

PAUL CÉZANNE: LA MIRADA ES EL LENGUAJE

Valeriano Bozal

El 23 de octubre de 1905, en una carta a Emile Bernard: «plasmar la imagen de lo que vemos, olvidando todo lo que apareció ante nosotros»¹. En una carta a su hijo del 8 de septiembre de 1906: «no consigo alcanzar la intensidad de que se desarrolla ante mis sentidos; no tengo esa magnífica riqueza de coloración que late en la naturaleza» (403). En muchas de sus cartas, en especial las que escribe en los últimos años de su vida, Cézanne vuelve una y otra vez sobre la «representación de la naturaleza». Algunas de sus afirmaciones recuerdan las que a propósito de Manet y los impresionistas hizo Stéphane Mallarmé en 1876: «el ojo debe olvidar todo lo que ha visto hasta entonces y reaprender a partir de esto que enfrenta»². El continuo ir a la naturaleza de Cézanne, una actividad dolorosa y necesaria en los últimos años, se perfila como la realización del deber que Mallarmé asigna a los impresionistas. Un ir continuo que exige el olvido de todo lo que ha aparecido antes, de todo lo visto hasta entonces.

¹ P. Cézanne (edic. de J. Rewald), *Correspondencia*, Madrid Visor, 1991, 390. A partir de ahora todas las citas de las cartas de Cézanne remiten a esta edición, indicando en el texto el número de la página entre paréntesis.

² S. Mallarmé, «The Impressionists and Edouard Manet», *The Art Monthly Riview*, 20-IX-1876; traducido al francés en Denys Riout (ed.), *Les écrivains devant l'impressionnisme*, París, Macula, 1989, 91.

Sin embargo, cuánta distancia entre Cézanne y los impresionistas. Se ha repetido hasta la saciedad la afirmación cézanneana según la cual pretendía hacer con el impresionismo un arte como el de los museos. Semejante pretensión se funda tanto en la proximidad que supone como en la distancia que finalmente exige, en aquel deber para con la naturaleza y en la distinta conclusión pictórica a la que la interpretación de Cézanne y de Mallarmé conduce. En este caso, a una mirada pura, en aquél, en el de Cézanne, a una naturaleza (pintada) pura, construida en la medida y a tenor de lo que la naturaleza exige en y por sí misma, como si la mirada se hubiera hecho invisible.

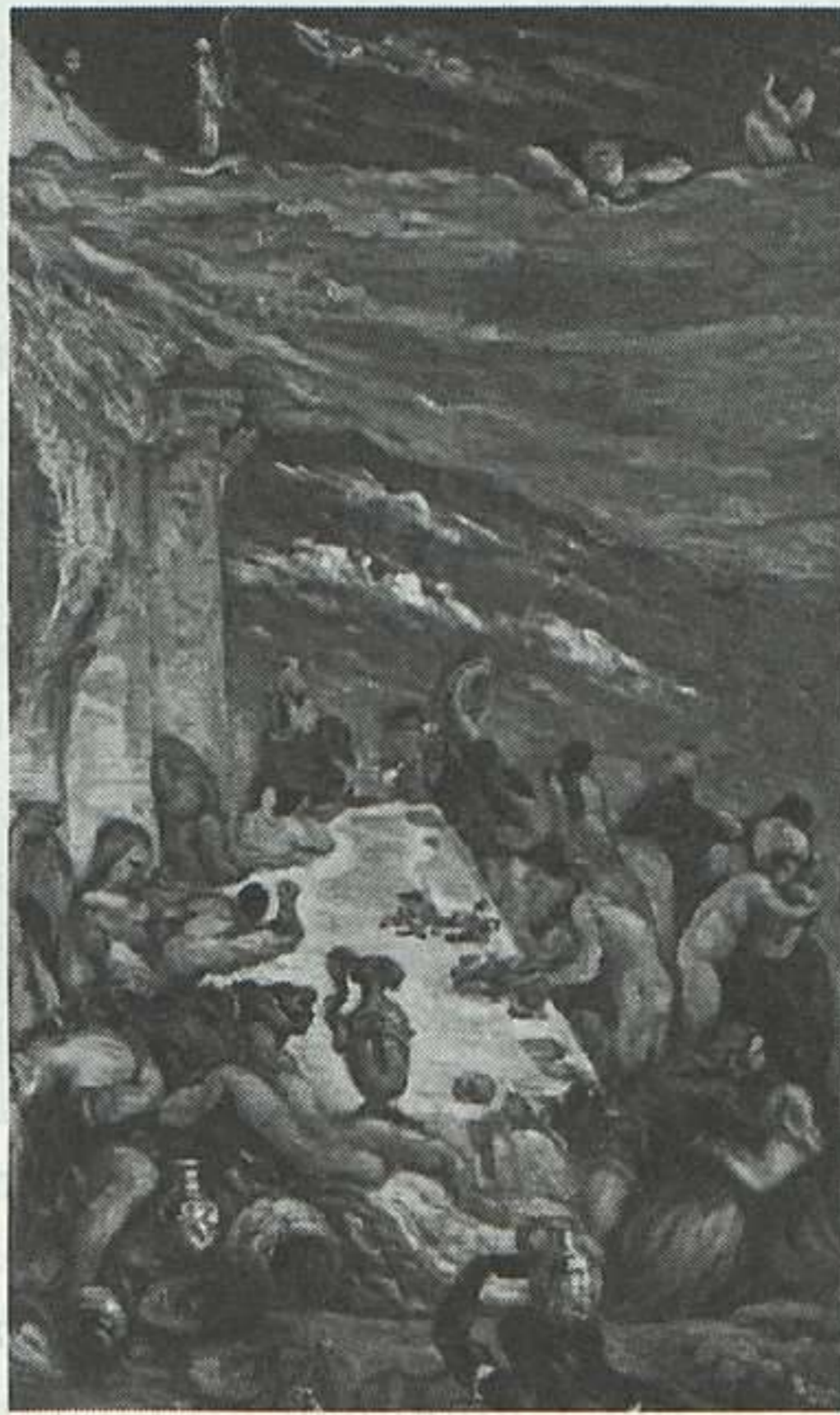
El olvido que ambos proponen conduce en direcciones bien diferentes: Mallarmé requiere «una percepción exacta e ingenua que, para su propio fin, aísla las cosas percibidas con la fijeza de una mirada investida de la perfección del ver más desnudo»³. La de Cézanne, «construcciones a partir de la naturaleza, basados [los esbozos] en los medios, las sensaciones y los desarrollos sugeridos por el modelo» (10-X-1906; 411), pues el arte es una armonía paralela a la naturaleza (8-IX-1897; 329). La dirección elegida por Mallarmé es la dirección de la mirada, aquella por la que se encamina Cézanne es la de la naturaleza pintada.

Desde sus primeros tiempos se interesó Cézanne por los museos e hizo pintura como la de los museos. Pero tengo para mí que, cuanto más próxima era a la que exhibían los museos, más distante de ellos se encontraba, y a la vez, lo que puede parecer paradójico, más distante también del impresionismo; mientras que a lo largo del lento avance en el desarrollo de su arte, cuando parecía más próximo a los impresionistas, más cercano estaba a la pintura de los museos y con mayor nitidez marcaba la distancia respecto de ella.

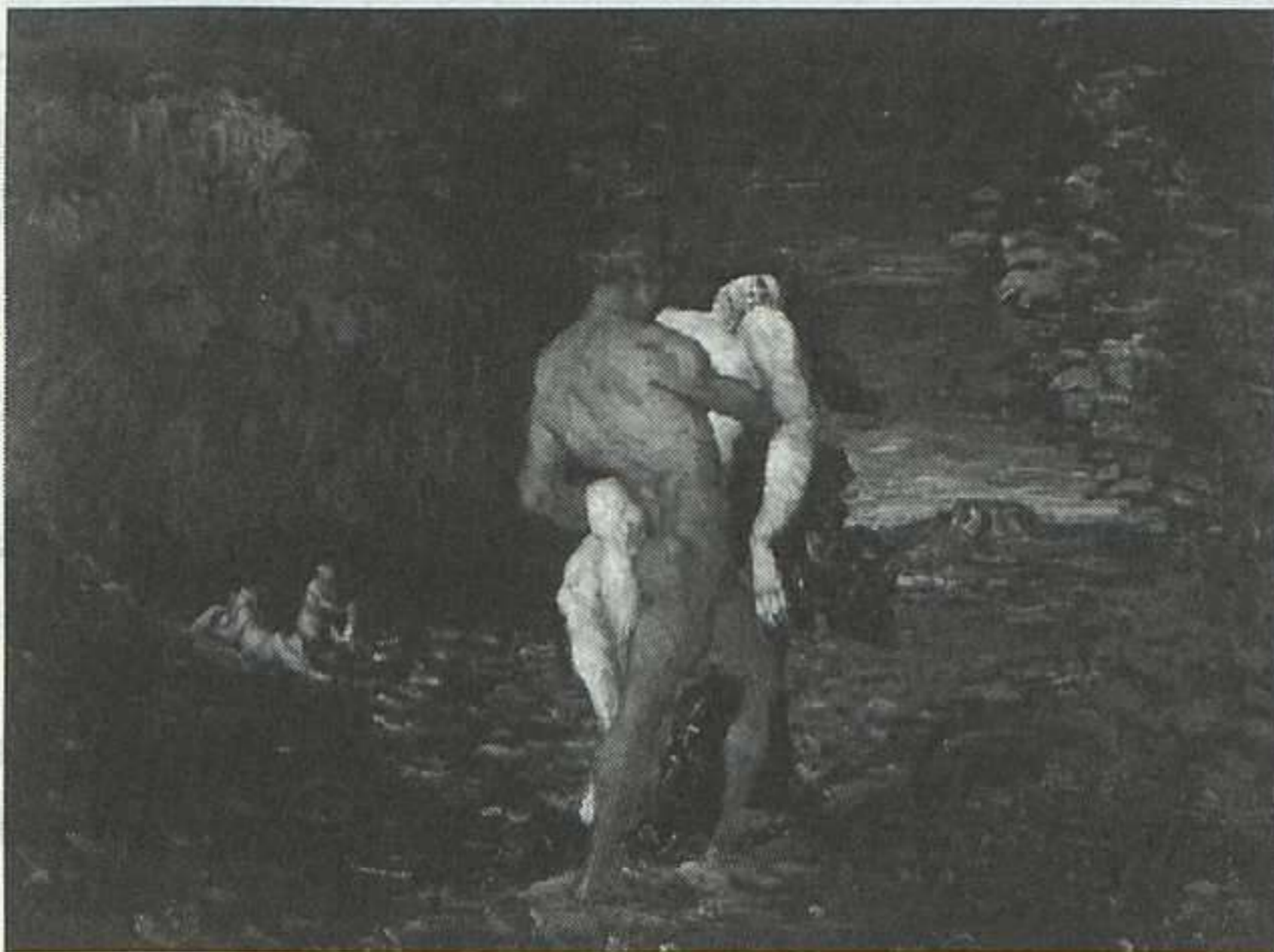
El rapto (1876, Cambridge, Fitzwilliam Museum) remite al manierismo que habita en los museos, aunque sea a través de Delacroix y el más reciente romanticismo. *La orgía o Bacanal* (1864-68, París, col. part.) se ha considerado siempre como una reinterpretación de temas bíblicos y mitológicos en clave cromática veneciana: no cabe duda de que su clara intensidad, el uso de azules, blancos, verdes y carmines, sitúan este óleo en esa dirección, muy lejos de la paleta impresionista y del modo que tenían los impresionistas de usarla (su paleta), pues la obra de Cézanne no oculta el estudio de composición en el que se resuelve –bien al contrario, lo enfatiza–, y los detalles ponen de manifiesto la importancia de esos cuerpos contruidos al modo en que lo hicieron los pinto-

³ *Ibid.*, 105.

Valeriano Bozal (Madrid, 1940) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus publicaciones: *Los primeros diez años. 1900-1910*, *Los orígenes del arte contemporáneo* (1991, 1993) y *Goya y el gusto moderno* (1994).



P. Cézanne, *La orgía*, 1864-68.



P. Cézanne, *El rapto*, 1867.

res de los museos (respecto de los cuales este Cézanne siempre podrá considerarse abocetado, incluso torpe).

En el seno de esa torpeza se vislumbran los que serán intereses futuros del artista: la consistencia de las cosas más que la consistencia de la mirada, pues, para alcanzarlas (a las cosas), la mirada no es más que un instrumento del que el artista se sirve. Mas, para olvidarla, es preciso, primero, poseerla, dominarla, y tenemos la sensación de que en estos años no es esa la situación de Cézanne —aunque pueda ser ya su ambición⁴.

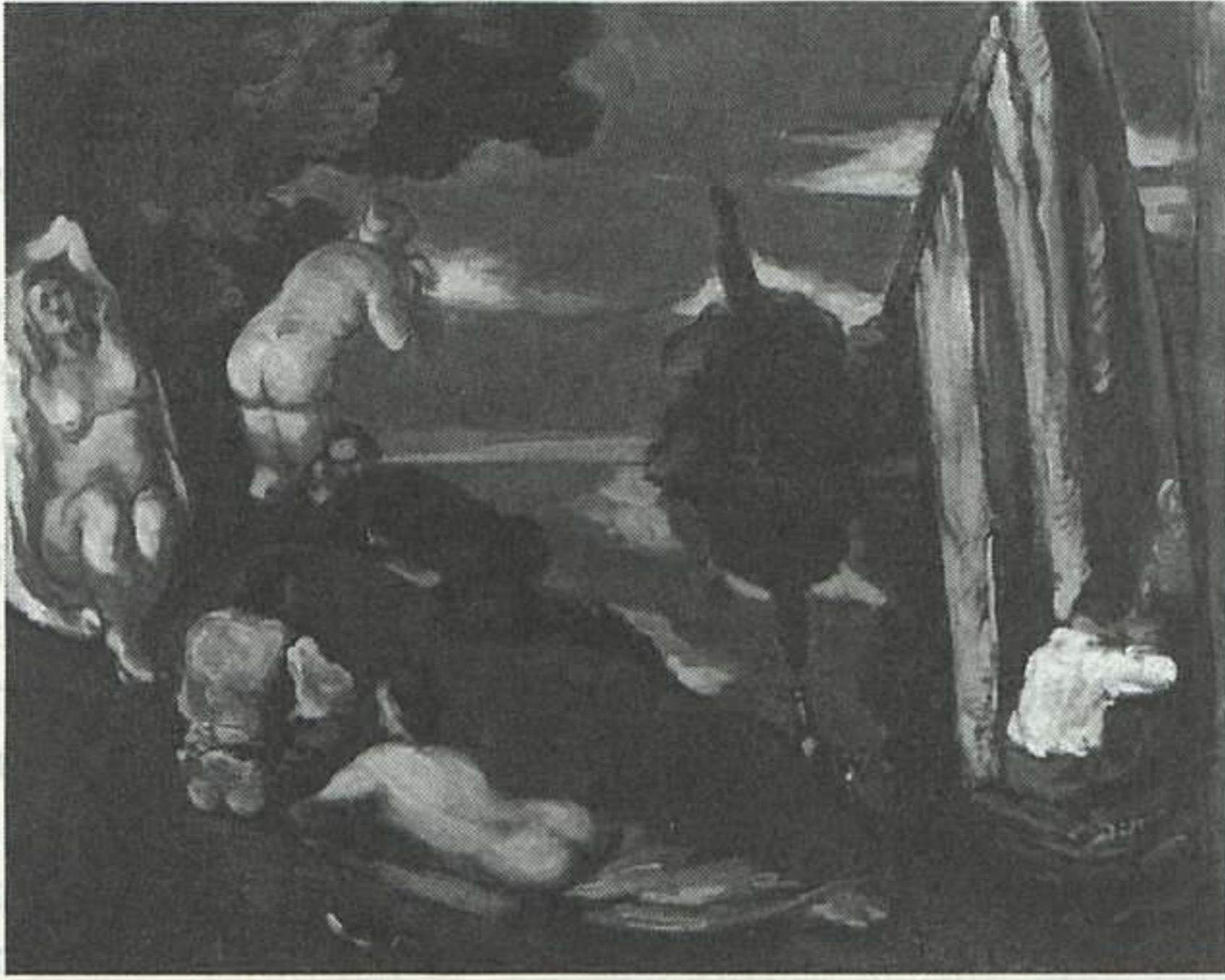
Ha hecho bien en titular *Pastoral* al óleo que realiza 1870 —conservado en el museo d'Orsay—, en el que representa tres figuras masculinas vestidas con indumentaria del tiempo y tres femeninas desnudas que, por sus telas y actitudes, más recuerdan ninfas que mujeres de esos años. En esta tela de Cézanne resuena el aliento de *El almuerzo en el campo* (1863, París, d'Orsay), de Manet, que tanto escándalo suscitó cuando se expuso en el Salón de los Rechazados de 1863, pero ese eco también permite poner de manifiesto la diferencia entre ambos cuadros. En primer lugar, la sorprendente elementalidad de la composición cézanneana, tan contundente en su sencillez que parece tosca —y «tosquedad»⁵ fue el calificativo que se ganó Cézanne en estos años desde la perspectiva de los «pintores de museos» que componían los jurados de los salones—, pero también ese modo de utilizar el pincel para «hacer» sus mujeres como si fueran esculturas de piedra, para destacar la consistencia del terreno en el que se echan o, ¿por qué no señalarlo?, la importancia que adquiere esa línea ondulada, casi arabesco, que marca los perfiles de las figuras —la del hombre echado sobre el talud, la de la mujer que, en el primer plano, le hace juego—. Y, ante todo, ese contraste acusado de masas de color, el azul y el verde —animadas, en cada caso, por el blanco de los cuerpos, de las nubes y los reflejos sobre el agua—, que se contraponen dividiendo casi a la perfección la imagen en dos triángulos contrapuestos.

Que el trabajo de Cézanne no era azaroso, lo ponen de relieve otras pinturas de la época; que para los museos era en exceso «tosco», es cosa que también se nota. El jurado que debía admitir las obras para el Salón de 1868 discutió si la realizada por Cézanne había sido hecha con espátula. Al igual que otras obras de Manet, también fueron rechazadas. Ni para uno ni para otro era la primera vez que sucedía esto.

Lo más preocupante del asunto es que, en efecto, desde su punto de vista las obras de Cézanne sí eran toscas, parecían mal hechas. Las mujeres lascivas

⁴ Quizá fuera Gustave Geffroy, entre los críticos del momento, el que más claramente marcó la distancia de Cézanne respecto de los impresionistas, por una parte, y los simbolistas, por otra. Geffroy habla de «son désir de posséder» las cosas que ve y admira. G. Geffroy, «Paul Cézanne», *Le Journal*, 25-III-1894 (en G. Geffroy, *Paul Cézanne*, París, Séguier, 1995, 48).

⁵ «... leur bizarrerie fortuite, comme si l'art pouvait s'accommoder de disproportion et de déséquilibre», escribe Georges Lecomte en *L'art impressionniste d'après la collection privée de monsieur Durand-Ruel*, París, Chomerot et Renouart, 1892, 30-31.



P. Cézanne, *Pastoral*, h. 1870.



P. Cézanne, *La tentación de San Antonio*, h. 1870.

de *La tentación de San Antonio* (h. 1879, Zurich, Fund. E. G. Bührle Coll.) difícilmente excitarán la sensualidad del San Antonio que aparece al fondo, ni siquiera aquella que se le ofrece de modo violento y excesivo. Tienen poco que ver con las ninfas y odaliscas *pompier* del gusto de los jurados y del público, en ellas no hay pieles nacaradas, miradas sugestivas o actitudes de perversa insinuación. Pero las recuerdan. La sensación que aquel público –y los correspondientes jurados– debía tener es que Cézanne no podía hacer aquella pintura aunque lo deseara.

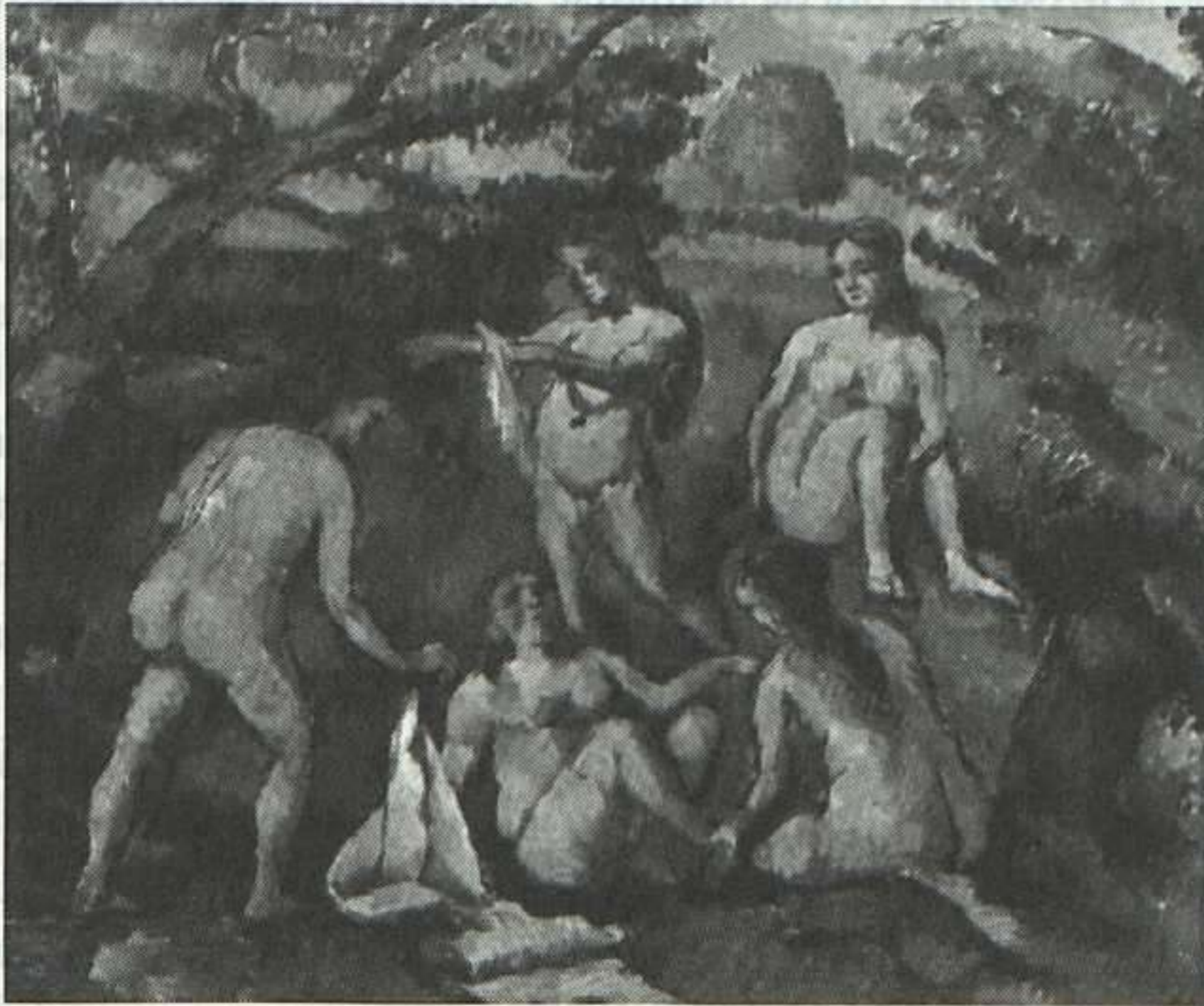
Pero no lo deseaba. Al menos no en el sentido en que ese público podía pensarlo. Lo que deseaba estaba bien a la vista en el marco de tanta «torpeza»: la solidez de las figuras, el contraste cromático, el uso de la luz como un factor que permite componer y articular la imagen. La diferencia con otra *Tentación de San Antonio* algo posterior (1873-75, París, d'Orsay) es notable e ilustrativa del camino emprendido por Cézanne. Aunque la figura femenina del centro recuerda en su fisonomía a la *Tentación* anterior, y otro tanto sucede con los *putti*, y aunque la figura del diablo se adscribe sin ningún género de dudas a los tópicos iconográficos románticos, el tratamiento de los contrastes ha cambiado sustancialmente: ya no se componen a partir de la articulación de masas de distinto color sino en el seno de cada una de esas masas, a tenor de las diferencias que introduce la luz en cada gama: el blanco y azul de los cuerpos, el verde de la vegetación, el azul del cielo. El contraste es simultáneamente cromático y lumínico, y la vibración que introduce en todos y cada uno de los motivos puede hacernos pensar en una aproximación al impresionismo, pero esta aproximación sólo es aparente, pues no está determinada tanto por la mirada, por la fugacidad consustancial a la impresión retiniana, cuanto por la estructura misma del motivo, que a pesar del dinamismo adquirido no pierde solidez.

En este punto, cuando el «abocetado» es mayor, cuando mayor es su proximidad a los impresionistas, es cuando verdaderamente empieza a tomar el camino de los museos en una pintura que tenía poco que ver con la que hacían muchos de los jurados de los salones (pero que también se distingue de la «tosquedad» propia de sus obras anteriores).

En los años setenta aclara su paleta y desarrolla un rasgo hasta ahora balbuceante: el ritmo que imprime el movimiento de la pincelada se convierte en factor de composición y contraste, la descomposición no responde a las exigencias de la impresión retiniana sino a las necesidades de la construcción. Las copas de los árboles, la superficie de la hierba, no menos que la dimensión espacial del firmamento se dotan de un ritmo que también acompaña a las figuras. La relación pictórica con la naturaleza se aparta de la que era propia del impresionismo y se inscribe en aquella «armonía paralela» de la que hablará a Joachim Gasquet en su ya citada carta del 26 de septiembre de 1897: en lugar de pintar lo que se ve, construye para ver. Miramos de otra manera la naturaleza y la figura humana después de haber contemplado las pinturas de Cézanne, vemos de modo diferente los árboles y los cuerpos, el firmamento, sus relaciones.



P. Cézanne, *La tentación de San Antonio*, 1873-75.



P. Cézanne, *Cinco bañistas*, 1877-78.

Las bañistas adquieren una solidez definitiva pero no son estatus, se integran en el paisaje, forman parte de él, *son* parte de él, como los árboles, las nubes o el agua. Como se ha dicho tantas veces, los cuadros de Cézanne no representan la realidad física, la comparten.

La gama temática se reduce considerablemente: paisajes, retratos –por lo general, vecinos y amigos–, naturalezas muertas y bañistas. Cézanne vuelve una y otra vez sobre estos asuntos, como si estuviese obsesionado y nunca quedara satisfecho. El 15 de octubre de 1906, ocho días antes de su muerte, escribe a su hijo: «yo sigo trabajando con dificultad, pero, en fin, algo se saca. Es importante, creo yo. Las sensaciones constituyen el fondo de mi asunto» (412). La correspondencia de los últimos años insiste una vez y otra en este trabajo, en esa dificultad. Y siempre la convicción de que no ha alcanzado lo que deseaba: «mi edad y mi salud no me permitirán realizar el sueño de arte que he perseguido durante toda mi vida» (387), le dice a Roger Marx (23-I-1905).

Ese sueño es, a primera vista, bien sencillo: representar aquello que se ve. Ahora bien, Cézanne es consciente de que al pintar nos encontramos en un ámbito que no es el de la naturaleza, allí donde la mirada se ejerce originalmente, y que, por tanto, no nos sirve el tópico tradicional: imitarla. Es preciso recrearlo todo en un lienzo, recrear el espacio y las figuras en él, su relación, recrear el peso, el movimiento, pues nada nos es dado. Cézanne no quiere representar los motivos en la mirada sino pintar los motivos tal como los vemos, y precisamente por eso no puede limitarse a imitar la naturaleza, moverse por efectos.

Cuando en la vida real miramos un objeto, lo vemos sobre un fondo dado, que «se sitúa detrás» del objeto, que está ahí de antemano. En el cuadro no sucede de la misma manera, no hay nada dado de antemano, no hay nada detrás, hay que pintarlo y, así, establecer las relaciones entre el objeto –que también hay que pintar– y el fondo.

Las figuras de las bañistas destacan sobre el fondo. En ocasiones destacan sobre la línea de horizonte, como las *Tres bañistas* de 1874 (París, d'Orsay), pero es posible «levantar» tras ellas la superficie del campo, elevar tanto la línea de horizonte que sea el verde del campo el que haga de tal, y entonces las relaciones entre las figuras y el fondo serán distintas, tal como sucede en las *Cinco bañistas* de 1877-1878 que Picasso conservaba en su colección (París, Museo Picasso).

El campo se extiende detrás de las bañistas y, de inmediato, tiende a impregnarse de la condición plana de la tela, tiende a extenderse detrás como un telón. Entonces, la perspectiva de las figuras puede parecerse elemental, pero es el contraste cromático, no la perspectiva, el que marca las distancias. De esta manera, Cézanne comprende que los colores actúan con «personalidad» propia, no sólo porque sean colores de los objetos y para distinguir a unos objetos de otros –los cuerpos claros (ocres, blancos y ocasionalmente rosados), la hierba verde–, sino para establecer la distancia entre unos y otros gracias a su contraste. Un contraste que exige también unidad plástica, una trabazón que no

depende ni de la eventual mirada de un sujeto, su punto de vista, ni de la composición académica: como en una pieza musical, el eco del verde de la hierba y los árboles resuena en los cuerpos en forma de pinceladas de verde que han hecho de estas mujeres espejos de azogue incierto. De esta forma, la luz, la pincelada y su ritmo, el contraste cromático construyen un equivalente del mundo en lugar de imitarlo. En un artículo célebre, «La duda de Cézanne», Merleau-Ponty pudo escribir: «el espíritu se ve y se lee en las miradas, que no son más que conjuntos coloreados»⁶. Difícilmente se aceptará una afirmación como ésta en la vida cotidiana, en la que las miradas no son «conjuntos coloreados», pero no queda más remedio que aceptarla en el mundo de la pintura, pues en él sí son «conjuntos coloreados» y no otra cosa.

Merleau-Ponty se centra en uno de los rasgos característicos de Cézanne: sus «deformaciones». Recuerda que en un retrato de Mme. Cézanne el friso de tapicería que aparece a ambos lados del cuerpo no forma una línea recta, o que la mesa de Gustave Geffroy se extiende hacia la parte baja del cuadro pero en una superficie construida con distintos puntos de vista y, finalmente, combada. Señala que Cézanne no precisa un contorno de los objetos, sino que pinta con una modulación coloreada los volúmenes del objeto y marca con trazos azules *varios* contornos, evitando la definición (artificial) de la línea-contorno que hace de cada objeto una cosa, o la indefinición que supondría la inexistencia de contorno alguno: los «varios contornos» de Cézanne logran, añade Merleau-Ponty, que «la mirada, yendo y viniendo de un contorno a otro, alcance a ver un contorno naciente de todos ellos, tal como ocurre en la percepción»⁷. Por analogía, no por imitación.

Pero no desearía, por mi parte, convertir a Cézanne en un intérprete más exacto de la percepción del mundo, no creo que sea ese el caso. Cuando miro una pintura de Cézanne no me atrevo a decir que el artista ve mejor que yo o que cualquier otro y que el paisaje representado está visto con mayor fidelidad que el percibido empíricamente. También hay aquí una paradoja: si le preguntamos a alguien por el contorno de un objeto indicará una línea, un perfil, me hablará del perfil de la manzana o de la jarra, de la línea de la nariz o de los labios, dibujará una línea para referirse al contorno..., y no me engañará, pues eso, ese perfil, es «lo que ve», como ve la línea de horizonte o las líneas que tienden a unirse a medida que se pierden en la distancia. Es cierto que los volúmenes no poseen un perfil lineal y por tanto no podemos verlo —por mucho que nos lo parezca, no podemos ver lo que no hay—, pero, sin embargo, «vemos» ese perfil y nos referimos a él sin dudar.

La visión no es un fenómeno exclusivamente óptico, también es cultural: aprendemos a ver como aprendemos a hablar e incluimos en nuestra visión «tics» de la misma manera que los incluimos en nuestro lenguaje. Aprendemos

⁶ M. Merleau-Ponty, «La duda de Cézanne», en *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, 1977, 42.

⁷ *Ibid.*, 41.

a ver según pautas que reducen los niveles ópticos de incertidumbre, que distinguen perfiles lineales allí donde no existen o que introducen una serialidad narrativa eligiendo una línea o una secuencia entre muchas otras. Supongo que este aprendizaje está encaminado a obtener éxito en nuestro comportamiento y es muy posible que mantener aquella incertidumbre, atenerse a lo que efectivamente hay, recordar en todo momento que no existe un perfil lineal sino, por ejemplo, un plano curvo, o que además de la secuencia elegida existen otras, hasta formar una trama compleja, tener todo esto presente, digo, seguramente afectaría de forma negativa al éxito de nuestro comportamiento. En ese sentido, concebir el mundo empírico tal como aparece en los cuadros de Cézanne conduciría al mismo fracaso: no podré estar seguro de que los libros sobre la mesa no se deslizarán hasta el suelo, porque la mesa es un plano inclinado, no seré capaz de precisar la naturaleza del regazo de Madame Cézanne...

Miramos como nos ha enseñado la cultura de la mirada, los medios, las reproducciones, el cine, la fotografía, la lectura (que es una forma de mirar)..., la pintura. Precisamente por eso podemos encontrar «desenfocados» los cuadros de los impresionistas o «desencajados», incluso «deformes» los de Cézanne. Esperamos otra cosa porque estamos acostumbrados a ver de manera diferente. No creo que, una vez contempladas las pinturas de Cézanne, podamos afirmar –y fijar su valor en esta consideración– que sus imágenes responden a un modo más «verdadero» de ver. Pero sí me parece posible decir que proponen una manera diferente y, sobre todo, que llaman la atención sobre una condición que todo lo visto en cuanto tal posee: la de ser resultado de una construcción, la de ser un artificio. La pintura de Cézanne no disipa o aclara una «equivocación» –en el que caíamos al hablar de contornos o secuencias temporales–, hace una propuesta: que no miremos como si la mirada, la pintura, fuera un instrumento neutral del sujeto –neutral para la realidad representada/mirada–, pues es una forma de construir el mundo representado/mirado.

Al proceder de esta manera, Cézanne inauguraba un nuevo capítulo en la historia de la pintura. Un capítulo que iba más allá de los impresionistas, pues éstos no se preocupaban tanto por esa construcción como por restituir su protagonismo a la impresión de un sujeto. Cézanne daba un paso más al prescindir de la representación de la impresión empírica y reclamar para su actividad ese paralelismo con la naturaleza que le hizo exclamar en la misma carta a Gasquet: «¿Qué pensar de los imbéciles que dicen que el artista es siempre inferior a la naturaleza» (329).

En esta mirada/construcción, Cézanne se preocupa por cuestiones que en la percepción empírica no causan problema alguno (lo que indica que la pintura de Cézanne no es trasunto de la percepción empírica). Dos han sido mencionadas, pero deseo referirme ahora a otra de la que el propio artista se ocupó en sus cartas: las relaciones entre los objetos. «Al ser yo viejo, alrededor de setenta años, las sensaciones cromáticas que produce la luz son en mí causa de abstracciones que no me permiten cubrir mi lienzo ni pretender la delimitación de los objetos cuando los puntos son tenues o delicados; de ahí que mi



P. Cézanne,
Madame Cézanne en el sillón rojo, h. 1877.



P. Cézanne, *Castillo de Medan*, 1879-81.

imagen o cuadro sean incompletos» (390), escribe a Bernard el 23 de octubre de 1905.

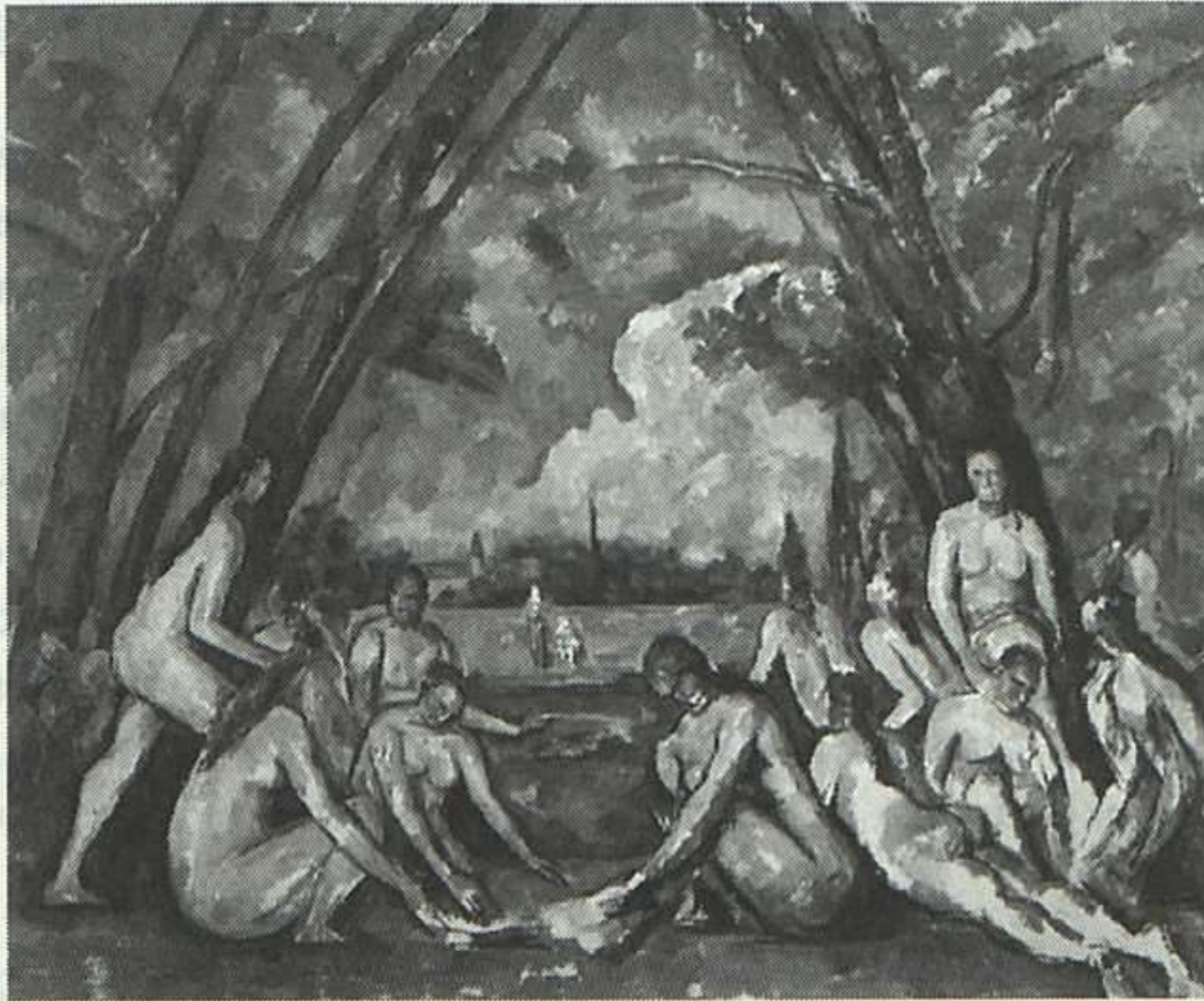
Este breve párrafo permite varias lecturas. La primera, quizá la más obvia, posee un carácter biográfico: «al ser yo viejo...». Una segunda lectura puede aludir a la dificultad de la representación mimética en lo que al contacto de los «puntos tenues o delicados» de las cosas hace referencia. Ahora bien, este problema no es nuevo en la historia de la pintura y ha sido solucionado en multitud de ocasiones y por procedimientos diferentes. Hay otra lectura posible sobre la que deseo llamar la atención: no excluye las anteriores, pero introduce un sesgo que me parece profundamente cézanneano: no tanto «la delimitación de los objetos cuando los puntos son tenues o delicados» en el marco de la representación mimética, para que se parezca (la representación) y se parezcan (los objetos) a lo que acontece en la realidad empírica, cuanto —y lo anterior no queda excluido— en el marco de la relación sobre el plano pictórico, que posee una lógica propia. Si los objetos tridimensionales carecen de contornos lineales, ¿cómo fijar su relación —no sólo sus límites—, su contacto sobre una *superficie* que admite exclusivamente contornos lineales?, ¿qué lógica pictórica traduce la «lógica empírica»?

En este punto bueno será recordar la importancia que posee la acuarela para Cézanne. La acuarela le permitía llevar hasta sus últimas consecuencias su concepto de la pintura como un «sistema» de contrastes, ello al menos en dos sentidos: la superposición contrastada de colores no implicaba la ocultación de uno por otro, sino la modulación de un sistema de relaciones en el que se articulaban los colores contrastados —su transparencia es el factor decisivo de esta posibilidad (que muchos acuarelistas, utilizando la acuarela como si fuese óleo, reduciendo e incluso eliminando por completo la transparencia, desprecian)—; en segundo lugar, la acuarela no sólo permite sino que incita al blanco del papel, es decir, al plano que en el óleo tradicional actúa como soporte, a intervenir activamente en el motivo formando parte de la imagen, contrastando el juego cromático y estableciendo relaciones concretas que van mucho más allá del mero soporte —e incluso niegan tan subsidiaria condición—. El blanco del papel no es el «fondo» del paisaje del *Castillo de Médan* 1879-71, Zurich, Kunsthaus), sino que alternativamente lo encontramos en el primer plano, en planos intermedios y en los últimos. Sin embargo, «realmente» siempre es el mismo papel, soporte material, y el mismo blanco. El efecto logrado no se debe a variaciones de su tonalidad —es la misma— sino a los contrastes que con los restantes colores introduce. Lo mismo sucede con verdes y ocre, cuyas diferentes tonalidades se extienden en una modulación construida mediante tal proceder.

Si muchos artistas trabajan la acuarela ya como un modo de abocetar y de estudiar la que será pintura definitiva, ya como un óleo, Cézanne inicia el camino contrario —y aquí me distancio de la opinión de Gowing, según la cual



P. Cézanne, *Bañists*, 1902-06.



P. Cézanne, *Grandes bañistas, h.* 1906.

«nada es comparable a las acuarelas de Cézanne. En su esencia, no se parecen nada a sus pinturas al óleo»⁸— y aplica al óleo los procedimientos de la acuarela.

La Montaña Sainte-Victoire, uno de los temas preferidos del artista, ocasión para algunas de sus obras maestras, constituye un buen ejemplo a este respecto. Basta contemplar secuencialmente algunas de sus variaciones para que nos demos cuenta del camino elegido. Las acuarelas (con mina de plomo) que conservan el Louvre y el MOMA (de 1900-02 y 1902-06, respectivamente) son expresiva manifestación del nivel alcanzado por el artista en este punto. La delicadeza en el contraste cromático y el empleo del blanco del papel permiten ese juego de distancias que nada debe a una proyección perspectiva o a un eventual recurso a la escala. Cada uno de los «motivos» del paisaje es una forma en sí misma «abstracta» que se hace figura en relación con las demás y con mi mirada.

La pequeña (54,6 x 64,8) *Montaña Sainte-Victoire* (1900-02) de la Galería Nacional de Edimburgo es un óleo, trabajado en buena medida como si fuera una acuarela, con un sistema de contrastes que incluyen el blanco del soporte y que en nada se parece a los objetos que encontramos en la naturaleza o a la impresión óptica que de ellos obtenemos en la retina. *La montaña Sainte-Victoire* (1902-06) de la National Gallery de Londres acentúa esos recursos hasta sus últimas posibilidades: verdes y rosas, azules se disponen como planos cromáticos en los que se reconoce con facilidad el movimiento rítmico de la pincelada. La consistencia del objeto es una construcción pictórica que no niega su condición de tal, bien al contrario, la pone en primer lugar.

Aunque la reproducción nos haga pensar en una acuarela, *Bañistas* (1902-06, Zurich, col. part.), considerado en algunas ocasiones como un estudio para la obra definitiva, es un óleo. *Grandes bañistas* (h. 1906, Philadelphia Museum of Art) introduce cambios y corrige aspectos diversos respecto del eventual boceto⁹, concentra a las bañistas, las agrupa de forma más contundente, hace una composición más rigurosa, pero no altera, bien al contrario, desarrolla ese modo de pintar sobre la superficie. Ahora la claridad se concentra en los cuerpos que, por relación a los motivos próximos, parecen no-pintados, y en el centro de los cuerpos —y, en general, en el centro de los volúmenes, en los árboles, por ejemplo—, algo que había hecho ya, con menos ambición, en algunas de sus naturalezas muertas, de tal manera que es centro «abomba» superficies

⁸ L. Gowing, «Aquarelles et dessins», en *Cézanne: La logique des sensations organisées*, París, Macula, 1992, 94.

⁹ Aceptada por Venturi como un estudio para los *Grandes bañistas* del Museo de Filadelfia, Rewald considera que *Bañistas* de Zurich es una pintura independiente, en la que las figuras no constituyen el principal centro de interés (en *Cézanne. Les dernières années (1895-1906)*, París, Grand Palais, 1978, núm. 104). En la reciente exposición *Cézanne* (París, Grand Palais, 1995), Joseph J. Rishel mantiene la opinión de Rewald, acentuando la diferencia respecto del cuadro del Museo de Filadelfia y destacando una supuesta «espiritualidad», incluso un «carácter de santidad» propio de la obra (núm. 221 del catálogo).

planas y, dentro de la composición del conjunto, crea precisos focos de atención que adelantan o atrasan los motivos.

En el diálogo con la pintura de su tiempo, con el impresionismo y con los museos, Cézanne inicia la que será propia de nuestro siglo y proyecta su sombra sobre toda la que hasta ahora se ha producido. El sujeto que mira no es responsable de la estructura de *Grandes bañistas* y cada una de las obras de la serie, o de la serie de la Montaña Sainte-Victoire, no corresponde ni a sujetos diferentes ni a correcciones de una eventual percepción imperfecta que cada uno de ellos puede haber tenido. La mirada del sujeto no es fundamento de las imágenes pintadas, no lo es su proyección perspectiva, tampoco la impresión en la retina. El espacio que se pinta en el cuadro deja de ser el trasunto del espacio tridimensional que la mirada empírica capta y en el que se desenvuelve nuestra actividad; el plano empieza a sustituirlo. Para producir la sensación de esa mirada es preciso construir una imagen diferente, equivalente si se quiere, que posee su propia autonomía, determinada por las exigencias del plano pictórico en el que se crea, ahora ya no disimulado ni oculto. La mirada es ya el lenguaje.