

RAINER MARIA RILKE

Cartas sobre  
**CEZANNE**

*Traducción del alemán:  
prólogo y notas por*  
**ANDREA PAGNI**



**EDITORIAL Y LIBRERIA GONCOURT**  
*Callao 1519* *Buenos Aires*

Composición en frío:  
**ROGELIO**  
Callao 1519 - 44.9743

**IMPRESO EN LA ARGENTINA**

© 1978 *Queda hecho el depósito  
que previene la ley 11.723.  
2.000 ejemplares.*

## INTRODUCCION

París, octubre de 1907. Allí, a un año de la muerte de Paul Cézanne, la exposición en el *Salon d'Automne*, que le dedica dos salas; y alguien que visita diariamente la muestra y se abisma durante horas en la contemplación de esos cuadros; alguien a quien le revelan una dimensión fundamental de la propia vida y del propio arte: Rainer María Rilke.

Desde mayo está nuevamente en París, esa ciudad que lo encanta y lo acosa; esa ciudad que lo aleja y que siempre vuelve a atraerlo. Había llegado a ella por primera vez en agosto de 1902 para conocer a Rodin y escribir una monografía sobre el escultor. Pero en ese primer momento, París lo agobia con su pobreza y su sordidez desmesuradas. Testimonio de ello son las primeras páginas de *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, en su origen apuntes del diario personal del poeta.

Una fecha: 11 de septiembre, y un lugar: rue Toullier, donde Rilke se instala durante el primer mes, abren estos *Cuadernos*; y a continuación:

*"De modo que aquí la gente viene a vivir; yo más bien creería que aquí se muere. Estuve afuera;*

*be visto hospitales. He visto a un hombre que tambaleó y se desmayó. La gente se reunió alrededor de él; eso me aborrió el resto. He visto a una mujer embarazada. Se arrastraba con dificultad a lo largo de un muro alto caliente, que tocaba a veces como para convencerse de que seguía estando allí. Sí, todavía estaba allí. ¿Detrás? Busqué en mi mapa: Maison d'Accouchement. Bien. La atenderán en el parto —se puede, Adelante, rue Saint-Jacques, un edificio grande con una cúpula. En el mapa decía Val-de-grâce, Hôpital Militaire. Eso en realidad no me hacía falta saberlo, pero no daña. La calle comenzó a oler por todas partes. Oía, por lo que podía distinguirse a yodoformo, a grasa de pommes frites, a miedo. Todas las ciudades huelen en verano. Después vi una casa extrañamente ciega, no figuraba en el mapa, pero sobre la puerta se leía en caracteres aún bastante claros: Asyle de nuit. Junto a la entrada estaban los precios. Los leí. No era caro.*

*¿Y qué más? una criatura en un cochecito, detenido: era gorda, verdosa, y tenía una erupción muy visible en la frente. Estaba curándose y no le dolía. La criatura dormía, la boca estaba abierta, respiraba yodoformo, pommes frites, miedo. Así era. Lo importante era que se vivía. Eso era lo importante."*

Es así como ve Rilke a París la primera vez, y la figura grande de Rodin no alcanzará aún para establecer en la sensibilidad del poeta un equilibrio. Sin embargo escribe en París el primero de los dos ensayos sobre el escultor. Hace luego un breve paréntesis de luz en Viareggio,

Italia, y regresa a París; pero en julio de 1903 vuelve a emprender la huida: Worpswede, Munich, Venecia, Florencia, Roma. Allí, la decisión de comenzar *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*; allí, las primeras páginas. Luego viaja por Dinamarca y Suecia, por Alemania Hamburgo, Dresde, Berlín, Worpswede lo ven pasar, hasta que en septiembre de 1905 está nuevamente en París, y ahora sí se introduce en el mundo de una gran experiencia, un mundo que ya en 1902 había intuido, había vislumbrado pero que no había convertido en experiencia propia: el mundo de Auguste Rodin. El escultor le ofrece una vivienda en su residencia de Meudon y a cambio de ello, Rilke se encarga de la correspondencia, y oficia de secretario de Rodin. Allí permanece entre viajes que lo llevan a Colonia, Dresde Praga, Worpswede, Berlín, hasta mayo de 1906 y prepara su segunda conferencia sobre Rodin, que dejará definitivamente concluida en el otoño de 1907. Una discusión con el escultor, producto en parte de un malentendido, y también de la necesidad de volver a sentirse libre, ponen fin a aquella temporada, y Rilke se instala en el 29 de la rue Cassette. Sin embargo aquella estadía en París se había prolongado demasiado y Rilke vuelve a emprender viaje. Pero ahora es otro. Rodin lo ha cambiado; o mejor dicho: él se ha transformado bajo el influjo del escultor de quien aprende que el arte es trabajo y paciencia. Ahora, siguiendo la huella de la escultura, intenta hallar para la poesía una dimensión de permanencia, una dimensión casi plástica para el lenguaje poético, y escribe sus *Nuevos Poemas*, sus poemas-cosa. Ya no es la musa, ya no la inspiración; ahora el poeta sabe que trabajar sobre el lenguaje exige una larga paciencia, que el poema es producto del trabajo, del do-

## RAINER MARIA RILKE

minlo de sí mismo, del apego a lo real. Rilke aprende con Rodin el *oficio* de ser poeta.

Viaja por Alemania e Italia —Nápoles, Capri, Roma— y en junio de 1907 regresa al 29 de la rue Cassette, donde permanecerá hasta fines de octubre de ese mismo año. Es en ese momento cuando se inaugura el Salon d'Automne con sus dos salas dedicadas a Cézanne, cuando el poeta escribe esta serie de diecinueve cartas a su esposa Clara Westhoff que está en Alemania con Ruth, la hija de ambos.

Así como de Rodin, también de Cézanne aprende. Pero el aprendizaje es aquí más difícil: ya no tiene al artista presente, trabajando, tiene los resultados de ese trabajo, los cuadros de Cézanne. Y a partir de ellos y de algunos datos biográficos —pero sobre todo a partir de los cuadros— intenta Rilke una interpretación de la vida del pintor. En Cézanne ve confirmada la enseñanza de Rodin: el trabajo y la paciencia, y sigue aprendiendo a ver. También ese aprendizaje lo había comenzado con Rodin, y es uno de los temas de *Los Cuadernos*. Pero la observación es una tarea dura a la que hay que entregarse sin concesiones. Así como Cézanne miraba los objetos que pintaba, así como los iba aprehendiendo en su más pura objetividad, del mismo modo procura Rilke aprehender los cuadros de Cézanne.

Reconoce que no es el poeta el más justo de los críticos; que sus ideas tienen una validez provisoria y personal, pero de todos modos intenta someterse a la disciplina de ver lo que es. La exigencia es doble: se trata por un lado de no dar participación a los sentimientos personales al describir la obra de arte, de tomarla como un objeto más junto a todo lo que existe; y por otro lado, se trata de someter al lenguaje a la disciplina de

## CEZANNE

decir el cuadro, de pintarlo con las palabras. Se trata de ampliar las posibilidades del lenguaje — con lo cual Rilke no hace sino proseguir en el camino de su experiencia sobre el poema-cosa.

Es en las últimas cartas donde Rilke realiza ese intento. Hasta llegar a ello, despliega un espectro de interpretaciones sin atreverse a decir directamente la pintura de Cézanne. En las primeras cartas, se demora en una interpretación de la vida del pintor: pobreza y trabajo. Trabajo que llega hasta el agotamiento, pobreza que alcanza los límites de la santidad. Y sobre todo, esto: el sometimiento a lo real, a todo lo que existe, la aceptación de lo repulsivo tanto como de lo bello: una prueba después de la cual comienza verdaderamente el artista. Es también la prueba de Malte Laurids, y Rilke trata de explicar la experiencia de su personaje: alguien que no pudo superar la prueba; alguien que no pudo acostarse con un leproso; alguien a quien superó la realidad del horror, de la pobreza y de la muerte. Cézanne sí superó la prueba. Cézanne ha logrado aceptar todo lo real, y ama el poema de Baudelaire, *La Charogne*, lo ama completo, incluyendo esa última estrofa que para Malte es imposible:

*Alors, ô ma beauté! dites à la vermine  
Qui vous mangera de baisers,  
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine  
De mes amours décomposés!*

Pero esa prueba tiene dos caras: si una es la aceptación de todo lo real, la otra es la superación de amor en el trabajo del artista. No se trata de pintar "Yo amo esto", sino de pintar "Aquí está esto" Se trata de consumir el amor en el trabajo, no de revelarlo, no de

decirlo. Ese es también el camino de Rilke en sus Ding-Gedichte, sus poemas-cosa. En esas relaciones con su propia experiencia artística reconoce Rilke la legitimidad de su escritura sobre Cézanne: "... tenía la certeza de que son motivos personales y hondos los que intensifican mi capacidad de observación ante cuadros por los que quizás un momento antes habría pasado con un interés sólo transitorio, sin volver a ellos con mayor atención y expectativa." Sin embargo sabe también que hay que "llegar a un grado tal de imparcialidad, como para negarles una palabra incluso a los vagos recuerdos de sensaciones, a las preferencias y prejuicios heredados, y utilizar así de manera anónima y nueva en la propia tarea, toda la fuerza, el asombro y la voluntad que surge de ellos."

Pero finalmente se arriesga en el intento de decir objetivamente los cuadros, con un lenguaje que se someta ante su objeto a la misma disciplina a que se había sometido la pintura de Cézanne ante sus modelos.

Cézanne había dejado que los colores discurrieran libremente. La pintura es algo que ocurre entre ellos, y no hay que perturbar su acción con reflexiones personales. Y aquí esa idea constante de Rilke, aún en este momento de su experiencia artística: "El pintor no debería llegar a tener conciencia de sus ideas (ningún artista debería): sin el rodeo a través de sus reflexiones, sus progresos —misteriosos también para él— tienen que introducirse tan velozmente en la obra, como para que él no logre captarlos en el momento de su pasaje."

Esta afirmación confirma en cierto sentido la exigencia de objetividad, en tanto que a través de esa inconsciencia de su propio hacer, el artista no permite actuar a su subjetividad reflexiva, no interpreta: es así



como ha pintado Cézanne su autorretrato: " con la humilde exactitud, con la certeza y el interés objetivo de un perro que se ve en el espejo y piensa: ahí hay otro perro." En cambio Van Gogh ha pintado queriendo "decir esto o aquello", sabiendo que "el azul reclamaba naranja y el verde rojo". Sus cartas a Theo hablan en contra de él, porque lo muestran demasiado consciente de su arte.

Recién el día en que cierra el *Salon d'Automne*, al volver de allí por última vez se decide Rilke a tratar de recuperar por el lenguaje algunos de aquellos cuadros que ya no puede ir a ver, otorgarles así una cierta permanencia en otra dimensión. Intenta pintarlos con palabras: el sillón rojo, el autorretrato, algunas naturalezas muertas. Y en esas descripciones Rilke somete al lenguaje a la tarea de precisarse, y se somete a sí mismo a la tarea de decir con ese lenguaje lo que es, no lo que él piensa ni lo que ama, sino lo que ve. El estilo en estas últimas cuatro cartas difiere notablemente del estilo de los ensayos sobre Rodin, donde el poeta se había dejado llevar un poco por el encanto del lenguaje hacia una dimensión lírica. Aquí se trata de reproducir los cuadros con palabras, así como Cézanne había intentado reproducir los objetos con colores. En ese lenguaje, Rilke trata de dar a los colores cierta autonomía, la que manifiestan en su hacer dentro del cuadro, y los emplea sobre todo como sustantivos, concediéndoles una dimensión de objetos dentro de la sintaxis. En su intento por hacer más exacta la descripción, no puede sin embargo prescindir de las comparaciones que en cierto modo la descentran y le otorgan un matiz más personal.

En realidad, Rilke había pensado escribir una monografía sobre Cézanne, y así se lo hace saber a su editor y

amigo Anton Kippenberg en una carta de marzo de 1908, de la que se desprende que ya había comenzado a trabajar sobre ella. Sin duda estas cartas constituyen un paso fundamental hacia ese ensayo que sin embargo nunca llegó a concretarse. Pero como siempre, también aquí la escritura epistolar es concebida por Rilke como un momento de su arte. Hay allí una voluntad de estilo que niega las convenciones de la espontaneidad en la comunicación epistolar. (\*) Escribir cartas es una de las únicas posibilidades de comunicación concreta del solitario. Es la escritura epistolar un espacio que cubre la distancia que separa a Rilke de sus destinatarios, pero es al mismo tiempo un espacio que mantiene esa distancia a través de esa consciente estilización, ese ocultarse detrás de una intención artística aún en sus cartas más personales. Y quizás era ésta la única posibilidad para Rilke, de amar a aquellos seres, sus destinatarios, cuya presencia habría agobiado con el amor, a alguien que como Rilke era esencialmente un solitario, como de otro modo también lo fue Cézanne.

Andrea Pagni

(\*) Al respecto, véase el postfacio de Hartmut Engelhardt, en *Materialien zu Rainer Maria Rilke, 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'*, Frankfurt, 1974.

*París, Vle 29, rue Cassette,  
domingo por la tarde  
(6 de octubre de 1907)*

.. Rumor de lluvia y el reloj dando las horas: surge de allí un esbozo, un esbozo de domingo. Aunque no se supiera: no puede ser sino domingo. Así resuena en mis calles silenciosas. Pero qué intensamente era domingo en aquel barrio aristocrático por el que anduve esta mañana. Las viejas mansiones cerradas, en el Faubourg Saint-Germain, con sus persianas blancogrisáceas, los discretos jardines y patios, los portones de rejas adensados detrás de las verjas, y las pesadas puertas bien cerradas. Algunas eran muy orgullosas, presumidas e inabordables. Debían ser los inaccesibles dominios de los Talleyrand, de los de la Rochefoucauld. Pero después llegó una calle tan tranquila como aquellas, de casas algo más pequeñas, no menos distinguidas en su estilo y tan recatadas. Allí, un portón a punto

de cerrarse; un sirviente con librea de mañana se volvió un instante y me miró minucioso y pensativo. Y en ese mismo momento, sentí que sólo un mínimo detalle tendría que haber sido alguna vez diferente, para que él me reconociera, se acercara a mí y me mantuviera abierto el portón; para que allá arriba hubiera una anciana dama, una grand mère que quisiera recibir a su nieto preferido aun a horas tan tempranas. Con una sonrisa, hasta con una cierta ternura, la doncella de confianza le daría el recado, e iría delante de uno a través de esa larga serie de cuartos con cortinas, dándose vuelta afectuosamente, apurada e inquieta por tener que ir adelante. Uno extraño nada comprendería al pasar así, pero uno sentiría la presencia de todas aquellas cosas llenas de relaciones: la mirada de los retratos, las esferas de los relojes de música y el contenido de los espejos donde se conserva la clara esencia de la penumbra. En un segundo se reconocerían los salones iluminados, tan claros en medio de la oscuridad. Y aquel sitio, que parece más oscuro porque allá en el fondo el juego de plata de la familia ha absorbido toda la luz. Y la solemnidad de todo eso se transmitiría a uno mismo, preparándolo cuidadosamente para la llegada de la anciana dama en blanco y violeta, que uno no puede imaginar así de un momento a otro, porque hay en ella tantas cosas . . .

Así iba yo por la calle tranquila, y aún estaba

## CEZANNE

con mis fantasías, cuando en la vidriera de una confitería de la rue de Bourgogne ví un juego de plata vieja. Jarras con abultadas flores de plata, un poco inclinadas sobre las tapas, y fantásticos reflejos en las amplias combas. Y es casi increíble que fuera ese el camino que conducía al *Salon d'Automne*. Pero finalmente llegué al colorido mercado de cuadros que, por más que se esforzara en provocar impresiones, no logró sin embargo disipar mi estado de ánimo. La anciana dama subsistió, y yo sentí hasta qué punto sería indigno para ella acercarse a estos cuadros. Pensé, si de todos modos no podría encontrar algo de lo que pudiera hablarle, y hallé una sala con cuadros de Berthe Morizot (la cuñada de Manet), y una pared con cosas de Eva Gonzalès (la discípula de Manet). Cézanne para la anciana dama es ya imposible; pero para nosotros es válido y es conmovedor y es importante. También él (como Goya) pintó fantasías sobre las paredes de su atelier en Aix (de las que había algunas fotos allí). Esto por hoy para Ustedes, desde este domingo

RAINER MARIA RILKE.

*París VIe, 29, rue Cassette*  
*7 de octubre de 1907 (lunes)*

Esta mañana estuve de nuevo en el *Salon d'Automne*. Volví a encontrar a Meier-Graefe ante los Cézannes. El conde Kessler también estaba allí y me dijo muchas cosas agradables sobre el Libro de las Imágenes que él y Hofmannsthal se habían leído mutuamente. Todo eso acontecía en la sala de Cézanne que siempre vuelve a cautivar con sus intensos cuadros. Tú sabes que en las exposiciones siempre me resultan mucho más interesantes las personas que las recorren, que los cuadros. También sucede lo mismo en este *Salon d'Automne*, salvo en la sala de Cézanne. Allí toda la realidad está de su parte: en ese azul suyo, denso y algodónado, en su rojo y su verde sin sombras y el negro rojizo de sus botellas de vino. Cuánta pobreza tienen en él todos los objetos: las manzanas, son todas manzanas de cocina y las botellas de vino parecen hechas para los bolsillos deformados, agrandados de abrigos viejos. Adios

CEZANNE

París, VIe, 29, rue Cassette,  
8 de octubre de 1907

... es algo curioso recorrer el Louvre después de dos días de *Salon d'Automne*: en primer lugar se observan dos cosas: que cada idea tiene sus advenedizos que cuando se apoderan de ella se vuelven ruidosos, y luego, que posiblemente ni siquiera se trate de ideas, que suscitan una conciencia demasiado grande. Como si esos maestros del Louvre no hubiesen sabido que es el color lo que hace la pintura. Estuve observando a los venecianos: en ellos hay una indescripible consecuencia en el colorido; se siente hasta dónde llega en el Tintoretto. Casi más lejos que en el Tiziano. Y así hasta entrado el siglo XVIII donde sólo les falta el negro para alcanzar una escala como la de Manet. Guardi, por lo demás lo tiene: inevitablemente aparece en medio de la luz desde que las leyes contra la ostentación dispusieron que las góndolas fuesen negras. Pero él lo emplea más como reflejo negro que como color; recién Manet le otorga los mismos derechos que a todos los demás, aunque incitado a ello por los japoneses. En la misma época que Guardi y Tiépolo, también pintaba una mujer, una veneciana que tuvo acceso a todas las cortes y cuya fama fue grande en su tiempo: Rosalba Carriera. Watteau la conocía, e incluso llegaron a intercambiar un par de pasteles, quizás

sus propios retratos, y se dispensaban afecto mutuo. Ella viajó mucho, pintó en Viena, y en Dresde se conservan aún unos cuatrocientos trabajos de ella. En el Louvre hay tres retratos. Una dama joven, con el rostro alzado sobre el cuello firme y vuelto ingenuamente hacia adelante, sostiene sobre su escotado vestido de encajes a un pequeño mono capuchino de ojos claros que desde el borde inferior del retrato mira con igual intensidad que ella arriba, sólo que con un poquito más de indiferencia. Con su pequeña mano pérfida y negra agarra la de ella, y de uno de sus dedos largos y delgados introduce en el cuadro esa mano delicada, distraída. Está tan colmado de una época que resulta válido para todas. Y está pintado de un modo gracioso y leve, pero real. Un cortinado azul aparece todavía en el fondo, y una rama de alhelíes blancoliláceos, extraño adorno para su pecho. Y ante el azul, me dí cuenta de que es aquel azul propio del siglo XVIII que se encuentra en todas partes en La Tour, en Peronnet, y que aún en Chardin no deja de ser elegante, si bien allí ya es utilizado con verdadera irreverencia, como cinta de su curioso sombrero (en el autorretrato con los quevedos). Podría concebirse que alguien escribiera una monografía sobre el azul, desde el intenso azul de cera de los frisos pompeyanos hasta Chardin y aun hasta Cézanne; ¡qué biografía! Porque el azul tan característico de Cézanne



tiene esa ascendencia, proviene del azul del siglo XVIII que Chardin ha despojado de sus pretensiones y que ahora en Cézanne ya no conlleva ningún otro significado. Chardin ha sido después de todo el mediador; y sus frutas han dejado de pensar en la tela; ruedan sobre mesas de cocina y no les importa en absoluto ser comidas con elegancia. En Cézanne directamente su calidad de comestibles se anula, tan objetivas y reales son, tan simplemente imperecederas en su obstinada presencia. Al observar los autorretratos de Chardin se piensa que debe haber sido un viejo raro. Cuánto lo fue Cézanne y de qué triste manera, es algo que te contaré quizás mañana. Sé algunas cosas de sus últimos años, cuando era viejo y andrajoso, y todos los días, camino a su atelier, lo seguían chicos que le tiraban cosas como a un perro malo. Pero adentro, muy adentro, era hermoso, y de vez en cuando le gritaba furibundo a alguno de sus escasos visitantes algo espléndido. Puedes imaginarte cómo sucedía eso. Adios      esto por hoy

*París, VIe, 29, rue Cassette  
9 de octubre de 1907*

... hoy quisiera hablarte un poco sobre Cézanne. En lo que se refiere al trabajo, aseguraba haber vivido como un bohemio hasta los cuarenta años. Recién entonces, al conocer a Pissarro, se le habría despertado el placer por el trabajo. Pero de tal modo, que durante los últimos treinta años de su vida no hizo más que trabajar. Sin alegría en realidad, según parece, con saña constante, en desacuerdo con cada una de sus obras, porque ninguna le parecía alcanzar aquello que era para él lo más imprescindible. La *réalisation* lo llamaba, y lo encontraba en los venecianos que había visto antes en el Louvre una y otra vez, y a los que incondicionalmente había reconocido. Lo contundente, el devenir cosa, la realidad llevada hasta lo indestructible a través de su propia experiencia del objeto: esa era para él la meta de su trabajo más esencial: viejo, enfermo, agotado cada noche por el trabajo cotidiano y parejo (a tal punto que muchas veces, alrededor de las seis, cuando oscurecía, se iba a dormir después de tomar una cena casi sin darse cuenta) irritado, desconfiado, escarncido cada vez en su camino al atelier, burlado, maltratado, —pero celebrando el domingo: oyendo misa y vísperas como cuando niño, y exigiendo con mucha cortesía a Madame

Brémond, una comida un poco mejor—: día a día esperaba alcanzar quizás aún aquel resultado que era para él lo único esencial. Al mismo tiempo, él se obstinaba en dificultar al máximo su propio trabajo (si puede creérsele a quien relata todos estos hechos, un pintor no muy simpático que anduvo un poco con todos). (1) Perseverando escrupulosamente en el paisaje o la *nature morte* ante el objeto, iba adquiriéndolo sólo a través de rodeos sumamente complicados. Comenzando con la tonalidad más oscura, cubría su profundidad con una capa de color que prolongaba un poco sobre la primera, y extendiendo así sucesivamente un color sobre otro, llegaba poco a poco a otro elemento contrastante, nuevo centro desde donde procedía entonces del mismo modo. Se me ocurre que en él, ambos procesos —el de la adquisición segura a través de la observación y el de la apropiación y uso personal de lo adquirido— se sostenían entre sí debido quizás a que debían ser conscientes de sí mismos; a que, por así decirlo enseguida empezaban a hablar se interrumpían uno a otro a cada momento, se enemistaban constantemente. Y el viejo soportaba sus disenciones, recorría de un lado a otro su atelier que no tenía buena luz, porque el constructor no había considerado

(1) Emil Bernard, *Souvenirs sur Cézanne*, aparecido en el *Mercury de France* en octubre de 1907 y editado más tarde como libro.

necesario atender a ese viejo estafalario a quien en Aix se habían puesto de acuerdo en no tomar en serio. Recorría de una punta a otra su atelier por donde rodaban las manzanas verdes, o se sentaba desesperado en el jardín y se quedaba allí. Y ante él se extendía ingenuamente la pequeña aldea con su catedral y no sospechaba nada; la ciudad para burgueses discretos y correctos, mientras que él, como había previsto su padre que era sombrerero, se había vuelto diferente. Un bohemio, como consideraba su padre y como él mismo creía. Ese padre, sabiendo que los bohemios viven y mueren en la miseria, había decidido trabajar para su hijo, y se había convertido en una especie de pequeño banquero, a quien la gente le confiaba su dinero ("porque era honrado" dice Cézanne); y gracias a esas precauciones, él pudo tener más tarde lo suficiente como para poder pintar tranquilo. Quizás fue al entierro de ese padre; a su madre también la quería, pero cuando la sepultaron él no estaba allí. Se encontraba "*sur le motif*" como solía decir. Ya en aquel entonces era el trabajo más importante para él y no admitía excepciones, ni siquiera aquellas que su religiosidad y su sencillez debieron haberle sin duda encarecido.

En París se lo iba conociendo cada vez más. Pero respecto de tales progresos, que no hacía él (que hacían los demás, y cómo) sólo sentía desconfianza; demasiado bien recordaba la in-

comprendida imagen de su destino y de su voluntad que de él había esbozado en su *Oeuvre* Zola (a quien conocía desde la juventud y que era su compatriota). A partir de ese momento se cerró a toda expresión escrita: *Travailler sans souci de personne et devenir fort* —le gritaba a su visitante. Pero en medio del almuerzo, cuando ese visitante hablaba de Frenhofer, el pintor creado por Balzac en su *Novelle des Chef d'Oeuvre Inconnu* (de la que alguna vez te hablé) con increíble previsión de futuras transformaciones —aquel que al descubrir que no hay contornos, sino sólo oscilantes transiciones, se aniquila ante una tarea imposible—, al escuchar esto, el viejo se levanta de la mesa a pesar de Madame Brémond a quien sin duda no le agradaban esas irregularidades, y mudo de excitación se señala una y otra vez a sí mismo con el dedo, por más doloroso que ello pueda haber sido. Zola no había comprendido de qué se trataba, pero Balzac había intuido que al pintar puede sobrevenir de pronto algo tan desmesurado contra lo que nadie puede

Pero al día siguiente recomenzaba sin embargo el intento por dominarlo; ya a las seis se levantaba cada mañana, atravesaba la ciudad en dirección a su atelier y allí permanecía hasta las diez; luego regresaba por el mismo camino para almorzar, comía y ya estaba otra vez en camino, con frecuencia media hora más allá del atelier,

“sur le motif” en un valle ante el que se erigía indescrptible la montaña de Sainte Victoire con sus mil motivos. Allí se quedaba durante horas tratando de descubrir e incorporar los “planos” (2) (de los que curiosamente habla una y otra vez en los mismos términos que Rodin). Y muchas veces hacen pensar en Rodin sus expresiones. Así, cuando se lamenta de cómo se va destruyendo y desfigurando diariamente su vieja ciudad. Sólo que allí donde el equilibrio grande y consciente de Rodin conduce a una apreciación objetiva, al anciano enfermo y solitario lo acomete la ira. Al anochecer, camino a casa, se irrita por alguna modificación, se pone furioso, y al percibir cuánto lo agota eso termina jurándose: en casa he de quedarme; sólo voy a trabajar, nada más que trabajar.

Sobre la base de tales modificaciones negativas en la pequeña aldea de Aix conjetura con terror lo que debe ocurrir en otros sitios. Una vez, cuando se hablaba de la situación actual, de la industria y todo eso, exclamó “con ojos espantados”: *Ça va mal C'est effrayante la vie!*

Afuera, algo indefinido y aterrador que crecía; un poco más cerca, burla e indiferencia y luego, de pronto ese viejo en su trabajo, pintan-

(2) Rodin da el nombre de “plans” a las superficies animadas, dinámicas, vivientes.

do desnudos valiéndose tan sólo de viejos dibujos realizados en París hace cuarenta años, porque sabe que Aix no le consentiría ningún modelo. "A mi edad" dice, "como máximo podría conseguir una mujer de cincuenta, y bien sé que en Aix ni siquiera hallaría una persona así". De modo que pinta según sus viejos dibujos. Y coloca sus manzanas sobre colchas viejas que sin duda Madame Brémond echa de menos algún día, y entremedio ubica sus botellas de vino y lo que en el momento encuentra a mano. Y (como Van Gogh) hace de tales cosas sus "santos"; y las obliga, las *obliga* a ser bellas, a equivaler al mundo entero y a toda la dicha y la grandeza; y no sabe si ha conseguido que ellas lo hagan por él. Y se queda sentado en el jardín como un perro viejo, el perro de ese trabajo que lo llama otra vez, y lo azota, y lo hace padecer hambre. Y está sin embargo tan sometido a ese patrón incomprensible que sólo los domingos le permite regresar por un momento al buen Dios, a su primer amo. —(Y la gente dice: "Cézanne", y los señores de París escriben su nombre con insistencia, y orgullosos de estar bien informados)—.

Todo esto es lo que quería contarte; tiene mucho que ver con lo que nos rodea, y también con nosotros mismos.

Afuera cae una lluvia pródiga, sin interrupciones. Adios... mañana vuelvo a hablar de

mí. Pero tú sabes cuánto lo he hecho también hoy . . .

*París VIe, 29, rue Cassette  
10 de octubre de 1907*

. . . Entretanto, sigo yendo todavía a la sala de Cézanne que después de lo de ayer, quizás puedas imaginarte ya un poquito. Hoy he vuelto a estar unas dos horas delante de algunos cuadros; siento que de algún modo eso me es útil. ¿Te ayudaría también a tí? No podría asegurarlo sin más. En realidad, en dos o tres Cézannes bien escogidos pueden verse todos sus cuadros, y seguramente en algún otro, quizás en Cassirer, podríamos haber llegado también en nuestra percepción hasta donde estamos ahora. Pero para todo se necesita mucho, mucho tiempo. Recuerdo qué sorprendido e inseguro miraba yo las primeras cosas, cuando estaban allí delante con su nombre nuevo. Y después, durante mucho tiempo, nada; hasta que de pronto se tiene la mirada justa. Si pudieras estar aquí alguna vez, casi preferiría llevarte ante el *Déjeuner sur l'herbe*, ante ese desnudo de mujer sentada en el espejo verde de la floresta, que es en cada punto Manet, esa obra de indescriptible posibilidad expresiva que tras intentos y fracasos, de



## CEZANNE

pronto aconteció, real, lograda. Todos los recursos aparecen fundidos, disueltos en el resultado: se tiene la impresión de que ni siquiera hay recursos. Ayer estuve largo tiempo delante. Pero eso sólo es válido para uno mismo: el milagro, cada vez; sólo para el santo al que le sucede Cézanne, a pesar de eso, tuvo que empezar desde bien abajo cada vez... Adios, hasta la próxima...

*París VIe, 29, rue Cassette,  
11 de octubre de 1907 (viernes)*

... tan naturalmente emanan en realidad de nosotros nuestras inclinaciones: desde hace algún tiempo, no puedo mirar un diario, un libro al pasar, sin leer la palabra "Venise"; a último momento se configura ante mis ojos dondequiera que mire. Ayer, cuando anohecía, —ya estaba oscuro— regresaba yo cruzando el reflejo negro y violeta de tanta humedad por el Pont des Arts. Una mujer, que no tenía por otra parte el aspecto de poder llegar por sí misma a tales ideas, al ver el río con sus faroles y sus franjas de luz, sintió la necesidad de decirle a su acompañante, casi a mi lado: "*Ça semble une fête vénitienne*" Así sucede constantemente con alusiones casi ininterrumpidas. Y siempre

Venise", ese maravilloso nombre empalidecido, como cruzado por una leve grieta y que sólo por un milagro se mantiene unido —y tan extrañamente apropiado para la actual modalidad de ese imperio, como en otros tiempos "Venezia" para aquel estado poderoso, con su acción y su boato: las galeras, los cristales, los encajes y los profusos cuadros de todo aquello. Mientras que "Venedig" suena complicado y pedante, apropiado tan sólo para el breve y desgraciado período de dominio austríaco: un nombre de archivos, apuntado malignamente por burócratas en innumerables legajos, triste y entintado, así se lee: "Venedig" (Y en ese tiempo se decía incluso "Venediger" en lugar de "Venezianer"!)(<sup>3</sup>)

Recién estuve en la agencia de viajes para averiguar si era posible conseguir un boleto combinado de aquí a Praga pasando por Venecia. Porque en caso de que decida viajar, aun con escaso dinero, habría una cierta seguridad en el hecho de tener ya pagado el pasaje. Resultó que había posibilidad de conseguir un pasaje así hasta Viena (lo que de todos modos abarcaría la mayor parte del viaje; porque para ir de Venecia a Praga directamente, hay que pasar por Viena). Fue en la pequeña agencia de Cook, bajo las

(3) 'Venedig' es la denominación alemana actual de Venecia; 'Venediger' y 'Venezianer' equivalen a 'veneciano'

arcadas, cerca de la Place de la Concorde donde me dieron esa información; tú también la conoces. Pero fue maravilloso llegar hoy hasta los Quais, entre viento, frescura e inmensidad. Hacia el este, detrás de Notre-Dame y Saint-Germain l'Auxerrois se habían amontonado todos los últimos días grises, medio gastados, y delante, por encima de las Tuileries hacia el Arc de l'Etoile, había algo abierto, luminoso, leve, como si por allí se saliera del mundo. Un álamo grande en forma de abanico jugaba meciendo las hojas ante el azul apoyado contra nada, ante los esbozos inacabados, excesivos, de una vastedad que el buen Dios extiende ante sí con total desconocimiento de la perspectiva.

Desde ayer, ya no está el tiempo tan monótono de lloviznas. Sopla viento, hay variaciones y de vez en cuando, instantes de alegre prodigalidad. Cuando ayer vi otra vez la pequeña luna en el anochecer de nácar, comprendí que ella había provocado la transformación y responde por ello. ¿Dónde estaré yo cuando crecida y decisiva celebre sus agasajos en el cielo de otoño?

*París, VIe, 29, rue Cassette  
12 de octubre de 1907*

. Caminar es ahora menos difícil que la semana pasada. Cuánto puede una pequeña luna. Hay días en que todo a nuestro alrededor es claro, leve, apenas insinuado en el aire luminoso y transparente, y sin embargo nítido; lo cercano tiene ya matices de lejanía, está retirado, mostrado solamente, no puesto allí como siempre; y lo que tiene relaciones con lo lejano: el río, los puentes, las calles largas y las plazas profusas, todo ello ha acaparado esa lejanía, la retiene, está pintado sobre ella como sobre seda. Sientes lo que entonces puede ser un carruaje verde claro en el Pont Neuf, o un rojo que no puede durar, o un cartel, sencillamente, en la pared medianera de un grupo de casas gris perla. Todo aparece simplificado, reducido a unos pocos planos claros y precisos, como el rostro en un retrato de Manet. Y nada es insignificante ni superfluo. Los buquinistas junto al Quai abren sus cajas y el amarillo fresco o marchito de los libros, el marrón violáceo de las encuadernaciones, el verde de un cartapacio: todo concuerda, todo vale, participa y armoniza en la unidad de las claras relaciones. (4)

(4) Con muy pocas alteraciones aparece este mismo párrafo en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, después del relato de la muerte del chambelán Brigge.

El otro día le pedí a Mathilde Vollmoeller que me acompañara una vez a recorrer el Salón, para comparar mi impresión con otra que considero serena y no distraída por la literatura. Ayer estuvimos juntos allí. Cézanne no nos permitió pasar a otra cosa. Cada vez comprendo más claramente su importancia. Pero imagínate mi asombro cuando la señorita V., observadora y experta dijo: "Como un perro se sentó ahí delante y se puso a mirar, simplemente, sin ninguna inquietud ni segunda intención." Y dijo muchas otras cosas buenas en relación con el modo de trabajar de Cézanne (que puede percibirse en un cuadro inconcluso). "Esto" dijo señalando un sitio, "esto lo sabía y ahora lo dice (un lugar en una manzana); el sitio de al lado todavía está vacío porque eso no lo sabía aún. El hacía sólo lo que sabía, nada más." "Qué buena conciencia debió tener" dije yo. "O sí; muy en su interior, en alguna parte, era feliz. . ." Y después comparamos objetos artísticos ejecutados en contacto con otra gente, posiblemente en París, con los suyos más propios en relación con el uso del color. En los primeros, el color era algo aparte; más tarde lo utiliza de una manera personal, como ningún ser humano hasta entonces lo había utilizado, sólo para hacer la cosa con él. En la realización el color se agota por completo; no sobra nada. Y la señorita V., dijo muy

significativamente: "Esta como puesto sobre una balanza: de un lado el objeto, del otro el color; nunca ni más ni menos que lo que el equilibrio exige. Puede ser mucho o poco, eso depende; pero es exactamente lo que corresponde al objeto." Esto último no se me habría ocurrido; pero es absolutamente correcto y revelador respecto de los cuadros. También me llamó mucho la atención ayer la diferencia informal que hay entre ellos; esa falta de preocupación por la originalidad, esa seguridad de no extraviarse en un acercamiento a la naturaleza múltiple, sino más bien de descubrir con seriedad y detenimiento en aquella variedad exterior, la interior riqueza inagotable. Es muy bello todo esto . . .

*París VIe 29, rue Cassette  
13 de octubre de 1907 (domingo)*

. otra vez la misma lluvia de la que en tantas ocasiones te he escrito; como si el cielo hubiese levantado sólo por un instante su mirada luminosa para seguir leyendo enseguida en los parejos renglones de la lluvia. Pero uno no olvida fácilmente que detrás de esa capa nublada sigue estando la luz y la hondura que se percibió ayer: por lo menos se sabe que existe.

Ya temprano por la mañana leí sobre tu otoño, y todos los colores que habías introducido en la carta, desandando sus transformaciones regresaron a mi sentimiento y colmaron mi conciencia de fuerza y resplandor. Mientras ayer admiraba yo este claro otoño desleído, recorrías tú aquel otro, nativo, que está pintado sobre madera rojiza así como este sobre seda. Y uno y otro llegan hasta nosotros; tan hondamente estamos situados en el fondo de toda transformación, nosotros, los más inconstantes, que deambulamos queriendo comprenderlo todo y que (aún sin captarlo) convertimos a lo desmesurado en el hacer de nuestro corazón para que no nos aniquile. Si fuera a donde Ustedes se hallan seguramente vería de otro modo, como algo nuevo, ese esplendor de pantanos y campiñas, el claro verde oscilante de las praderas, y los abedules. Esa transformación, cuando hace tiempo la viví una vez íntegramente y participé de ella, suscitó una parte del Libro de Horas; (5) pero en aquel entonces la naturaleza era todavía para mí algo ocasional, una evocación, un instrumento en cuyas cuerdas mis manos volvían a encontrarse; no estaba aún ante ella; me dejaba llevar por el alma que de ella emanaba; me sor-

(5) Se trata de la segunda parte del 'Libro de Horas': *De la peregrinación*, escrito en Westervede entre el 18 y el 25 de septiembre de 1901

prendía con su enorme existencia desmesurada, así como sorprendió a Saúl la profecía; del mismo modo. Yo la recorría y veía no a la naturaleza sino los rostros que me presentaba. Qué poco habría podido aprender en ese momento de Cézanne, de Van Gogh. Por la intensidad con que Cézanne me ocupa ahora, comprendo cuánto he cambiado. Estoy en camino de convertirme en un trabajador, un camino largo quizás, y posiblemente recién me halle junto al primer hito; pero a pesar de ello ya puedo comprender al viejo, que anduvo por él también, pero mucho más adelante; sólo los niños lo seguían y le arrojaban piedras (como te conté una vez en el fragmento sobre el solitario). Hoy estuve otra vez junto a sus cuadros; es extraño el ámbito que crean. Sin observar uno en particular, situado entre las dos salas, se siente su presencia concentrada en una realidad colosal. Como si esos colores le quitaran a uno para siempre la indecisión. La conciencia limpia de esos rojos, de esos azules, su sencilla veracidad nos educa; y si uno se sitúa entre ellos con la mejor disposición, es como si hicieran algo por uno. Se percibe incluso cuán necesario era superar también el amor; es natural que se ame cada uno de esos objetos cuando se los hace, pero si se expresa ese amor, se los hace menos bien: se los juzga en lugar de decirlos. Se deja de ser imparcial; y lo mejor, el amor queda



fuera del trabajo, no se funde con él, permanece a su lado sin transformarse: así fue como surgió la pintura de situación que no es mejor que la de tema. Se pintaba: yo amo esto, en lugar de pintar: aquí está. Con lo que cada uno tiene que percibir por su cuenta si lo he amado. Eso no hay que decirlo, de ningún modo, y algunos asegurarán incluso que no hay allí amor en absoluto. A tal punto está incorporado al hacer. Ese consumir el amor en el trabajo, de lo que surgen cosas tan puras, quizás nadie lo ha logrado mejor que el viejo; su naturaleza interior, desconfiada y hosca, lo ayudó en la tarea. A ningún ser humano le habría mostrado ya su amor por más que se hubiese visto inducido a sentirlo, pero con esa misma disposición desarrollada a fondo en él a causa de su rareza que lo apartaba de todos, también enfrentó a la naturaleza y supo reprimir su amor hacia cada manzana y ponerlo a salvo para siempre en las manzanas pintadas. ¿Puedes imaginarte eso, y cómo se lo siente en él? Tengo las primeras pruebas de imprenta de Insel. En los poemas hay instintivos indicios que buscan una objetividad similar. También dejaré la "Gazelle" (6): es buena. Adios .

(6) Rilke alude aquí a la primera serie de los *Nuevos Poemas* escritos entre 1903 y 1907, que fueron publicados en diciembre de ese mismo año por la editorial Insel. *Die Gazelle* fue uno de los últimos que escribió para este ciclo, el 17 de julio de 1907 en París.

*Paris VIe, 29, rue Cassette*  
*15 de octubre de 1907*

. . y además de todo, imagínate aún dibujos de Rodin; se los aguardaba en el *Salon d'Automne*; en el catálogo hay una página que los anuncia; pero la sala que en principio parecía destinada a ellos, está llena desde hace mucho tiempo con objetos de mala calidad. Y hoy, de pronto, en uno de los grandes boulevards leo que están en lo de Bernheim-jeune, más de cientocincuenta. Y realmente allí estaban los dibujos; muchas láminas que yo conocía, que ayudé a colocar en aquellos marcos baratos, dorados y blancos, que en aquel momento se encargaron en cantidad desmesurada. Que yo conocía: ¿los conocía realmente? ¿Cuántas cosas me parecieron distintas ahora (¿es Cézanne? ¿es el tiempo?); lo que había escrito sobre ellos hace dos meses, retrocedía hasta los límites de la validez. En algún sitio aún era válido; pero como siempre que cometo el error de escribir sobre arte, tenía vigencia más como consideración provisoria, personal, que como constatación objetiva ante la presencia de las láminas. Su sentido expreso, su disposición a ser interpretadas me perturbaba, directamente me coartaba, así como en otro tiempo me había revelado múltiples vastedades. Las habría querido así, sin explicación alguna, más discretas, más reales, solas consigo mismas.

Observé algunas de otro modo, de una manera nueva, rechacé otras que parecían relucir demasiado en los reflejos de su interpretación; hasta que llegué a aquellas que aún no conocía. Eran quizás quince láminas nuevas que descubrí diseminadas entre las otras, todas de la época en que Rodin había partido tras las bailarinas del rey Sisowath para poder observarlas más prolongadamente y mejor. (¿Recuerdas que leímos sobre ello en aquel momento?) Allí estaban esas pequeñas bailarinas gráciles, como gacelas transfiguradas; los dos brazos largos, delgados, como trazados de una pieza entre los hombros, a través del torso esbelto y compacto (con la colmada gracilidad de las imágenes búdicas), como de una sola pieza largamente forjada hasta las muñecas, donde aparecían las manos, como actores móviles e independientes en su acción. Y qué manos: manos de Buda que saben dormir, que después de todo eso se tienden lisas, un dedo junto a otro, para permanecer durante siglos acostadas al borde de regazos, con la palma hacia arriba, o derechas, erguidas en las muñecas, eternamente exigiendo silencio. Esas manos al despertar: imagínatelas. Esos dedos tendidos, abiertos como rayos, o doblados sobre sí mismos como en una rosa de Jericó; esos dedos encantados y alegres, o temerosos, allí, al final de los largos brazos: *ellos* bailando. Y todo el cuerpo aplicado a mantener en equi-

librio esa danza extrema en el aire, en la atmósfera del propio cuerpo, en el oro de un entorno oriental. Casi con refinamiento ha sabido aprovechar otra vez todo lo casual; un papel de calcar pardo, delgado, que al dibujar se ondula con pequeños y múltiples pliegues que recuerdan la escritura persa. Y el matiz, un rosa con tersura de esmalte, un azul acabado como el de las más preciosas miniaturas y sin embargo, como siempre en sus láminas, bien primitivo. Flores, se piensa; hojas de herbario en las que se retiene el gesto más espontáneo de una flor, precisado aún más en su forma definitiva al secarse. Flores secas. Naturalmente, poco después de haber pensado esto, leí en algún sitio, escrito con su letra alegre: "Fleurs humaines" Casi es una pena que no nos haya dejado descubrirlo a nosotros mismos; es evidente. Y sin embargo volvió a conmoverme el hecho de haberlo comprendido enseguida, tan literalmente, como tantas veces. Buenas noches, hasta mañana .

*París VIe 29, rue Cassette,  
16 de octubre de 1907 (miércoles)*

pero ahora debes decirme si ya estás otra vez completamente restablecida y descansada. Había tanta fatiga en tu escritura; también hablabas de resfrío. Espero que todo eso haya pasado. Sin duda el Tívoli no era lo más aconsejable. ¿No es acaso el ambiente más angustioso e irreal que pueda concebirse? No; ese varieté está más allá de todo lo imaginable. Se pierde el suelo firme bajo los pies, se pierde el aire, el cielo, todo lo real, y como para siempre. Cuando durante media hora estuve en uno de esos parques de verano que tanto abundan aquí en los Champs-Élysées con von der Heydt (aquella vez que él estuvo aquí), sentí ascender amenazante el vago recuerdo de todo eso (porque de niño aquellas veladas me eran impuestas sin misericordia). Y en esa irrealidad: animales: lo más real de todo. Cómo juegan con todo, los hombres. Cómo abusan a ciegas de lo nunca-mirado, de lo nunca-sentido; cómo se divierten con lo inmensurablemente concentrado que dislocan. No es posible que una época en la que alcanzan su satisfacción tales exigencias de belleza, pueda admirar a Cézanne y comprender algo de su entrega y de su oculta grandeza. Los comerciantes hacen ruido, eso es todo, y a aquellos que sienten la necesidad de entregarse a eso

cosas se los puede contar con las manos, y se apartan y permanecen en silencio.

Sólo tienes que observar algún domingo a la gente que recorre las dos salas: entretenidos, irónicamente enojados, molestos, indignados. Y cuando llega el juicio concluyente, ahí están esos *monsieurs* en medio de este mundo, con su patética desesperación, y se les oye decir: *Il n'a absolument rien, rien, rien.* Y las damas: con qué gracia se dan importancia al pasar; están pensando que recién al entrar, se contemplaron con entera satisfacción en el vidrio de las puertas, y conscientes de su reflejo, se detienen por un momento junto a uno de los retratos de Madame Cézanne, esos ensayos conmovedores, pero no lo miran, sino que utilizan lo atroz de esa pintura como término de una comparación en la que salen muy favorecidas (según creen). Y al viejo de Aix alguien le dijo que era "famoso". Pero en su interior él albergaba otra incertidumbre y los dejaba hablar. Sin embargo, ante sus cosas, siempre se vuelve a la idea de que todo reconocimiento (con muy pocas e inequívocas excepciones) tiene que hacernos desconfiar mucho de nuestro propio trabajo. En el fondo, si es bueno, uno no puede vivir para saber que se lo ha reconocido: o de otro modo, es sólo medianamente bueno, y no lo bastante irrespetuoso.

CEZANNE

*París VIe 29 rue Cassette,  
17 de octubre de 1907*

lluvia y lluvia, ayer sin parar, y justamente ahora comienza de nuevo. Al mirar hacia afuera, se diría que va a nevar. Pero esta noche me despertó la luz de la luna en un rincón sobre mis estantes de libros; una mancha que no brillaba, sino que cubría con su blanco de aluminio el sitio donde reposaba. Y el cuarto estaba lleno de noche fría hasta los rincones; aún acostado, se la sabía también bajo el ropero, bajo la cómoda, rodeando sin dejar intersticios todas las cosas, los candelabros de latón, que parecían tan fríos. Pero la mañana clara. Un viento inmenso del este que entra con frente desplegado a la ciudad porque la encuentra tan espaciosa. Del otro lado, hacia el oeste, amontonados, arrastrados, archipiélagos de nubes, grupos de islas, grises como plumas y buches de aves marinas en un océano de fríos semiazules de beatitud demasiado lejana. Y abajo, humilde, sigue estando la Place de la Concorde y los árboles de los Champs-Elysées, umbrosos, de un negro simplificado en verde bajo las nubes del oeste. Hacia la derecha, casas claras al viento soleado y bien al fondo en un gris azulado de palomas, otra vez casas, trazadas en planos, con superficies como canteras de piedra, cortadas en línea recta. Y de pronto se llega a las cercanías del obelisco

(siempre resplandece alrededor de su granito un poco de calidez rubia y antigua, y en las cavidades de sus jeroglíficos, en la lechuza que siempre vuelve a aparecer, se concentra un azul de sombra egipcio antiguo, desecado como en cuencos para tinturas); así fluye hacia uno en declive apenas perceptible la maravillosa avenida rápida y plena hacia la escarpada roca del Arc de Triomphe allá en el fondo, junto a l'Etoile, como un torrente que en tiempos remotos hubiera arrancado el portón con su propia violencia. Y todo eso está allí con la generosidad de un paisaje natural, y vierte espacio hacia el exterior. Y en los tejados, aquí y allá ondean cada vez más altas las banderas en aquel aire, y se despliegan, aletean como para salir volando, aquí y allá. Así fue hoy el camino hacia los dibujos de Rodin. En la tienda, M. Bernheim me mostró primero Van Goghs. El café nocturno del que te escribí, de cuya artística vigilia en rojo vinoso, amarillo de lámpara y verde hondo y al mismo tiempo superficial, con tres espejos, cada uno de ellos conteniendo un vacío diferente—, podrían decirse aún muchas cosas. Un parque o el camino de un parque de Arles, con personas negras en bancos a derecha e izquierda, un lector de periódicos azul adelante y una mujer violeta atrás, debajo y entre el verde a grandes trazos de árboles y arbustos. Un retrato de hombre sobre un fondo trenzado de juncos



frescos (amarillo y amarillo verdoso), que al mirarlo de lejos se simplifica en una claridad uniforme: Un hombre mayor, con bigote corto, blanco y negro, igual que el cabello también rapado, mejillas hundidas bajo el cráneo ancho: todo ello en un azul oscuro húmedo, blanco, negro y rosado y una cubierta de blanco azulado, —salvo los grandes ojos marrones—; y finalmente: uno de los paisajes que una y otra vez desplazaba y que sin embargo siempre volvía a pintar: sol de ocaso, amarillo y rojo naranja, rodeado de un resplandor de fragmentos amarillos, redondos; en total contraposición: azul, azul por el contrario la pendiente de pronunciadas colinas que una línea de tranquilizadoras ondulaciones (¿un río?) separa de la penumbra por la que se trasluce en el tercio delantero oblicuo del cuadro, un campo y gavillas amontonadas en oscuro oro viejo. Luego otra vez los Rodins.

Pero ahora esta lluvia, lluvia: como en el campo, tan extensa y sonora, sin otros murmullos entremedio. El borde redondeado del cerco del jardín conventual está lleno de musgo con zonas del verde más brillante que he visto jamás. Adios por esta vez

*París VII<sup>e</sup>, 29, rue Cassette,  
18 de octubre de 1907 (viernes)*

Debías saber, mientras escribías, cuánto bien iba a hacerme aquella comparación espontánea de las hojas azules (7) con mis experiencias sobre Cézanne. Lo que tú dices y señalas tan afectuosamente, yo de algún modo lo intuía, si bien no habría podido precisar hasta qué punto se halla realizada en mí esa evolución que responde al inmenso progreso de los cuadros de Cézanne. Sólo tenía la certeza de que son motivos personales y hondos los que intensifican mi capacidad de observación ante cuadros por los que quizás un momento antes habría pasado con un interés sólo transitorio, sin volver a ellos con mayor atención y expectativa. No es la pintura lo que estudio (porque a pesar de todo, ante los cuadros me siento siempre inseguro, y sólo con dificultad aprendo a distinguir los buenos de los que no lo son tanto, y constantemente confundo cuadros tempranos con otros posteriores.) Es la dirección de esa pintura lo que reconozco, porque yo mismo acabo de tomarla en mi trabajo, o por lo menos me he aproximado de algún modo a ella, dispuesto tal vez desde mucho tiempo atrás para eso único de lo que de-

(7) Rilke había escrito los primeros 'Nuevos Poemas' en hojas azules.

penden tantas cosas. Por eso tengo que ser cauteloso con el intento de escribir sobre Cézanne, que representa para mí lógicamente un gran atractivo. A fin de cuentas tengo que reconocerlo: no es aquel que interpreta los cuadros desde puntos de vista tan personales, el que tiene derecho a escribir sobre ellos; quien serenamente supiera confirmarlos en su existencia sin sentir otra cosa que lo real en ellos, es quien les haría justicia. Pero en el interior de mi vida, este inesperado contacto así como aconteció y arraigó en mí, está pleno de confirmación y de relaciones. Otra vez un pobre. Y qué avance en la pobreza desde Verlaine (si Verlaine no fue ya un retroceso) que en "Mon Testament" escribió: *Je ne donne rien aux pauvres parce que je suis un pauvre moi-même*, y en casi toda cuya obra alentaba ese no-dar, ese amargado mostrar las manos vacías, para lo que Cézanne durante los últimos treinta años de su vida no tuvo tiempo. Cuándo habría podido mostrar sus manos. Miradas malignas hallaban, eso sí, cada vez que el salía, y descubrían obscenamente su indigencia; pero a nosotros la obra sólo nos muestra qué sólido y auténtico fue el trabajo que hubo en ellas hasta el fin. Ese trabajo que no tenía ya preferencias, ni inclinaciones, ni caprichos difíciles de satisfacer, y cuyo mínimo componente había sido ponderado en la balanza de una conciencia infinitamente sensible; ese trabajo que

concentraba en su contenido de color con tanta escrupulosidad lo que *era*, que en un más allá del color, comenzaba a vivir una nueva existencia sin recuerdos anteriores. Es esa ilimitada objetividad que rechaza toda ingerencia en una unidad extraña, la que hace que los retratos de Cézanne le resulten a la gente tan chocantes y ridículos. Lo aceptan sin darse cuenta de que él reproducía manzanas, cebollas y naranjas sólo con el color (que a ellos sigue pareciéndoles todavía un recurso subalterno en la ejecución pictórica), pero ya ante el paisaje, se quedan sin comentario, sin juicio, sin ventaja; e incluso en lo que se refiere al retrato, ha cundido hasta en los círculos más burgueses la novedad de la captación espiritual, y con tanto éxito que ya aparece incluso en fotografías de domingo de parejas y familias. Y entonces naturalmente Cézanne les parece del todo insuficiente y ni siquiera digno de ser discutido. En este Salón está en realidad tan solo como lo estuvo en la vida, y hasta los pintores, los pintores jóvenes, pasan ya más rápido ante sus cuadros, porque ven de su lado a los comerciantes . . . Un buen domingo para las dos . . .

Paris VIe, 29, rue Cassette,  
19 de octubre de 1907

Recuerdas seguramente . . . en los Cuadernos de Malte Laurids aquel pasaje que trata de Baudelaire y de su poema *La Carroña*. No pude evitar la idea de que sin ese poema toda la evolución hacia el decir objetivo que ahora creemos reconocer en Cézanne, no habría podido comenzar; antes debía estar allí ese poema, implacable. La mirada artística tenía que haberse educado de tal modo que pudiera ver aún en lo terrible y en apariencia sólo repulsivo lo que es, y que también tiene importancia con todo el resto de lo existente. Así como no se admite elección alguna, tampoco se permite al creador que se aparte de ningún ser existente: un solo rechazo en cualquier momento lo arroja del estado de gracia, lo convierte irremediamente en pecador. Flaubert, al relatar con tanto cuidado y minuciosidad la leyenda de *Saint-Julien l'Hospitalier* fue quien me otorgó esa fe simple en medio de lo extraordinario, porque en él el artista abarcaba las decisiones del santo y las consentía feliz y las aclamaba. Acostarse con un leproso y compartir con él todo el calor de uno mismo hasta la calidez del corazón en las noches de amor: es necesario que eso haya sucedido alguna vez en la vida de un artista como superación hacia una nueva beatitud. Puedes imaginar-

te mi emoción al leer que Cézanne hasta sus últimos años se supo de memoria justamente ese poema —*La Charogne* de Baudelaire— y que lo repetía palabra por palabra. Seguramente entre sus primeros trabajos habrá algunos en los que se sometiera con violencia a las posibilidades extremas del amor. Detrás de esa entrega, a partir de las pequeñas cosas comienza la santidad: la vida sencilla de un amor que ha resistido, que sin jamás envanecerse de ello se aproxima a todo sin compañía, discretamente, en silencio. El verdadero trabajo, la profusión de tareas, todo comienza recién después de esa prueba, y quien no ha podido llegar hasta allí seguramente podrá ver en el cielo a la Virgen María, a algunos santos y pequeños profetas, al rey Saúl y a Carlos el Temerario—: pero de Hokusai y Leonardo, de Li Tai Po y Villon, de Verhaeren, Rodin, Cézanne —e incluso del buen Dios allá tan sólo ha de oír hablar

Y de pronto (por primera vez) comprendo el destino de Malte Laurids. ¿No es acaso que esa prueba lo superó, que ante lo real no pudo soportarla aunque estaba convencido de su necesidad, tanto, que durante mucho tiempo la buscó instintivamente hasta que por fin ella se le adhirió para no abandonarlo nunca más? El libro de Malte Laurids una vez que esté escrito, no será sino el libro de esa idea probada en alguien para quien fue demasiado terrible. Y quizás

incluso la resistió: porque escribió la muerte del chambelán; pero como un Raskolnikow, agotado por su acto se detuvo, no siguió actuando en el momento en que la acción recién debe comenzar, y entonces la libertad que acababa de ganar se volvió contra él, indefenso, y lo destrozó.

Ah, nosotros contamos los años, y hacemos divisiones aquí y allá, acabamos y comenzamos y vacilamos entre lo uno y lo otro. Pero hasta qué punto es Uno todo lo que nos sucede, cuánta relación hay entre una cosa y otra; surge y crece, y va hacia sí misma, y nosotros en el fondo sólo tenemos que estar aquí, pero simplemente, pero con empeño, como la tierra que consiente las estaciones, clara y oscura, y totalmente inserta en el espacio, no anhelando descansar sino en la red de influjos y fuerzas en que las estrellas se sienten seguras.

Y bien, algún día llegará el tiempo, la calma y la paciencia para continuar escribiendo los Cuadernos; (8) ahora sé mucho más sobre él; o mejor dicho: lo sabré cuando sea necesario.

(8) Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge fueron iniciados por Rilke en 1904, y concluidos en 1910. En una carta a Clara, el 8 de septiembre de 1908, Rilke le dice acerca de ese libro:

*"En realidad tendría que haberlo escrito el año pasado, ahora lo siento; después de las cartas sobre Cézanne que lo tocan tan de cerca, había llegado yo a los límites de su figura; porque Cézanne no es sino el primer resultado, primitivo y descarnado de aquello a lo que Malte Laurids aún no llegó. La muerte de Brigge: eso fue la vida de Cézanne, la vida de sus últimos treinta años."*

*Paris VIe, 29, rue Cassette*  
*20 de octubre de 1907*  
*(domingo por la tarde)*

Sí, el domingo llegó tu carta; me recibió cuando volví de almorzar. Te deseo un feliz comienzo en tu muy muy pequeño atelier; el grande, muy grande, el espacio, se lleva adentro; qué sería si se lo pudiera alquilar o comprar. Está previsto que eso no sea posible.

Aquí ya hace tiempo que resultaba desagradable salir a causa del frío y la humedad; en lo de Jouven <sup>(9)</sup> sin embargo quedaban todavía unos pocos valientes ante la puerta, porque no habían retirado las mesas; sólo en un día muy feo levantaron la "Terrasse" (como ellos la llaman); hoy de pronto volvimos a estar sentados inesperadamente bajo un sol tibio y calmo; la mañana fue muy luminosa. Pero mientras te escribo, oscurece, hay gritos aislados de pájaros, como antes de la lluvia, y abajo en la calle los pasos se han hecho más raros. He vuelto a recorrer mi camino de domingo hacia el Salón; por el tranquilo Faubourg Saint-Germain, ante mansiones sobre cuyos altos portones de entrada subsisten aún los viejos nombres inmensos: *Hôtel de Castries*, *Hôtel d'Aravay* y sobre uno

(9) Jouven era un restaurante del Boulevard Montparnasse que Rilke frecuentaba.



de ellos: *Hôtel Orloff*, de aquella rica familia que debe a Catalina la Grande su acceso a la abundancia y a la realeza, y en la que según brillantes caballeros, había mujeres hermosas cuya sonrisa obsequió a la estirpe un pasado de princesas Orloff a las que admiró París. Lo sabes: al frente, el alto portón arqueado, macizo y pesado; a derecha e izquierda, ventanas que dan la espalda a la calle —tan poco les importa mirar hacia afuera; sólo la mirilla se muestra clara y atenta ante los cortinados abiertos con discreción. Pero cuando una de las pesadas hojas de la puerta se abre y se introducen reflejos en su liso verde oscuro, entonces la mirada no puede retenerse. Desde la semipenumbra de la entrada, la mansión que está lejos de la calle da un paso atrás, como para mostrarse (así como alguien que se prueba un vestido). Su puerta interior, toda de vidrio, despliega un par de escalones hacia la grava intacta del patio, y detrás de todas las ventanas que son apenas más pequeñas que ella, están los cortinados como hermosas vestiduras. Allí donde faltan, se ve la cinta de la escalera, remontada en apacible movimiento. Y se intuye la frescura de un vestíbulo con frías paredes retraídas que no participan de nada, como los criados durante la cena, que solamente están allí para llevar por la noche los candelabros. Se adivinan, se presienten en estas mansiones regios espacios interiores; hay algo en la sangre de uno

que pertenece a ese interior, y por un segundo entre la pesantez de antiguas porcelanas chinas con bordes de bronce y la levedad del sonido de un reloj de péndulo, se tiende la escala de todos los sentimientos; pero después se llega a la exposición de cuadros, donde todo esto no tiene validez, no así como aparece en la rue Saint-Dominique, y tampoco así como se conserva en ese poquito de sangre que de tanto en tanto cruza por el corazón con el aroma de una vieja esencia. Pero todo eso debe ser alejado, suprimido, descartado. Incluso alguien que tuviera que decir esos palacios, tendría que ponerse frente a ellos pobre y sin ideas previas, no como alguien a quien pudieran aún seducir. Ciertamente hay que llegar a un grado tal de imparcialidad, como para negarles su comentario incluso a los vagos recuerdos de sensaciones, a las preferencias y prejuicios heredados, y utilizar así de manera anónima y nueva en las propias tareas toda la fuerza, el asombro y la voluntad que surge de ellos. Pobre hay que ser, hasta la décima generación. Aún para aquellos que existieron antes de nosotros hay que poder ser pobre; si no, sólo se llega hasta su surgimiento, hasta su primer resplandor. Más allá de ellos, sin embargo, hay que sentir las raíces y la tierra misma. En todo momento hay que poder poner la mano sobre la tierra como el primer hombre.

. . . Adios . . . hasta mañana . . .

*París VIe 29, rue Cassette  
21 de octubre de 1907*

.. Pero en realidad, de Cézanne quería aún decir que nunca hasta ahora se había revelado hasta qué punto la pintura es algo que ocurre entre los colores; cómo hay que dejarlos totalmente solos para que se definan mutuamente. El tráfico entre ellos: eso es la pintura. El que allí introduce sus palabras, el que organiza, el que deja de algún modo actuar también su reflexión humana, su agudeza, su función de abogado defensor, su agilidad mental, perturba y enturbia ya ese hacer. El pintor no debería llegar a tener conciencia de sus ideas (ningún artista debería): sin el rodeo a través de sus reflexiones, sus progresos, misteriosos también para él, tienen que introducirse tan velozmente en la obra, como para que él no logre captarlos en el momento de su pasaje. Ay, y a aquel que allí los acecha, los observa, los demora, se le transforman como el oro bello del cuento que no puede seguir siendo oro por algún pequeño detalle descuidado. El hecho de que las cartas de Van Gogh puedan leerse tan bien, que contengan tanto, es algo que en el fondo habla en contra de él, como también habla contra el pintor (comparándolo con Cézanne) el hecho de que quisiera decir esto o aquello, que lo supiera, que lo experimentara; que el azul reclamara naranja y el verde

rojo; que acechando con curiosidad el interior de su ojo, hubiera oído allí dentro decir eso. Así fue que pintó cuadros sobre la base de una sola oposición pensando además en la simplificación de color de los japoneses que dan a una superficie el tono inmediato superior o inferior, teniendo en cuenta un valor global, lo cual conduce nuevamente al contorno trazado y expreso (o sea inventado) de los japoneses, como marco de los planos nivelados: a pura premeditación, pura arbitrariedad, en una palabra, a la decoración. Un pintor que escribía, uno pues que no lo era, también indujo a Cézanne a través de sus cartas a expresarse en sus respuestas sobre temas de pintura; pero al leer las pocas cartas del viejo, se percibe hasta qué punto eso quedó en un torpe intento de explicación que a él mismo le resultaba enojoso. Casi nada pudo decir. Las frases en que lo intentó, se alargan, se complican, se resisten, se anudan y él finalmente las abandona, irritado y fuera de sí. Por el contrario, logra escribir con toda claridad; "Creo que lo mejor es el trabajo." O: "Voy progresando día a día, si bien muy lentamente" O: "Tengo casi setenta años" O: "Le responderé mediante un cuadro" O: "*L'humble et colossal Pissaro—*" (que le enseñó a trabajar), o después de algunos trazos bruscos (se percibe el alivio y la belleza de la escritura), la firma no abreviada, Pictor Paul Cézanne. Y en la última carta (del 25 de sep-

tiembre de 1905), después de quejarse de su mala salud, simplemente: *Je continue donc mes études*. Y el deseo que se le cumplió literalmente: *Je me suis juré de mourir en peignant*. Como en un viejo grabado de la danza de la muerte así desde atrás la muerte le agarró la mano y trazó ella la última pincelada temblando de alegría; su sombra reposaba ya hacía rato sobre la paleta, y ella había tenido tiempo de elegir en el amplio círculo de los colores el que más le agradaba; cuando ese llegara, ella tomaría el pincel y se pondría a pintar . ahí estaba; intervino y trazó su pincelada, la única que sabía.

Ayer (sin que me reconociera) ví a Osthaus en el Salón; parecía querer comprar algo. Y al Dr. Elías, a quien conocimos por intermedio de Fischer (y que te manda muchos saludos); además habló de y ante Cézanne: "Dos mundos" (10) Y yo pienso en mi viaje y en los hombres que hablarán en Praga, en Breslau, en Viena, —y en los malentendidos. Todo comentario es un malentendido. La verdadera comprensión sólo existe en el trabajo. Seguro. Lluve, llueve y mañana clausuran el Salón que durante este último tiempo casi ha sido mi casa. Adios por hoy . .

(10) Referencia a Jens Peter Jacobsen, que Rilke y Clara habían leído juntos. La expresión aparece en una carta de Jacobsen a Edvard Brardes, del 28 de octubre de 1879.

RAINER MARIA RILKE

*Paris VIe, 29, rue Cassette  
22 de octubre de 1907*

hoy cierra el Salón. Y ya al regresar a casa desde allí por última vez, querría volver a buscar un violeta, un verde, o ciertos tonos de azul que me parece que debería haber mirado mejor, de un modo más inolvidable. Ya ahora, y aunque tantas veces me detuve ante él atento y obstinado, ese conjunto inmenso de la mujer en el sillón rojo se va haciendo en mi memoria tan poco repetible como un número muy grande. Y sin embargo lo he grabado en mí, cifra a cifra. En mi interior, la convicción de su presencia ha llegado a una exaltación que siento aún durante el sueño; mi sangre lo describe dentro de mí, pero las palabras pasan de largo por afuera y no son convocadas. ¿Escribí sobre él? Ante una pared de verde terroso sobre la que se repite raramente un diseño de azul cobalto (una cruz con el centro vacío), hay un sillón bajo, rojo, todo tapizado; el abultado respaldo se curva y se inclina hacia los brazos (cerrados como la manga del abrigo sobre el muñón de un manco). El de la izquierda y la borla llena de cinabrio que pende de él ya no tienen la pared detrás de sí, sino un ancho zócalo de azul verdoso ante el que se contraponen ruidosamente. En ese sillón rojo que es toda una personalidad, hay una mujer sentada, las manos sobre la falda de un vestido

de anchas rayas verticales levemente indicado con pequeñas porciones distribuidas de amarillo verdoso y verde amarillento hasta el borde del saco azul gris cerrado por delante con una cinta de seda azul que juega con reflejos verdes. En la claridad del rostro, la cercanía de todos esos colores es aprovechada en la ejecución de un modelado simple; hasta el marrón del cabello recogido en un rodete y el marrón liso de los ojos tienen que expresarse frente a su entorno. *Es como si cada sitio supiera de todos los demás.* Tan intensamente participa; a tal punto toda adecuación y todo rechazo lo tienen en cuenta; tanto vela cada sitio a su manera por el equilibrio y lo funda: así como en definitiva el cuadro todo mantiene en equilibrio a la realidad. Porque si se dice que es un sillón rojo (y es el primer y último sillón rojo de la pintura) sólo lo es sin embargo porque contiene dentro de sí una suma experimentada de colores que como quiera que sea los apoyan y lo confirman en el rojo. Está —para llegar a la altura de su expresión— muy intensamente pintado alrededor del leve retrato, de modo que surge algo así como una capa de cera; y sin embargo no hay un predominio del color sobre el objeto, tan perfectamente traducido a su equivalente pictórico, que por más logrado y bien expresado que esté, su realidad burguesa vuelve a perder todo su peso en una definitiva existencia de cuadro. Todo ha pasado

a ser, como ya he escrito, una cuestión de los colores entre sí: uno se recoge frente a los otros, se intensifica respecto de ellos, reflexiona sobre sí mismo. Así como en la boca de un perro, al aproximársele cosas diferentes se crean distintos jugos y se aprontan para actuar: algunos sólo transformando, otros, correctores, procurando contrarrestar un efecto nocivo, del mismo modo brotan dentro de cada color intensificaciones o atenuaciones con ayuda de las cuales consigue resistir el contacto de otro. Junto a ese efecto glandular en el interior de la intensidad cromática, son los reflejos (cuya presencia en la naturaleza siempre me ha sorprendido tanto: encontrar el crepúsculo del agua como matiz demorado en el verde frío y duro de los nenúfares) los que desempeñan el rol más importante: los colores locales más débiles se dan por vencidos y se contentan con reflejar el más intenso de los que aparecen. En ese ir y venir de influjos recíprocos y múltiples, oscila el interior del cuadro, asciende y vuelve a caer sobre sí mismo, y no hay en él un sólo lugar inmóvil. Sólo esto por hoy. Ya vez qué difícil resulta cuando se quiere llegar bien cerca de lo real.



CEZANNE

*París VIe, 29 rue Cassette,  
23 de octubre de 1907*

pensaba anoche si el intento de esbozar a la mujer en el sillón rojo pudo llevarte a imaginarla. No estoy seguro de haber hallado siquiera la relación de sus valores; más que nunca las palabras me parecieron imposibles, y sin embargo tendría que ser posible valerse de ellas, obligarlas, si tan sólo se lograra observar un cuadro así como se mira a la naturaleza: entonces, en tanto se trata de algo que *es*, tendría que ser posible enunciarlo. En un momento, me pareció más fácil hablar del autorretrato; es anterior, no abarca la escala total de la paleta, parece más bien mantenerse en su centro, entre el rojo amarillento, el ocre, el lacre rojo y el púrpura violáceo y llegar en el saco y en el pelo hasta el fondo de un marrón húmedamente violeta que se pone de acuerdo con una pared de gris y cobre pálido. Pero si se lo mira más de cerca, también en este cuadro puede determinarse una presencia interior de verde claro y azul jugoso que desalojan a las tonalidades rojizas y definen las zonas de luz. Sin embargo acá el objeto es de por sí comprensible y las palabras, que se sienten tan desdichadas cuando tienen que expresar hechos pictóricos, se recuperarían gustosamente en lo representado, donde comienza su propio ámbito, y describirían lo que allí hay. Hay un

hombre en tres cuartos de perfil derecho, que mira. El cabello denso y oscuro se le ha deslizado hacia la parte posterior de la cabeza y por encima de las orejas, de tal modo que todo el contorno del cráneo queda descubierto; está trazado con notable seguridad, rígido y sin embargo redondeado, vertical en la frente, de una pieza; y su consistencia persiste aún allí donde, disuelto en forma y superficie, es sólo el trazo último entre otros mil. En los arcos de las cejas vuelve a cobrar relevancia la estructura firme de ese cráneo impulsado desde dentro; pero de allí un poco hacia adelante como una media suela adherida en el mentón de barba espesa, está el rostro, en el que cada rasgo parece sujetado individualmente y que, elevado hasta lo inconcebible y reducido al mismo tiempo a lo más primitivo, produce aquella expresión de asombro no contenido en que pueden abismarse los niños y los campesinos —sólo que la inexpresiva timidez de su ensimismamiento ha sido reemplazada por una atención animal que mantiene una guardia tenaz y precisa en los ojos que ningún parpadeo interrumpe. Y la grandeza y honestidad de esa imparcialidad en su mirada se ven confirmadas de manera casi conmovedora por el hecho de que se reprodujo a sí mismo sin interpretar en absoluto su expresión, sin una mirada de superioridad; con la humilde exactitud, con la certeza y el interés objetivo de

un perro que se ve en el espejo y piensa: ahí hay otro perro.

Adiós . . por hoy; quizás a partir de todo esto puedas verlo un poquito al viejo que es, como él mismo dijera de Pissaro: *bumble et colossal*. Hoy es el aniversario de su muerte . .

*París VIe, 29, rue Cassette,  
24 de octubre de 1907*

dije: gris —ayer, al hablar del fondo del autorretrato, cobre claro, atravesado oblicuamente por un diseño gris—; tendría que haber dicho: cierto blanco metálico, aluminio o algo así; porque gris, literalmente gris, no hay en los cuadros de Cézanne. Ante su mirada inmensamente pictórica no tenía validez de color: al examinarlo a fondo lo descubría violeta, o azul, o rojizo, o verde. En especial reconoce con gusto al violeta (un color que nunca hasta entonces había sido desplegado de manera tan minuciosa y variada) allí donde nosotros esperamos sólo gris y nos contentaríamos con él; pero él no cede y extrae violetas que están como hundidos, así como lo hacen algunos anocheceres, anocheceres de otoño sobre todo que abordan al agrisado oscurecer de las fachadas directamente como

violeta, de modo que este les responde en todos los matices, desde un lila leve y oscilante hasta el violeta denso del granito de Finlandia. Cuando noté que en esos cuadros no había nada realmente gris (en los paisajes las presencias del ocre y las tierras cocidas y crudas es demasiado perceptible como para que pudiera surgir el gris), la señorita Vollmoeller me hizo ver que sin embargo al estar entre esos cuadros brotaba de ellos un gris blando y suave, como una atmósfera, y coincidimos en que es el equilibrio interno de los colores en Cézanne que en ninguna parte sobresalen ni resaltan, el que convoca ese aire calmo, como aterciopelado que sin duda no surge fácilmente en la vacía inhospitalidad del Gran Palais. Si bien es característico en él usar amarillo cromo y lacre rojo intenso sin mezcla en sus limones y manzanas, sabe sin embargo mantener la sonoridad dentro del cuadro: plenamente, como en un oído resuena en el interior de un azul que escucha atento, y recibe de él una respuesta muda de modo que nadie en el exterior se sienta requerido o reclamado. Sus *natures mortes* están asombrosamente entregadas a sí mismas. En primer lugar el lienzo blanco tantas veces utilizado, que se impregna de manera singular con el color local dominante, y luego, las cosas allí dispuestas que se expresan y manifiestan con toda el alma. . . El uso del blanco como color le resultó natural desde un principio; junto

con el negro, ambos constituirían los dos extremos de su amplia paleta, y en el hermoso ensamble de la placa de piedra de una chimenea con su correspondiente reloj de péndulo, el negro y el blanco (este último en un lienzo que cubre parte de la placa) se comportan como colores, igual que los demás, con sus mismos derechos y como aclimatados desde hace tiempo. (De otro modo que en Manet, donde el negro actúa como una interrupción de corriente y se opone todavía a los colores, como si proviniera de otra parte). Sobre el lienzo blanco se precisan con nitidez una taza de café con el borde de intenso azul oscuro, un limón fresco y maduro, una copa tallada con borde dentado, y bien hacia la izquierda una enorme caracola barroca de aspecto extraño y original con la abertura roja y lisa hacia adelante. Su carmín interior que se desenvuelve hacia la luz reclama en la pared del fondo un azul de tormenta que el espejo de marco dorado sobre la chimenea, junto a ella, repite más espaciosa y hondamente; aquí en el reflejo vuelve a darse una oposición: en el rosa lechoso de un jarrón de vidrio que apoyado sobre el negro reloj de péndulo hace valer dos veces su contraste (una vez el real y un poco más indulgente, el reflejado). El espacio y el espacio del espejo quedan así terminantemente definidos en ese doble juego, como diferenciados en un sentido musical, y el cuadro los contiene como

una canasta contiene frutas y hojas: como si todo se pudiera agarrar y dar con la misma facilidad. Pero hay todavía algún otro objeto allí sobre la placa desnuda cerca del lienzo blanco; por ese objeto quisiera ver otra vez el cuadro. Pero el Salón ya no existe; dentro de pocos días le seguirá una exposición de automóviles que cada uno con su idea fija de velocidad, permanecerán allí tontamente detenidos durante largo tiempo. Adios por hoy . . .

*4 de noviembre por la mañana 1907 |  
En el tren de Praga a Breslau*

... creerás que he venido a Praga para ver Cézannes? .. Allá en el pabellón de Manes, donde estubo en otro tiempo la exposición de Rodin, había una exposición de pintura moderna (por suerte pude enterarme a tiempo) Lo mejor y más notable: Monticelli, Monet bien, Pissaro hasta cierto punto representado; tres cosas de Daumier Y 4 Cézannes. (También Van Gogh, Gaugin, Emile Bernard, varios de cada uno.) Pero Cézanne: un gran retrato, un hombre sentado (M. Valabrègue) con una cantidad de negro sobre fondo de plomo negruzco. El rostro y las manos cerradas, apoyadas abajo, excitados

hasta el naranja; sentado enérgica y terminantemente. Una naturaleza muerta, también atarcada con negro; sobre una mesa de negro liso, una larga pieza de pan blanco en amarillo natural, un lienzo blanco, una gruesa copa de vidrio, dos huevos, dos cebollas, un recipiente de hojalata para leche, y en posición oblicua respecto del pan, un cuchillo negro. Y aquí, más aún que en el retrato, el negro manejado absolutamente como color, no como opuesto al color, y reconocido cromáticamente en todo: en el lienzo sobre cuyo blanco se extiende, depositado en la copa, moderando el blanco de los huevos, convirtiendo en oro viejo el amarillo de las cebollas. (Así como sin haberlo visto aún del todo imaginaba yo que debía ser el negro en él) Al lado, una naturaleza muerta con mantel azul; entre su azul burgués de algodón y la pared cubierta de una azulación levemente nubosa, un enorme potiche de jengibre preciosamente esmaltado en gris que discurre a diestra y siniestra. Una botella verde-tierra de Curaçao amarillo y más allá un florero de arcilla esmaltado desde arriba hasta el tercio inferior en verde. Del otro lado sobre el mantel azul, manzanas; algunas que se han deslizado de la fuente de porcelana definida en azul. El hecho de que su rojo se deslice hasta el azul, se revela como una acción que parece provenir de los procesos cromáticos del cuadro, así como la relación de dos desnudos de Rodin

de su afinidad plástica. Y para terminar, todavía un paisaje de azul etéreo, mar azul, tejados rojos hablándose sobre verde, muy agitados en esa plástica interior, mutuamente interesados y expansivos .