

*La arquitectura de la belleza: D'Ors sobre Cézanne**

Domingo Hernández
Sánchez

La «arquitectura de la belleza» es una expresión afortunada que D'Ors utiliza para definir el arte de Cézanne. Y es afortunada no sólo porque presenta de un modo brillante la pintura del propio Cézanne, sino también porque remite a la construcción misma del texto de D'Ors: el *Cézanne* de Eugenio D'Ors muestra la arquitectura, la construcción, la composición del propio Cézanne como figura, figura artística, pero también epocal.

En 1910, diez años antes de la primera edición (desautorizada posteriormente por el autor) de esta obra dice de Cézanne, que «Cézanne, pintor, no dice nada distinto de lo que yo, estético, digo con palabras más técnicas». No se trata únicamente de pensar en determinados conceptos o ideas. Como base se encontraba la necesidad de mostrar un giro, mostrar a Cézanne como una de las claves ineludibles para entender el nacimiento de la pintura contemporánea. Estos inicios, este cambio de época, que la historia del arte, desde su prisma particular, nos muestra como «la supera-

* Eugenio D'Ors, *Cézanne*, Barcelona, El Acantilado, 1999.

La balsa de la Medusa, 53-54, 2000.

ción del impresionismo», D'Ors lo centra en un asunto especial, un tema que habría fascinado también a Ortega: Cézanne iniciando el camino «hacia el aumento del poder de la mirada». Es la voluntad de todo un momento histórico, desde diferentes flancos: la voluntad de un viraje, un viraje en el modo de mirar las cosas. Rilke, en carta a Clara Rilke del 18 de octubre de 1907, lo expresará de un modo literal: «No es la pintura lo que estudio [...] Lo que yo reconocí fue el viraje que constituye esta obra [la de Cézanne], pues a lo mismo había llegado yo con mi trabajo».

El libro de Eugenio D'Ors ahora reeditado presenta todos estos temas de un modo explícito. Su exposición está regida por una idea clave: entender a Cézanne implica entender su significado estético, pero también histórico, filosófico, incluso literario. De ahí la arquitectura que aparecía al comienzo: el aumento del poder de la mirada sirve también para el propio D'Ors, se lo aplica a sí mismo. Por ello hay que ver a Cézanne desde vertientes diversas, en la novela, en la leyenda, en la vida, en la obra, en su ángel. Son las distintas secciones de la obra, que muestran *Cézannes* distintos, algunos incluso falsos, pero que todos ellos contribuyen a formar la figura completa del pintor.

Cuando D'Ors inicia su examen de Cézanne desde la relación con el Claude Lantier de *L'Œuvre* de Zola, en el fondo ya está poniendo todas sus cartas sobre la mesa. Puede que el enfado de Cézanne fuera exagerado, puede que sea evidente que el protagonista de la obra de Zola no sólo represente a Cézanne, como creyó

éste, sino también a Manet y a Courbet, puede incluso que el texto de Zola permita ver malas intenciones (Lantier, el pintor fracasado que se suicida ante la imposibilidad de terminar su obra), pero lo que está claro es que, como explicita D'Ors, Zola vio perfectamente el problema de toda una época: la impotencia para representar algo que se intuye, que se vislumbra, pero que todavía no se tiene entre las manos. Seguramente, lo que peor llevó Cézanne de la novela de Zola (llena de dolor y drama, pero carente del más mínimo tono despreciativo) fuera la piedad, la «clemencia» ante la impotencia para crear, ante la imposibilidad de llevar a buen término las intenciones y objetivos.

Quizá el mejor modo de entender esta relación de Cézanne con la novela esté en algo que no aparece en el libro de D'Ors: la contraposición de *L'Œuvre* de Zola con *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Si la primera sirvió para que Cézanne rompiera toda relación con su amigo de la infancia, ante la segunda se le saltaban las lágrimas al sentirse reconocido en Frenhofer. Émile Bernard, en los *Recuerdos sobre Paul Cézanne* expresaba así el enfrentamiento: «¡Ah, qué diferencia entre este Frenhofer impotente de genio y aquel Claude impotente de nacimiento con quien Zola desafortunadamente le había identificado!». Ahora bien, y aquí se sitúa D'Ors, una vez planteada la pregunta, se trata de intentar responderla: impotencia para qué, imposibilidad de hacer qué. Si fuera algo puramente personal, referente a los problemas de Cézanne para terminar sus obras, no

tendría demasiado en especial. Si estamos acostumbrados, aunque sea malévolamente, a la «melancolía del artista», y especialmente del genio, ¿por qué van a ser especiales los problemas de Cézanne? Son especiales porque no son particulares, sino colectivos, son especiales porque nos encontramos, con palabras de D'Ors, ante «la enfermedad de un siglo entero que, tal vez por el abuso de abstracción, había destruido la pureza y la potencia de la mirada». Son los problemas del aprendiz, del iniciador, del precursor.

D'Ors presenta de un modo transparente el itinerario de Cézanne: su relación con el arte «estéticamente correcto» de los *Salones*, su acercamiento y posterior separación de los impresionistas, su esfuerzo constante por encontrar un lugar verdaderamente propio. Y, sin embargo, no se detiene ahí. D'Ors sabe que el componente histórico no puede ser el guía único para entender a Cézanne. O, de otro modo: sabe que la historia de Cézanne es una historia muy particular. Por esto, uno de los hilos fundamentales que recorre el libro, y que sirve para explicar tanto a Cézanne como eso que suele llamarse «su contexto histórico», es la relación con lo(s) clásico(s). Pero sabiendo que estamos ante una relación muy especial: «Hay que volver a ser clásicos a través de la naturaleza, es decir, a través de la sensación», decía Cézanne, unir el orden, el sistema, el pensamiento, con el caos, lo espontáneo, la sensación.

Mostrar el equilibrio y el ritmo a través de las propias sensaciones, llegar a la profundidad de las cosas

desde su misma superficie, «abstraer geométricamente», como escribe D'Ors, coincidiendo con la idea de la relación entre color y dibujo que presentaba el Cézanne de *Las cosas que me dijo...*, de Paul Gasquet: «La naturaleza no se encuentra en la superficie, sino en la profundidad. Los colores, en esta superficie, son expresión de esta profundidad. Proceden de las raíces del mundo. Constituyen su vida, la vida de las ideas. El dibujo, en cambio, es una abstracción total. Por eso, no hay que separarlo nunca del color». En *La duda de Cézanne*, Merleau-Ponty incide en el mismo tema: «Cézanne no creyó tener que escoger entre sensación y pensamiento, ni tampoco entre caos y orden. No ha querido separar las cosas fijas que aparecen ante nuestra mirada y su manera fugaz de mostrárenos, ha querido pintar la materia dándose forma a sí misma, el orden que nace de una organización espontánea». Ese orden era el que Cézanne quería traer de los clásicos, el orden, el sistema, la construcción, pero hacerlos renacer de nuevo, aplicados a los propios objetos superando la improvisación y el subjetivismo impresionistas. El «clásico a través de la naturaleza» con-

siste en eso, en mostrar el ritmo de las sensaciones, la arquitectura de la belleza, el sistema de las miradas, la unión de naturaleza y espíritu.

Es el «Cézanne clásico» de D'Ors, clásico en su combate por el objetivo, clásico como el perfecto objetivista, el que reúne equilibrios y estructuras con colores y sensaciones. De ahí el «Cézanne precursor», el «Cézanne novecentista», vislumbrando los nuevos caminos, aunque todavía lleno de dudas. El equilibrio, el orden, el ritmo, todavía no se han quedado solos, todavía se mantienen en su lucha con las sensaciones que los sostienen. Se ha superado el subjetivismo impresionista, pero todavía no se ha llegado a la abstracción, al aislamiento de los elementos que han promovido esa superación: el ritmo, el orden, la construcción se mantienen unidos a sus objetos, aunque cada vez menos. La arquitectura de la belleza, los juegos de construcción y composición unidos a los problemas causados por «las pequeñas percepciones», la dialéctica de profundidad y superficie, todo ello lo muestra D'Ors de un modo brillante y conciso. No resta más que felicitar a la editorial por haber reeditado este libro.