretamos este texto como es preciso hacerlo, debemos pues plantear que la progresión no hace intervenir lo nuevo, sino que se limita a quitar lo que podría desviar de la comprensión buscada.

Ejemplo: hemos opuesto la idea de sensibilidad a la idea de concepción —no sin indicar que esta oposición estaba ya resuelta en la idea de personalidad. Ahora bien, esto significa que la concepción no se opone a la sensibilidad; dicho de otra manera, la sensibilidad es ya desde la partida una concepción, así como la concepción pertenece fundamentalmente al orden de la sensibilidad.

Ahora Cézanne habla de objetivar la sensibilidad, lo que implica que el movimiento peculiar, interno, de la sensibilidad es objetivarse.

¿Qué significa objetivarse?

Significa, simplemente, hacer objetivo. Y comprenderemos esta locución completamente corriente, haciéndola dar todo su sentido. Hacer objetivo, de ahora en adelante, se comprende a partir de la idea de restituir [redonner].

Pero, ¿qué es lo dado [donné]? Ya en las primeras frases de Cézanne hemos notado la locución «datos [donnés] estéticos». Objetivar la sensibilidad significa ahora restituir [rendre] lo que la

sensibilidad ya ha dado. Y lo que ha dado es lo que Cézanne denomina, en aposición, «la distinción originaria del artista».

En este nuevo movimiento del texto, que va justamente hasta el número X excluido, Cézanne trabaja la idea de objetivación.

La VIII consideración pasa, en consecuencia, al otro lado, aclarando la objetivación de la sensibilidad mediante lo que llama la nobleza de la concepción. El elemento nuevo aquí es el término nobleza. Se trata, pues, de comprender lo que significa esta nobleza mediante la cual Cézanne enriquece la idea de la concepción.

Nobilis en latín significa lo que merece ser conocido (*nosco*, en griego γινώσκω [*gignósko*]). No es, pues, la comprensión trivial de nobleza la que recoge Cézanne, en correspondencia con la que se podría profesar en una teoría aristocrática del arte (a pesar de esto, es innegable que el arte de Cézanne presenta la característica evidente de «nobleza» en su sentido más corriente —hagamos notar, sin embargo, que toda nobleza en sentido corriente tiene su origen en la nobleza tal como buscamos acotarla. De donde se deriva un precepto para la conducta: quien quiere ser noble, debe hacer lo que es necesario para merecer ser conocido. Es el problema del mérito¹². Aún sería necesario no permanecer ignorante de lo que es ser conocido). La concepción a la que busca abrirnos Cézanne es esencialmente una concepción cognoscible.

Cézanne no es de aquellos que se refugian de buena gana en la incomprendibilidad, en lo inexpresable. La concepción de que habla debe, esencialmente, ser inteligible y, por tanto, comunicable. ¿En qué es comunicable, y qué comunica?

Cézanne dice simplemente: «revela el alma del artista». Pasaremos rápidamente sobre la idea de revelación, no sin haber indicado que bajo este término Cézanne piensa fenómenos extremadamente precisos —cfr. esta frase en la página 36 de *Conversations*:

«Leer la naturaleza es verla bajo el velo de la interpretación mediante manchas coloreadas que se suceden según una ley de armonía»¹³.

12. Esta frase aparece solamente en las ediciones italiana nombradas.

13. *Conversaciones*, p. 75. Véase, además, F. Fédier: «...ver bajo el velo de la interpretación... (Cézanne y Heidegger)», Instituto de Arte de la P. Universidad Católica de Valparaíso (Chile), 1995. Traducción de Francisco R. Méndez Labbé. El texto original aparece en: F. Fédier: *Regarder Voir*, Les Belles Lettres / Archimbaud,

En cuanto a la otra palabra esencial de esta frase, a saber, el alma, parece necesario ponerla directamente en relación con la concepción griega del alma, es decir, la ψυχή [*psyché*]. En el libro VI de la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles declara que el alma ἀληθεύει [*aletheúei*] —lo que significa que hay alma solo si hay ἀλήθεια [*alétheia*]; no en el sentido de que el alma produzca la ἀλήθεια [*alétheia*] sino en el sentido de que la ἀλήθεια [*alétheia*] y el alma son en relación primordial. En el texto *El origen de la obra de arte*, Heidegger enuncia que el arte es {la} puesta en obra de la verdad. Con la condición de entender verdad en un sentido griego, es decir, como apertura de un mundo, se puede comenzar a entrever lo que implica el alma del artista.

Por ahora, Cézanne no dice más, pero retoma inmediatamente contacto con lo concreto del arte.

Volvamos por un momento sobre el verbo objetivar, que Cézanne emplea en el número VII. Lo hemos comprendido en el sentido de hacer objetivo. Ahora bien, esta palabra (objetivo) se vuelve a encontrar en este mismo texto en el número XLI, donde Cézanne declara:

«Pintar no es copiar servilmente lo objetivo».

¡No hay que confundir lo objetivo de que habla Cézanne con lo «objetivo» de que hablamos nosotros! {Hacer objetivo no es hacer lo que es objetivo}. En efecto, objetivar su sensibilidad es, evidentemente, otra cosa que copiar lo objetivo. Comprendamos esto a partir del punto de vista en que se encuentra ahora Cézanne. En efecto, él ha partido de lo que se podría llamar —con la condición de ser completamente prudente— el polo subjetivo, es decir, la sensibilidad del artista. Se trata de objetivar esta sensibilidad.

La prudencia consiste en no tomar este punto de partida como un absoluto. En términos filosóficos, esto significa que Cézanne no desarrolla una teoría idealista del arte.

Prueba: en la página 22, el arqueólogo Jules Borély refiere una consideración que dice:

«¿Pero soy lo que se llama un realista o un idealista, o todavía un pintor, un dibujante?»¹⁴.

Paris, 1995, pp. 19-42. Véase, también, «Y a-t-il un langage de l'art?», en *L'art en liberté*, p. 264. Versión en castellano, p. 344.

14. *Conversaciones*, p. 50.

En general, en la determinación doctrinal de la filosofía se denomina realismo a la doctrina que sostiene la anterioridad de las cosas respecto de la representación de las cosas. En otros términos, es realista quien afirma que las ideas de las cosas son copias de las cosas.

Inversamente, el idealismo es la doctrina que sostiene el primado de las ideas respecto de las cosas; en otros términos, es la doctrina que piensa que las cosas son copias de las ideas.

Para Cézanne, el idealismo es esencialmente dibujo. Ahora bien, en el número XXVIII Cézanne declara claramente:

«El dibujo puro es una abstracción».

Esto significa que en la naturaleza nada es del orden del dibujo. Cézanne dice (*Conversations*, p. 36): en la naturaleza no hay líneas. Solamente en cuanto asume un punto de vista, el dibujante puede ver líneas en la naturaleza.

En cuanto al realismo de que habla Cézanne, significa que aquello de lo cual se ocupa el pintor preexiste a la pintura. Ahora bien, eso es el color. El color es la «cosa» primera.

El color es el fenómeno pictórico esencial. Pues bien, la relación del pintor respecto del color es la sensación. Objetivar su sensación es, por tanto, encontrar el medio específicamente pictórico que le permita manifestar aquello que para él es la sensación coloreada.

Pictóricamente, ¿qué significa objetivar la sensación? Significa, simplemente, pintar. Ahora bien, el mismo número XLI enuncia:

«Pintar no es copiar servilmente lo objetivo: es captar una armonía entre relaciones numerosas, es transponerlas en una gama propia, desarrollándolas siguiendo una lógica nueva y original».

La objetivación de la sensibilidad depende, pues, de una lógica, lo que implica un movimiento simple, que va de un polo existente en sí hacia un polo opuesto, independiente a su vez. Sin embargo, los dos polos son distinguibles sólo teóricamente. Lo que es primario es su unidad fundamental.

Por eso es que el número IX vuelve sobre lo que ya ha sido dicho en el número VII en sentido inverso.

«El artista concretiza e individualiza».

Entendido como contrapartida del número VII, el acento se encuentra en el segundo verbo.

Objetivar, hacer objetivo, quiere decir abandonar lo subjetivo. Pero, ¿quiere decir también abandonar lo individual?

No, puesto que objetivar es al mismo tiempo individualizar lo que hay de más subjetivo. ¿Quedamos dentro de una visión idealista? De ninguna manera.

Aquí es preciso comprender en profundidad el sentido del verbo concretizar. Cuando el mismo Cézanne escribe, no emplea el verbo concretizar. En su carta del 26 de mayo de 1904 a Émile Bernard, Cézanne escribe:

«El literato se expresa con abstracciones, mientras que el pintor concreta por medio del dibujo y del color sus sensaciones y percepciones»¹⁵.

En vez de concretizar, tenemos que decir *concretar*. ¿Cuál es la diferencia entre estos dos verbos?

Concretizar es un verbo en el que se entiende simplemente el hecho de hacer concreto por oposición al hecho de permanecer abstracto {hagamos notar aquí que Cézanne habla del literato. ¿Se podría decir otro tanto del poeta? ¿El poeta se expresa mediante abstracciones? De ningún modo: para el poeta las palabras son tan concretas como el color para el pintor}.

¿Qué dice entonces este verbo cézanniano, que ya casi no se usa¹⁶?

Es el verbo que habla aún en el sentido latino de *conresco*, es decir, crecer junto. Más que hacer concreto, significa, pues, que el trabajo artístico hace crecer junto. ¿Qué?

En la pintura, ¿qué es lo que crece junto, es decir, *qué* es lo que tiene necesidad de *qué* para crecer?

Siguiendo nuestras oposiciones: lo subjetivo y lo objetivo, la sensación y la concepción, el color y el dibujo, el realismo y el idealismo. El número XXIX describe la concreción:

«A medida que se pinta se dibuja. La justeza del tono da a la vez la luz y el modelado del objeto. Cuanto más se armoniza el color, más va precisándose el dibujo».

15. *Ibíd.*, p. 62.

16. La última parte de la frase aparece solamente en las ediciones italianas indicadas.

Pero precisaremos inmediatamente que la concreción pictórica no es un equilibrio puro. El peso cae prevalentemente sobre el polo sensible, y tanto más cuanto que todo el esfuerzo de Cézanne consiste siempre en *organizar las sensaciones*.

Ahora podemos comprender por qué Cézanne agrega el verbo individualizar. Realizar juntos el crecimiento de la sensibilidad y el de la concepción es sensibilizar la concepción, es decir, hacer sensible lo que sin eso permanecería abstracto. Rindamos homenaje a Kant, para quien la cuestión central —¿cómo son posibles los juicios sintéticos *a priori*?—, significa exactamente: ¿en qué condiciones y cómo se puede hacer corresponder a un concepto una intuición? —dicho de otra manera, ¿cómo sensibilizar un concepto? (Porque si el concepto no está abierto a una intuición se podría limitar a una racionalización vacía).

Diferencia entre Cézanne y Kant: Cézanne es más libre que Kant. Lo que piensa acerca de la sensibilidad no es presionado por la tradición filosófica; o, más exactamente, el peso de la tradición filosófica, en lo que concierne a la sensibilidad, no es un peso para Cézanne. Cuando habla de sensibilidad, entiende esta palabra en una cuasi-neutralidad en relación con la determinación filosófica. Por eso, en Cézanne, sensibilizar se entiende naturalmente con toda su riqueza de sentido (y no con la exigüidad elemental que caracteriza a esta palabra en los filósofos —sensible, en filosofía, se entiende a partir del esquema mecánico de la impresión sensible. En este sentido, la sensación es menos que la percepción, lo que significa que la sensación no tiene sentido en sí misma).

Para Cézanne, la sensación está ya plena de sentido. Hacer sensible, en él, significa pues, desde ya, un proceso plenamente humano. Por eso la consideración X habla, inmediatamente después, de la comunicación con las otras almas. Hacer sensible equivale a dirigirse a los otros hombres. La palabra más elocuente del número X es la palabra entusiasmo. El arte es un fenómeno entusiasmante. El entusiasmo es el estado de un ser humano en quien adviene la irrupción de lo divino. La irrupción de lo divino es el sobrevenir de lo completamente nuevo en medio de lo habitual.

Cézanne emplea aquí la palabra misterio, una palabra *passé-partout* [para todo propósito], una palabra sumamente decepcionante,

que, sin embargo, Cézanne corrige diciendo «la obra maestra de la naturaleza cuyo misterio *cree* poseer»; hablar así es confesar que la palabra misterio no dice nada. Prescindamos de esta palabra. Lo importante está en otra parte, y precisamente en la expresión *la obra maestra de la naturaleza*.

Una observación como intermedio.

Procedemos en el comentario pasando de una a otra consideración. Pero una interpretación adecuada (*cf.* el número XXI) debería partir constantemente de nuestro principio interpretativo —a saber, que este texto es como un cuadro de Cézanne. Esto significa que el conjunto, o, más exactamente, el cuadro entero precede a su ejecución, de tal modo que cada pincelada del pintor es movida por la visión de conjunto, la cual, por otra parte, como dice Cézanne, es sostenida por la composición.

Analogía: las consideraciones VII y IX («El artista objetiva su sensibilidad...», «El artista concretiza e individualiza») deben ser vistas un poco como esa prodigiosa composición de los bañistas, obtenida con dos ejes oblicuos en ojiva. De hecho, las consideraciones no se plantean en una sucesión lineal, sino que se complementan unas con otras siguiendo un proceso de saturación. Por eso una interpretación correcta no debe proceder linealmente.

Volvamos a la consideración X.

La hemos abordado a partir del entusiasmo, interpretado en sentido fuerte, como posesión por parte de lo divino. Pero, ¿cuál es la fuente del entusiasmo? Cézanne la designa a través de la expresión «obra maestra de la naturaleza». Es preciso comprender que la naturaleza misma es obra maestra. ¿Tenemos que decir que la naturaleza es obra de arte?

Esa sería una concepción medieval —que no está excluida en las consideraciones de Cézanne, puesto que Gasquet se refiere a formulaciones que van en ese sentido, como también en la carta a Émile Bernard del 15 de abril de 1904 («... la naturaleza, o si lo prefiere, {el} Espectáculo que el *Pater Omnipotens, Aeterne Deus*, despliega ante nuestros ojos»)¹⁷.

17. *Conversaciones*, p. 57. Véase también, p. 210.

Esta concepción medieval, tomista, comprende la naturaleza como obra de Dios, y el arte humano como su análogo. Pero es importante ir más allá, y comprender más a fondo la naturaleza misma como obra *maestra*, es decir, como origen de toda obra posible.

El «misterio» del que habla inmediatamente después Cézanne es, precisamente, este origen al que siempre se refiere el trabajo del artista, pero que nunca es capaz de alcanzar, en la medida en que todo su esfuerzo consiste, por el contrario, en situarse dentro del movimiento de acceso al origen en vez de remontar la corriente {el que intenta remontar la corriente es el pintor Frenhofer de Balzac —«Frenhofer es un hombre apasionado por nuestro arte que ve más elevado y más lejos que los demás pintores»¹⁸. En la página 30 de las *Conversations*, Cézanne habría podido decir que Frenhofer ve demasiado alto y demasiado lejos}.

Pero, ¿qué es la naturaleza?

En Kant, la naturaleza es el conjunto de los fenómenos, es decir, el orden físico.

En Cézanne (pero no lo dice en ninguna parte, ya que no es filósofo), la naturaleza es el *origen* del orden físico.

Hölderlin entiende *naturaleza* en un sentido cercano, puesto que escribe que la naturaleza está por encima de los mismos dioses. Y Heidegger, comentando a Hölderlin, declara que la naturaleza en ese sentido está en consonancia con la φύσις [*physis*], tal como la piensa Heráclito, es decir, como sinónimo de κόσμος [*kósmos*]. La naturaleza de que habla aquí Cézanne es verdaderamente el mundo entendido como rostro de la Nada. Si se entiende «*chef*» [«jefe», «capitán»] en el sentido de punto capital de referencia [*capital*], la naturaleza cézanniana es literalmente el rumbo [*le cap*] del que el artista debe ser el capitán [*capitain*] (capitán: el que mantiene el rumbo)¹⁹.

18. *Ibíd.*, p. 122.

19. Debo las siguientes y otras indicaciones a mi amigo Pablo Ortúzar Silva, profesor de arquitectura en la Universidad de Valparaíso, a quien agradezco: a) *Chef*: Según Corominas, proviene del latín *caput*, «cabeza». a') *Chef-lieu*: cabeza de partido. Ciudad capital de una división territorial: por ejemplo, Caen es el *chef-lieu* del Calvados. b) *Cap*: rumbo. Según Picoche, «promontorio» y «cabeza» en la expresión *de pieds en cap* (de pies a cabeza). La palabra significa a la vez «cabeza», «proa» y

Situación del artista: dispone del ojo capaz de ver lo invisible. Viendo lo invisible, cree poseer el misterio. Sabe que puede, meramente, creer que posee el misterio; de hecho, está siempre en relación al rumbo [cap] en una situación muy difícil de definir: una incertidumbre garantizada (piénsese aquí en el fundidor de campanas en el admirable film *Andréi Rubliov* de Andréi Tarkovski), o bien, una certidumbre sin ninguna garantía —en una palabra: el riesgo. El artista auténtico es el que siempre está más allá de toda técnica. Sabe que lo que sabe hacer no es su arte. Pero cuando da una pincelada acertada, el sentimiento que experimenta es la alegría en estado puro.

A propósito de la «naturaleza», observaremos que esta palabra aparece tres veces en las consideraciones. Aquí, en el número X, en el número XXXI y en el número XXXIX. En la carta del 12 de mayo de 1904, Cézanne escribe:

«El estudio real y prodigioso a emprender es la diversidad del cuadro de la naturaleza»²⁰.

En la segunda carta a Böhlendorff, Hölderlin escribe:

«La naturaleza de mi país se apodera de mí tanto más poderosamente cuanto más la estudio»²¹.

Tratemos de ver lo que Cézanne dice de la naturaleza.

Primeramente, la naturaleza es «la obra maestra [«le chef-d'œuvre»] {no es un exceso comprender esta expresión como un superlativo: «la obra maestra»}. *Chef* [comandante] tiene aquí el mismo sentido que ἀρχή [*arché*] en griego (la unidad del *inicio* y del *comando*, de tal modo que este inicio comanda todo lo que sigue, lo cual no se mantiene sino por ese inicio, que «no es más que un mismo flujo, un río aéreo de reflejos, de danzantes reflejos en torno de las ideas del hombre... El prisma es nuestra primera aproximación de Dios, nuestras

«promontorio» (cabo). *Metre le cap vers New York*: textualmente, poner la proa hacia N. Y. c) Capitán: según Corominas, proviene del bajo latín *capitanus*, «jefe», derivado del latín *caput*, «cabeza».

20. *Conversaciones*, p. 61. Véase también, pp. 183, 213, 265.

21. F. Hölderlin, *Ensayos*, I. Peralta Eds., Pamplona / Ed. Ayuso, Madrid, 1976, p. 130. Trad. de Felipe Martínez Marzoa.

siete beatitudes, la geografía celeste del gran blanco eterno, las zonas diamantinas de Dios...» (*Conversations*, p.158)²².

Pintar la naturaleza es intentar ver el mundo no dividido, de donde esta frase un poco más adelante (*Conversations*, p. 158):

«...en un buen cuadro, como yo lo sueño, hay una unidad. El dibujo y el color ya no son distintos»²³.

El «misterio» que cree poseer Cézanne es el misterio de la unidad de la naturaleza, la unidad que lleva lo que Cézanne señala en la carta del 12 de mayo de 1904: «la diversidad del cuadro de la naturaleza». Porque una unidad que no fuera la unidad de la más extrema diversidad no sería sino un esquema de unidad, una suerte de esqueleto muerto.

Ahora bien, la unidad en cuestión es una unidad sentida *emocionalmente*. Esa es la razón por la que Cézanne denomina a la naturaleza, a base de lo que él pinta, el *motivo*. Oigamos esta palabra en cuanto refiere plenamente al *movimiento*.

La consideración XI, en la que Cézanne habla del artista supremo, enuncia:

«El genio es el poder de renovar su emoción en su contacto cotidiano»²⁴.

Se trata del contacto con la naturaleza, es decir, del contacto con lo que siempre está sólo surgiendo. El genio ya no es comprendido aquí como en las teorías románticas (las de los grandes Idealistas alemanes Fichte, Schelling, Hegel), como una *performance* subjetiva; Kant, por el contrario, hablaba del genio como del *Günstlich der Natur* (el favorito de la naturaleza, es decir, aquel a quien la naturaleza prodiga sus favores. En buena lectura kantiana se diría: un hombre es un genio con el favor de la naturaleza).

Gracias a la naturaleza el genio renueva cotidianamente su emoción. No se podría dar un sentido más fuerte al verbo renovar. Heráclito dice:

«Cada día el sol es nuevo»²⁵.

22. *Conversaciones*, pp. 271 s.

23. *Ibíd.*, p. 272.

24. Véase también, *Conversaciones*, p. 190, nota 4.

25. DK, fragmento 6 (Giorgio Colli, *La sabiduría griega* Vol. III, *Heráclito*, Ed. Trotta, Madrid, 2010, pp. 86 s.).

Nosotros, por el contrario, adquirimos hábitos; una vez que hemos visto algo, creemos haberlo visto de una vez por todas. Lo que significa, simplemente, que si hemos visto una vez, no vemos luego sino a través del recuerdo; dicho de otra manera, repetimos un esquema. En realidad, el verdadero reconocimiento tiene lugar como cuando en el lenguaje jurídico se dice de un niño que acaba de nacer que ha sido reconocido por su padre. En este proceso de reconocimiento tiene lugar lo que Heidegger denominaría un éxtasis completo, es decir, abierto al «pasado» y al «futuro». Ahora bien, para abrirse así a lo que no es presente {nosotros pensamos ingenuamente que el contacto con el presente es la sensación}, es preciso imaginar.

Este verbo es probablemente el menos bien comprendido de todos los verbos. Imaginar es la relación a lo que no «es» —y, sin embargo, es. ¿Ser o no ser? ¿Cómo es lo que no es? ¿Habría modalidades de ser diferentes a ser presente? Sí.

En filosofía —pero la filosofía aquí es bastante parsimoniosa—, la modalidad de lo posible es ese modo de ser no siendo. La posibilidad es el poder ser. Que Cézanne diga que el genio es el *poder* de renovar la emoción propia significa que entiende la posibilidad en su sentido fuerte.

De ahí que sea preciso volver al punto de partida. Así, comienza a vislumbrarse que incluso el contacto con la naturaleza —es decir, en el presente—, la sensación, sólo es posible a través de la imaginación.

En estricto rigor, la emoción que se siente contiene algo diferente a una sensación en bruto. Repitamos con Heidegger, una vez más, que nunca tenemos sensaciones en bruto; nunca oímos sensaciones sonoras, sino el canto de un pájaro, el viento en el follaje, los pasos de un paseante —de la misma manera, no vemos vibraciones luminosas sino, por ejemplo, frutos y, en general, cosas.

Cézanne dice a Gasquet (*Conversations*, p. 157):

«Los objetos se penetran entre ellos... No cesan de vivir, comprende... Se expanden insensiblemente alrededor suyo por íntimos reflejos, como nosotros lo hacemos por nuestras miradas y por nuestras palabras...»²⁶.

26. *Conversaciones*, p. 271.

En la base de la sensación está también, pues, la imaginación. Cézanne le da a esto una denominación excesiva (que surge asimismo de la imaginación):

«*ver*, dice él, *es concebir*».

Observación adicional al número XI: renovar cotidianamente la emoción —ese poder distintivo del genio—, implica un estado de receptividad continuamente virgen. En griego, ese estado se denomina πάθος [*páthos*] (que ha dado origen a nuestra «pasión»).

El genio es patético. Ahora bien, nuestra comprensión de lo patético es, sobre todo, subjetiva (el estado en que se encuentra aquel que está sumido en el πάθος [*páthos*]). La misma observación se aplica a la emoción). Pero el πάθος [*páthos*] es un estado extático, producido por algo exterior.

Cézanne escribe claramente:

«renovar su emoción en contacto cotidiano con la naturaleza...».

El genio está patéticamente en contacto, sin tregua. ¿Por qué esto es patético en todos los sentidos?

Hemos visto por qué lo es en sentido extático. Pero, ¿en cuanto al sentido habitual?

Es patético por la incesante lucha que es *necesario* llevar a cabo contra las barreras que son los hábitos.

Sin tregua, el genio debe destruir los hábitos nacientes; mejor aún, el nacimiento incesante de hábitos (el hábito es una segunda naturaleza). En cierto modo, Cézanne explica en la consideración XII cómo se efectúa esta lucha. Dice:

«*ver es concebir*, y *concebir es componer*».

Es decir, la visión artística es esencialmente compleja. Se trata, al mismo tiempo, de *ver*, y de *concebir* para *ver* mejor, y de *componer* para *concebir* mejor.

De paso, hablemos de una formulación de los críticos de arte a propósito de la obra cézanniana: se hace normalmente una distinción entre los dos momentos, analítico y sintético, del trabajo de Cézanne.

No obstante, es preciso comprender que en Cézanne estos momentos no son sucesivos. Como el λόγος [*lógos*] en Aristóteles, la lógica cézanniana es simultáneamente analítica y sintética.

¿Qué es la composición?

Cézanne, quien habla el lenguaje de los pintores, emplea evidentemente esta palabra en el sentido de la teoría pictórica. Un cuadro es compuesto cuando obedece a una ley de composición.

En las consideraciones referidas por Émile Bernard se puede leer la siguiente frase:

«Leer la naturaleza es verla bajo el velo de la interpretación mediante manchas coloreadas que se suceden según una ley de armonía»²⁷.

Según esta frase, la composición es descrita así: «mediante manchas coloreadas que se suceden según una ley de armonía». Para nosotros, pues, ver un Cézanne es ver las manchas coloreadas que se suceden según una ley de armonía. En cada cuadro la ley de armonía es renovada.

Que se renueve sin cesar proviene de la capacidad genial de concebir la originalidad de la visión de nuevo cada día. Esta concepción no es sólo intelectual. Aquí Cézanne la denomina *interpretación*.

Para ver distintamente es preciso interpretar lo que se ve —o, como dijimos anteriormente, es preciso imaginar.

La consideración XIII es simplemente explicativa: el arte no es un proceso natural. El pájaro que modula sus sonidos no compone, porque no obedece a una ley (Kant diría más sutilmente: obedece a una ley que no ha hecho suya). Vemos aquí el surgimiento de la libertad. La ley de la composición es tanto más una ley cuanto que ella surge de la libertad del artista.

Después de haber saltado el número XIV, leemos la consideración XV:

«El arte es una religión. Su finalidad es la elevación del pensamiento».

Ya en la consideración X, en la que hablaba del entusiasmo, hemos percibido una anticipación de la consideración XV. La religión se define mediante la relación con lo sagrado. Pero Cézanne escribe precisamente: el arte es *una* religión (no algo análogo a una religión). Con todas las religiones, comparte la relación con lo sagrado (lo que Cézanne llamará en la consideración XVI «el gusto por lo absoluto»).

27. Ibid., p. 75.

Su particularidad es «la elevación del pensamiento». Pensando en la religión, se podría esperar que se trata de la elevación del alma. Pero Cézanne no habla de un arte religioso. Por eso es necesario comprender con precisión en qué consiste para él la elevación del pensamiento. El pensamiento es aquí claramente el poder de concebir, y más precisamente aún, el poder propiamente pictórico de imaginar.

Elevar la capacidad de imaginar (en cierto modo, pensar es al fin y al cabo, imaginar, y más exactamente, pensar una ley del pensar), es enriquecer la imaginación. Se trata de una verdadera elevación, en la que se adquiere altura como para hacer posible una visión propiamente sintética.

¿Por qué esto se llama religión?

Porque la religión es lo que reúne, liga, en la medida en que allí tiene lugar una perpetua relectura.

En la consideración número XVI es nombrada la dimensión propiamente religiosa del arte. Aparece entre paréntesis bajo el nombre tradicional de perfección. El artista auténtico tiene «el gusto por lo absoluto».

En la carta del 25 de julio de 1904 a Émile Bernard, Cézanne escribe (*Conversations*, pp. 43 s.):

«Basta tener un sentido artístico»²⁸.

Tal es el gusto por lo absoluto. Este gusto asume aquí un sentido extremadamente fuerte. Es lo que distingue al artista. El grado más perfecto de la sensibilidad es el gusto por lo absoluto. Etimológicamente, el gusto [*goût*] es un doblete de costo [*coût*]. El gusto por lo absoluto no es un ornamento agradable que embellece la vida. Él cuesta absolutamente; la caricatura de este hecho es el precio astronómico de las obras maestras. Pero en comparación con el penoso esfuerzo [*peine*] del artista, inclusive este precio es irrisorio. Guardémonos de comprender este esfuerzo penoso de una manera filistea.

Tener el gusto por lo absoluto es, en cierto modo, intentar lo imposible.

Cézanne decía antes que el artista cree poseer el misterio de la naturaleza. Cézanne declara a Gasquet que en cada nueva tela piensa

28. Ibid., p. 88.

alcanzar, finalmente, la realización —y que siempre sus esperanzas se frustran.

La consideración XVI puede ser vista como el punto culminante de todas las consideraciones. No como su centro, puesto que, efectivamente, esta consideración formula el exceso mismo de la existencia artística: a saber, que es absolutamente excéntrica. Por eso, a partir de ahí, Cézanne, de alguna manera, va a bajar a consideraciones técnicas.

Pero estemos atentos; no se trata de un descenso. Las reflexiones técnicas de Cézanne no son accesorias. En la consideración XXXV se puede leer:

«La pintura, como todo arte, comporta una técnica, una manipulación de obrero, pero la justeza de un tono y la feliz combinación de los efectos dependen únicamente de la elección del artista».

Aquí se oponen el obrero y el artista. Pero ellos no son distintos. El obrero es la condición necesaria del artista. Hasta el punto que se puede decir que el artista es la excelencia del obrero.

En la consideración XVII, Cézanne habla de «la excelencia de los espíritus».

El artista no abandona la técnica, la trasciende. En la misma consideración, Cézanne agrega la idea del «desarrollo original {de las} concepciones». Esta idea de desarrollo atraviesa todo el pensamiento final de Cézanne.

Por ejemplo aquí, en el número XXXIX (el método «se desarrolla por las circunstancias») y en la página 45 de las *Conversations*, en la carta n° 7 a Émile Bernard («Es no obstante doloroso verme obligado a constatar que la mejora que se produce en la comprensión de la Naturaleza desde el punto de vista del cuadro y de los medios de expresión van acompañados por la edad y por el debilitamiento del cuerpo»²⁹). El verdadero asunto de la frase es «la comprensión de la Naturaleza y del desarrollo de los medios de expresión». Ahora bien, las dos cosas van indisolublemente unidas. En la medida en que los medios de expresión se desarrollan, la comprensión de la naturaleza se hace más plena; y esta comprensión, a su vez, impulsa hacia delante; es decir, desarrolla los medios de expresión).

29. Ibid., p. 90.

El *desarrollo original de las concepciones* es lo que Cézanne denominará más adelante el *método*. Ahora bien, el método, dice en el número XXXIX, *surge en el contacto con la naturaleza*.

Resumamos: el artista es aquel que se propone comprender la naturaleza. Para eso se introduce en su escuela, de donde obtiene un método capaz de garantizar un contacto siempre renovado con la naturaleza misma.

¡Extraño estatuto de ser el de la naturaleza! Mientras el artista no la hace realidad [*réalise*], no es visible, y, sin embargo, el artista puede comenzar a hacer que sea solo si tiene fijo los ojos en ella.

El estilo de Cézanne como artista se caracteriza por la más sorprendente fluidez —por una fluidez que, al contrario de la fluidez de Monet, no es como la modulación del canto del pájaro; y esto significa que para Cézanne ver es, al mismo tiempo, concebir y componer.

La fluidez cézanniana es cristalina, es decir, intrínsecamente sólida. De nuevo estamos aquí constreñidos a emplear formulaciones contradictorias. Ahora bien, el arte de Cézanne está siempre lidiando con tales contradicciones, hasta el punto que incluso se puede decir que supera sistemáticamente dichas contradicciones. Ejemplo, la consideración XVIII:

«Una inteligencia que organiza potentemente es la colaboración más preciosa de la sensibilidad para la realización de la obra de arte».

La palabra central de esta consideración es la palabra colaboración. Ahora bien, lo que ella dice aquí apunta en la dirección de lo que el arte de Cézanne tiene de más singular, a saber, la unidad original en que la sensibilidad alcanza su registro propio, esto es, cuando se hace algo uno con la inteligencia.

Colaboración: esta palabra implica un trabajo en común. Visto desde el exterior, se puede decir que los que colaboran aquí son la inteligencia y la sensibilidad. Ahora bien, Cézanne habla sin establecer diferenciaciones. Dice: la inteligencia es la colaboración de la sensibilidad. Esto es incomprensible en tanto se separe la inteligencia de la sensibilidad.

¿Es esto decir que la inteligencia y la sensibilidad son una sola cosa? Ciertamente, no. ¿Qué dice entonces Cézanne?

Observemos lo que caracteriza a la inteligencia: ella *organiza potentemente*. El adverbio potentemente es como un eco del «poder» de que habla la consideración XI, ese poder del genio.

La inteligencia que está en cuestión aquí es, en sentido propio, genial, es decir, característica de la «gran sensibilidad» (consideración V). Si no hay inteligencia, la sensibilidad no alcanza la propia distinción originaria. Ahora bien, en este caso, dice Cézanne, no hay realización de la obra de arte.

En las consideraciones referidas por Émile Bernard (*Conversations*, p. 36), se puede leer:

«Leamos la naturaleza; realicemos nuestras sensaciones en una estética personal y tradicional a la vez. El más fuerte será aquel que haya visto más a fondo y que realice plenamente, como los grandes Venecianos»³⁰.

La idea de realización en Cézanne es la suma de su reflexión artística. Lo que quiere decir esta palabra es, a la vez, muy simple y muy delicado de circunscribir.

Realizar es hacer real. Para un pintor, realizar es «hacer cuadros». En la página 37 de las *Conversations* leemos:

«En nuestra época ya no hay verdaderos pintores. Monet ofreció una visión. Renoir hizo la mujer de París. Pissarro estuvo muy cerca de la naturaleza. Lo que sigue no cuenta, sólo se compone de payasos que no sienten nada, que hacen acrobacias... Delacroix, Courbet, Manet hicieron cuadros»³¹.

Gasquet hace decir a Cézanne (*ibíd.*, p. 136):

«Un cuadro no representa nada, no debe ante todo representar otra cosa que colores...»³².

La inteligencia que organiza potentemente organiza colores. El poder de organización es dependiente, por completo, de lo que Cézanne denomina, en la página 36, la *ley de la armonía*. Ahora bien, sólo la inteligencia puede producir esta ley.

30. *Ibíd.*, p. 75.

31. *Ibíd.*, p. 78.

32. *Ibíd.*, p. 237.

De la colaboración Cézanne habla explícitamente en una declaración referida por Émile Bernard (*Conversations*, p. 36):

«En el pintor hay dos cosas: el ojo y el cerebro, ambos deben ayudarse; es preciso trabajar en su desarrollo mutuo; del ojo por la visión sobre la naturaleza, del cerebro por la lógica de las sensaciones organizadas, que producen los medios de expresión»³³.

Si miramos de cerca, lo que desarrolla el ojo es la colaboración del cerebro; e inversamente, lo que desarrolla el cerebro es la colaboración del ojo. Ahora bien, Cézanne escribe que es la visión sobre la naturaleza la que desarrolla el ojo. Esto significa que la visión sobre la naturaleza es esencialmente inteligente; de la misma manera que la lógica de las sensaciones organizadas es esencialmente óptica.

Aprendamos a distinguir visión y sensación, o, mejor aún, aprendamos a saber que la menor sensación estética está íntegramente sostenida por una lógica.

En efecto, toda sensación implica de antemano una relación con el mundo.

La lógica implícita de esta relación es, como ya lo decía Descartes, la lógica de la utilidad. Los seres vivos están en concordancia con su medio por la puesta a punto automática de sus sensaciones. Ahora bien, leemos en el número XIX:

«El arte es una adaptación de las cosas a nuestras necesidades y a nuestros gustos».

A primera vista, es una consideración extraña: no solamente el arte es eso, sino toda sensibilidad. ¿Cuál es, entonces, la diferencia entre la sensibilidad en general y el arte?

Cézanne habla de «nuestras necesidades y nuestros gustos». ¿De qué se trata? Se trata de lo que somos en nuestra más profunda esencia, a saber, individuos.

Nosotros los hombres somos esta especie singular que se caracteriza por la individualidad. Recordemos a santo Tomás de Aquino, que explicaba que cada ángel es una especie. Para Cézanne, cada individuo implica dos sensibilidades; su sensibilidad genérica de ser humano y su sensibilidad exquisita de individuo. El pensamiento

33. Ibid., p. 75.

extraordinario de Cézanne está, en su conjunto, en esta idea singular: el artista es aquel que entiende (como decía Rimbaud) sus visiones; las visiones de él, esa visión única, absolutamente propia.

Cézanne invierte aquí todas las concepciones tradicionales del arte (no la búsqueda de lo que es común a varias sensibilidades, sino la expresión —tan fiel como sea posible— de la individualidad propia, a través de la cual se alcanza una comunidad mucho más radical: la de ser, todos nosotros, individuos).

Esta individualidad radical es llamada, en Cézanne, el *estilo*; y el *estilo*, dice (consideración XXII), *no se crea por la imitación servil de los maestros*. Dice, además (consideración XLI), que no se crea tampoco con la copia servil de lo objetivo.

El arte excluye cualquiera forma de servilismo. Esto quiere decir que el arte es esencialmente libertad. Pero, ¿cómo interpretar aquí la libertad?

Ella es un poder del individuo, pero este poder no excluye en ningún caso las necesidades y los gustos. El individuo es libre cuando siente y se expresa, dice Cézanne, «de manera propia».

Esto no se obtiene sin el trabajo más intenso —lo que Cézanne denomina, precisamente, la realización.

A modo de ejercicio, compongamos una nueva consideración de Cézanne: el estilo se crea a través de la imitación inteligente de los maestros y de la copia razonada de lo objetivo.

En la carta a Émile Bernard del 23 de octubre de 1905, Cézanne escribe (*Conversations*, p. 46):

«Les debo la verdad en pintura y se las diré»³⁴.

Eso implica que esta verdad será presentada gracias a una lógica. Esta lógica ya no es una lógica de relaciones entre ideas. Tampoco es la lógica científica de relaciones entre los objetos.

Es la lógica propiamente *poética* de las relaciones entre las «manchas coloreadas» que hacen el cuadro.

En la postdata de la misma carta, Cézanne escribe:

«La óptica que se desarrolla en nosotros por el estudio nos enseña a ver»³⁵.

34. Ibid., p. 94.

35. Ibid.

En nosotros. Como dice Kant: «para nosotros los hombres, al menos».

La óptica: lo que se refiere a la visión.

La óptica es el modo en que se ve. Ahora bien, Cézanne dice con toda claridad: la óptica nos enseña a ver.

Análogamente, al comienzo de las *Notas sobre Edipo*³⁶, Hölderlin escribe: para nosotros los hombres, cada cosa nos es dada sólo por medio del conocer. Aquí, no vemos sino a través de la óptica, y es la óptica la que nos enseña a ver.

Cézanne: el pintor que ha comprendido que pintar es aprender a ver.

*Traducción de Jorge Acevedo Guerra,
Profesor titular
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile*

36. *Ensayos*, ed. cit., p. 134.