

PAUL CÉZANNE & ÉMILE ZOLA

CARTAS CRUZADAS
(1858-1887)

PREFACIO, EDICIÓN Y NOTAS
DE HENRI MITTERAND

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS
DE CARIDAD MARTÍNEZ Y NÚRIA PETIT

BARCELONA 2025



A C A N T I L A D O

<https://www.elboomeran.com/>

TÍTULO ORIGINAL *Lettres croisées (1858-1887).*
Paul Cézanne et Émile Zola

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2016 by Éditions Gallimard
© de la traducción, 2025 by Caridad Martínez González
y Núria Petit Fontserè
© de esta edición, 2025 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, *Frutas en la mesa (1890-1893)*, de Paul Cézanne

ISBN: 978-84-19958-46-4
DEPÓSITO LEGAL: B. 3750-2025

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *marzo de 2025*



Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

Prefacio. Un entendimiento excepcional, 7

Nota sobre la edición, 23

Prólogo, 25

PRIMERA PARTE (1858-1860)

Vocaciones solidarias, 41

1858, 65 — 1859, 105 — 1860, 129

SEGUNDA PARTE (1861-1864)

Los rechazados, 209

1861, 231 — 1862, 239

TERCERA PARTE (1865-1870)

De un Salón al otro, 251

1866, 281

CUARTA PARTE (1871-1877)

Impresionismo, la palabra que hizo fortuna, 297

1871, 327 — 1877, 331

QUINTA PARTE (1878-1887)

«La impresión de los tiempos pasados», 337

1878, 373 — 1879, 397 — 1880, 405 — 1881, 415
— 1882, 425 — 1883, 429 — 1884, 435 — 1885, 437
— 1886, 449 — 1887, 451

Epílogo. Los últimos años, 453

Versiones originales de los poemas vertidos en las cartas, 467

Reseñas biográficas, 498

Bibliografía, 508

Índice onomástico, 513

PREFACIO
UN ENTENDIMIENTO
EXCEPCIONAL

Para Hélène.

Nos conocemos demasiado perfectamente para separarnos nunca.

ZOLA a CÉZANNE, 25 de junio de 1860

¿Por qué privilegiar la relación que unió a Cézanne y Zola hasta el punto de sacar una edición separada de su correspondencia mutua, cuando el lector puede tener acceso, al menos en las bibliotecas públicas, a la edición de su correspondencia general? Podríamos responder simplemente parafraseando a Montaigne: «Porque era Cézanne, y porque era Zola». Sería una pirueta, y sin embargo esa frase lo dice todo sobre la amistad que nació un día de 1853 o 1854 entre dos muchachos en el patio del colegio de una lejana ciudad provenzal. Pero hay que intentar justificar mejor una decisión que puede parecer arbitraria, cuando existirían otras muchas posibilidades.

Señalemos primero que la asociación de estos dos destinos es un fenómeno excepcional, tal vez único en la historia de la literatura y en la historia del arte, o más exactamente en la historia de la sociedad de los escritores y en la historia de la sociedad de los pintores. A la vez por sus orígenes, por su intimidad, por su evolución, por su papel en el surgimiento de ambas trayectorias y ambas obras, y también por las preguntas que plantea su aparente interrupción, o por mejor decir su suspensión.

Perderíamos el tiempo si buscáramos otros ejemplos de

PREFACIO

una unión moral y estética parecida entre un escritor y un pintor, pues entre Zola y Cézanne no hubo sólo una forma de parentesco más o menos demostrable en el plano de las ideas, la elección de temas, la exploración de factura, la inserción en el espíritu de la época, sino también un mismo origen geográfico, un mismo medio social y educativo, la pertenencia a un mismo ambiente de artistas, un mismo rechazo de los academicismos, un mismo apego a los objetos y a las formas del mundo, un mismo distanciamiento de los imperativos impuestos por las convenciones. No hay nada comparable en lo relativo a la naturaleza y duración de ese entendimiento. ¿De qué otro dúo podríamos decir lo que escribía con un asombroso don de adivinación el joven Émile Zola, soñando con asociar los nombres de ambos en un mismo libro? «Nuestros dos nombres brillaban en letras de oro, unidos [...] y, en esa fraternidad del genio, pasaban inseparables a la posteridad».¹ Piénsese en lo que habrían podido ser treinta años de solidaridad ininterrumpida entre Corneille y Claudio de Lorena, Voltaire y Chardin, Delacroix y Balzac, Flaubert y Courbet... Irrealidad del pasado.

El tratamiento privilegiado concedido a sus intercambios epistolares se justifica por otra serie de observaciones, que no dependen tanto de la historia de los factores y de las circunstancias que los acercaron en su época como de los relatos y los comentarios a los que dieron lugar ulteriormente por parte no de los escritores y los artistas, sino de los biógrafos y los comentaristas. Digamos que una edición cruzada de todas las cartas que se han encontrado es hoy tanto más necesaria cuanto que demasiadas ignorancias, mentiras, medias verdades y maledicencias se han cebado desde hace casi un siglo en uno de los dos autores de las cartas, a veces con la misma virulencia que se abatió sobre

¹ Carta n.º 21, 25 de marzo de 1860.

él en la época del caso Dreyfus—y a veces, quizá, con los mismos móviles—. Un reciente descubrimiento ha contribuido en gran medida a denunciar ese curioso encarnizamiento, pero no ha hecho más que respaldar lo que se deduce de *todos* los textos ahora disponibles: las cartas, pero también los artículos y las declaraciones que se han podido recoger.

Dos comentarios nada más, el primero referente a una manipulación sospechosa de la verdad, y el segundo a una ignorancia explicable pero perjudicial del estado real de la documentación disponible. Ambroise Vollard, el marchante de cuadros que se convirtió en amigo de Cézanne, afirmó que Zola se había deshecho de las cartas del pintor. Era falso. Si John Rewald pudo publicar en 1937 la primera edición de la *Correspondance* de Cézanne fue porque Denise Le Blond-Zola, la hija del escritor, que conservaba las cartas del pintor, remitidas por el propio Cézanne o por su hijo Paul tras la muerte de Zola, pudo ponerlas a su disposición.

John Rewald, por su parte, escribe en una nota añadida a la carta de Cézanne a Zola del 10 de mayo de 1880: «Desde que sus propios trabajos conocieron el éxito, la actitud del novelista cambió». Ignoraba que Zola, año tras año, no había dejado de dar cuenta, siempre de forma elogiosa, de las exposiciones organizadas por los pintores asiduos al café Guerbois y a La Nouvelle Athènes, enfrentándose a los sarcasmos de los críticos consagrados. Henri Perruchot demostrará la misma ignorancia en su biografía de Cézanne de 1956. También fue John Rewald quien creyó poder afirmar que la carta escrita por Cézanne el 4 de abril de 1886 era una carta de ruptura. Así se crean las vulgatas supuestamente críticas e históricas. La repetición de los mismos errores y las mismas imputaciones bajo plumas recientes, tras las precisiones aportadas por la investigación moderna, es menos excusable.

PREFACIO

No se trata sólo de desconocimiento de los hechos. También es consecuencia de contrasentidos sobre la verdadera naturaleza de la obra novelística de Zola, tal como él mismo la definió ya en las primerísimas notas de *Los Rougon-Macquart*. Los torpes sofismas encadenados acerca del tema Cézanne-Lantier no resisten la lectura combinada de dichas notas y de las páginas de génesis de *La obra*, que sitúan en la rama fatal del «árbol genealógico», la de los Macquart y los Lantier, a los cuatro tipos humanos portadores de la herencia más pesada: el asesino, la puta, el cura y el artista; la Muerte, el Sexo, Dios y el Arte. Ésta es la verdadera ascendencia del pintor de *La obra*: tiene que ver con el mito, no con el modelo biográfico.

La ausencia de una edición de las cartas de Cézanne y Zola explica en parte la persistencia de la leyenda. Porque ha sido difícil confrontar la supuesta carta de ruptura del 4 de abril de 1886 con toda la serie de cartas anteriores, e interpretar correctamente el alejamiento de Cézanne tras su boda y la muerte de su padre, así como el hecho de que eligiera Aix-en-Provence como residencia principal y definitiva. La palabra de Émile Zola, apreciada en todas las circunstancias en que se hizo leer, faltó casi siempre en la tradición de los estudios sobre Cézanne, y quedó ella misma oscurecida por ese agujero negro. La persistencia de esa falta es consecuencia de los accidentes que pusieron en peligro la conservación de las cartas y dificultaron su edición.

Los lectores se sorprenderán, en efecto, por la disimetría que afecta a las épocas sucesivas del intercambio. Sólo hay dos períodos durante los cuales se ha conservado un número importante de las cartas escritas por cada uno: los primeros años de la estancia de Zola en París, cuando Cézanne todavía permanece en Aix, y el período que va de 1881 a

PREFACIO

1887. Si bien el desequilibrio sigue siendo espectacular entre la correspondencia de uno y otro. Las cartas conservadas de Zola no representan sino algo más de una cuarta parte de las conservadas de Cézanne. Las diferencias de un año a otro, o de una época a otra, pueden parecer sorprendentes. Dos ejemplos nada más: en 1860, diecinueve cartas de Zola a Cézanne (entre ellas tres a Cézanne y Baille conjuntamente), una de Cézanne a Zola; en 1878, dieciocho cartas de Cézanne a Zola, ninguna de Zola a Cézanne. Por no hablar de los años en los que no queda ningún testimonio de su correspondencia. Por no hablar tampoco, en cuanto a las cartas conservadas, del cambio de contenidos y de tonos que coincide con la entrada de Cézanne en el mundo de los pintores parisinos y el acceso de Zola a la profesión periodística y literaria.

La correspondencia de Zola y de Cézanne estuvo en constante evolución, dependiendo de los avatares de la existencia de cada uno, y también en función de su carácter, en especial de su grado de atención a la escritura. Zola pasa la mayor parte del tiempo ya sea en su domicilio parisino, ya sea a partir de 1878 y durante gran parte del año en su casa de campo en Médan: toda la correspondencia que recibe se conserva cuidadosamente en su despacho parisino o en Médan. Se esmera en constituir así un fondo de archivos epistolares, como complemento de los manuscritos de sus obras y de sus notas preparatorias. Sabemos que lo esencial se depositará en bibliotecas públicas (la Bibliothèque Nationale y la Biblioteca Méjanes de Aix-en-Provence), aparte de algunas carpetas de trabajo literario y de correspondencia que seguirán en manos de sus descendientes. No ocurre lo mismo, ni muchísimo menos, en el caso de Cézanne. A partir de 1861, pasa temporadas, con un ritmo variable, entre París y la Provenza. En París, tuvo muchos domicilios, a menudo durante períodos breves; y en Provenza, al-

PREFACIO

ternó entre Aix (en varias residencias), L'Estaque, Marsella y Gardanne. No era un hombre dado a clasificar y archivar con rigor la correspondencia. Por consiguiente, muchas cartas que recibió de Zola, así como de otros con quienes se carteaba, se han perdido. Incluso es milagroso que la mayoría de las cartas que recibió en 1860 se hayan conservado.

Hasta 1878 al menos, Zola y Cézanne están presentes en París durante muchos meses. Se ven con frecuencia, ya sea en casa de los Zola, ya sea en los talleres, los cafés o las exposiciones: todo intercambio de cartas resulta superfluo. Lo mismo ocurre durante los meses que Zola pasa en L'Estaque y en Marsella en otoño de 1870. Pero lo que sorprende más es la desaparición completa, salvo una o dos excepciones, de las cartas de Cézanne entre 1860 y 1865, y entre 1867 y 1876. En 1860 y 1861, podemos admitir que Zola aún no haya decidido conservar las cartas que recibe, por falta de sitio o por indiferencia juvenil hacia lo que se convertirá en pasado. Pero, para el segundo período, esa pérdida parece más extraña, si pensamos que Cézanne pasa varios meses en Aix en 1867, 1868, 1871, en Pontoise entre 1872 y 1873, de nuevo en Aix en 1874, 1875, 1876, y que resultan poco probables períodos de silencio tan largos. Son años en que también faltan las cartas de Zola. Cabe suponer que ambos se dan por satisfechos entonces con los breves períodos parisinos en los que coinciden y simplemente dejan en reposo su régimen de comunicaciones mutuas a la espera de que Cézanne vuelva a París (Cézanne, cuya fama de perezoso epistolar y de independencia huraña es bien conocida por sus amigos).¹

¹ Véase la carta de Zola a Numa Coste, del 14 de junio de 1866: «Le pediré a Paul que le escriba, pero no le aseguro que lo haga» (*Correspondance*, t. 1, p. 451). (Salvo casos particulares mencionados en nota, las referencias completas se indican en la Bibliografía, al final de la obra).

PREFACIO

De ahí el gran interés que presentan los cuatro primeros años de esta correspondencia: 1858, 1859, 1860 y 1861. En ella se revelan la génesis, las raíces y las características duraderas del lazo que se estableció para toda la vida entre Paul y Émile. Cézanne disfraza en estas cartas su sensibilidad, su necesidad de contravenir las reglas del código familiar y del código social, su vocación de poeta y de artista, bajo las bromas de colegial, los juegos de palabras, la parodia, el libertinaje—al menos verbal—. Zola se entrega más libremente a la confidencia de sus estados de ánimo, de su malestar de provinciano pobre admitido por recomendación en un centro de enseñanza elegante, de su nostalgia de las camaraderías perdidas, pero también de su fascinación ante lo trepidante del nuevo París, y pronto de su terror al hundimiento social. De ahí el gran valor que concede al apoyo de Paul: «Como el náufrago que se aferra a la tabla que flota, me aferro yo a ti, mi querido Paul».¹ Dicho esto con plena lucidez, como le asegura a Jean-Baptistin Baille, el tercer miembro del trío constituido en el Collège Bourbon:

Mi talento para la observación tal vez sea mediocre; sin embargo, echa una mirada a los que amo y verás que he sacado de la multitud a los corazones y las inteligencias más grandes. Paul, cuyo carácter es tan bueno, tan franco, cuya alma es tan cariñosa, tan tiernamente poética.

El conocimiento no excluye la prudencia. La «franqueza» de Paul es la de un muchacho que se revuelve inmediatamente y sin disimulo contra todo intento de imponerle un juicio contrario al suyo y creerse con derecho de control, o incluso de simple consejo, sobre la conducta de su vida. Zola lo comprobó muy pronto y ya lo tuvo en cuenta para

¹ Carta n.º 28, 25 de junio de 1860.

PREFACIO

siempre: en julio de 1860, cuando le reprochó su desánimo y su reticencia a exponer francamente a su padre su deseo de «ir a París para convertir[se] en artista»; y en junio de 1861, cuando luchó por retenerlo en París: «Apenas había llegado cuando ya hablaba de regresar a Aix».

Mi plan de conducta es, por lo tanto, muy sencillo: no contrariar sus caprichos; darle como mucho consejos indirectos [...] en una palabra, pasar desapercibido [...] confiando en su voluntad para la mayor o menor intimidad que desee entre nosotros.¹

Quién sabe si esa resolución no explica mucho más tarde el silencio que mantendrá Zola cuando comprenda que Cézanne, retirado en el Jas de Bouffan, luego en Gardanne, después de nuevo en el Jas de Bouffan y al final en el 23 de la rue Boulegon, ha decidido apartar de una vez toda intromisión, aunque sea bienintencionada, en su manera de emplear el tiempo.

La fobia absoluta a que se «adueñen» de él, la reivindicación de total libertad, no necesariamente excluye recurrir al otro. Es la contradicción interior del régimen de camaradería que preside las cartas que aquí publicamos. Zola y Cézanne vivieron ambos esa divergencia entre defender el yo y pedir ayuda. Pero en épocas diferentes. Está claro que durante los cuatro años que siguieron a lo que primero vivió como un exilio, y hasta que la entrada en el mundo de la edición llenó por fin su vida, Zola buscó y encontró en Cézanne, y en sus cartas, la solidaridad que lo salvó de la desesperación y que sostuvo su vocación. A la inversa, fue el recuerdo de los entusiasmos compartidos en la adolescencia, y también el darse ánimo mutuamente durante los primeros años parisinos, lo que llevó siempre a Zola, en la

¹ A Baille, 10 de junio de 1861.

época de *Germinal* y en la época de *La taberna*, a ayudar a Cézanne, de forma totalmente discreta: en el plano material cuando hubo que paliar la tacañería de Louis Cézanne, y en un plano totalmente íntimo cuando Cézanne lo convirtió en el depositario de sus documentos familiares, y luego en el mensajero de sus amores clandestinos.

La superficialidad crítica ha cometido el gran error de reducir la duración, la riqueza y la complejidad de esta historia al único episodio de la recepción de *La obra* por parte de Cézanne, interpretada además al revés. Un psicoanálisis de pacotilla ha añadido su propia caricatura, convirtiendo esa novela en la expresión simbólica de un fratricidio. No faltan, naturalmente, los modelos míticos de una pareja de hermanos enemigos. Pero el ejercicio de la imaginación analógica tiene sus límites, y aquí alcanzamos el colmo de la gratuidad reduccionista y por consiguiente una aniquilación de la investigación precisa por parte del amateurismo presuntuoso. En realidad, si se quisiera jugar al juego de las hipótesis pseudofreudianas, ¿no sería mejor pensar que el silencio de Cézanne después de 1887 (y no de 1886) respondió al deseo subconsciente de cerrar el paso a la sustitución del padre real recientemente fallecido por un padre simbólico no menos terrible y ansiógeno, a pesar o a causa de su generosidad?

Dejemos las preguntas temerarias y sin respuesta. El interrogante más sugestivo que despierta la lectura de estas cartas haría bien en alejarse de la recopilación de observaciones sobre las trayectorias, los caracteres, los ambientes, los intercambios de confianzas privadas y profesionales para abordar el estudio de las convicciones artísticas y de las propias obras. Consistiría en preguntarse, más allá de constatar las marcas de confianza, de favores y de cama-

PREFACIO

radería mutuas, si las vías de la inspiración y de la creación, en uno y otro, dejaron rápidamente de coincidir, como sostiene el pensamiento común, o si no vale la pena examinar la cuestión con más detenimiento, a través de una investigación comparada de cada uno de los dos imaginarios y de cada uno de los dos estilos.

Ni Cézanne ni Zola fueron parcios a la hora de expresar sus concepciones del arte, sus objetivos y los imperativos que regían su trabajo. Zola se prodigó durante muchos años en la prensa y en sus obras críticas haciendo declaraciones teóricas, resumidas abusivamente en la noción de *naturalismo*, sin comentar mucho la distancia que separa sus teorías de sus obras de ficción. Cézanne calló durante mucho tiempo, pero luego, en sus años de retiro provenzal, aceptó exponer en conversaciones informales a sus visitantes los principios de su trabajo, conforme a su declaración del 23 de octubre de 1905 a Émile Bernard: «Os debo la verdad en pintura y os la diré». Buscaríamos en vano dicha «verdad» en las cartas cruzadas, salvo en esta pregunta indirecta que le hace a Zola el 20 de noviembre de 1878: «Cuando hablemos en persona te preguntaré si tu opinión sobre la pintura como medio de expresar la sensación no es la misma que la mía». Pero es precisamente esta cuestión incidental la que nos anima a pasar al otro lado del espejo de la correspondencia y a adentrarnos en dos caminos, uno corto y el otro más largo, en los que el guía común podría ser la idea de *acuerdo* o de *acorde*, a la vez en el sentido intelectual y en el sentido musical del término.

«Cuando hablemos en persona...». Este *en persona* nos llama la atención y también nos obliga a echar de menos esas conversaciones, como a todos los lectores de Zola y a todos los admiradores de Cézanne, pues confirma, por si hiciera falta, que Cézanne y Zola, que tuvieron muchísimas charlas, confrontaron más de una vez sus «opiniones», que

Cézanne tenía muy en cuenta las de Zola y que esperaba un acuerdo en lo esencial: la *sensación*, palabra clave, palabra que está en la raíz de su «pintura según la naturaleza». «Pintar según la naturaleza no es copiar el objetivo, es realizar las propias sensaciones [...] Todo se resume en esto: tener sensaciones y leer la Naturaleza».¹ No dejaron nunca de *hablarse*,² en un diálogo ininterrumpido de artistas—el pintor y el narrador, unidos por una misma pasión por lo real y por su representación—, sobre su razón de *ser* y sobre las formas de su *hacer*. Pero no queda ninguna transcripción viva... Sólo algunos ecos que se han transmitido a sus cartas cruzadas, y no es poco.

Su lectura no desemboca directamente en un cuestionamiento específico a los historiadores del arte y de la crítica de arte, pero al menos la frase que acabamos de citar puede llevar legítimamente al lector a comparar las dos «opiniones», y a partir de ahí a emprender un examen igualmente comparativo de esos dos universos de representación y de lenguaje: la novela de Zola y la pintura de Cézanne, una tarea extremadamente ardua y temeraria, pero que los historiadores y los críticos deberán asumir si quieren llevar escrupulosamente hasta el final el estudio de la relación singular que unió a ambos maestros.

En otras palabras, el sentido verdadero y más profundo de estas cartas no reside en sus alusiones a los acontecimientos de la vida privada o de la vida social de los dos autores, sino en el simple hecho de que existieron y presuponían muchos más intercambios, cuyo rastro se ha perdido. No dicen gran cosa acerca del *arte* de sus autores, pero cada una de ellas es como una piedra blanca sembrada a lo

¹ Citado por Émile Bernard, *Conversations avec Cézanne*, pp. 36-37.

² Cézanne a Zola, carta n.º 61, 4 de noviembre de 1878: «Si me escriben, háblame un poco de arte».

PREFACIO

largo del camino que recorrieron juntos, en un acorde hipotético de sus percepciones, sus sentidos, sus pensamientos y en definitiva sus obras.

Así exploraríamos sucesivamente, pasando de un objeto a otro, con paradas prolongadas en cada imagen, la obra novelesca y la obra pictórica. Materia no falta. Pero detengámonos finalmente en tres «motivos», e «ir al motivo», según la expresión que usa Cézanne, es una decisión común al pintor, al escritor y al crítico: «Para progresar no hay como la naturaleza, y el ojo se educa en contacto con ella. Se hace concéntrico a fuerza de *mirar* y de trabajar».¹ Cézanne expresa aquí el equivalente a la definición bien conocida que dio Zola muy pronto de la obra de arte: «Un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento». Y también es la ley que presidió la preparación, composición y redacción de sus novelas, y todos los «cuadros» que de ellas salieron.

Cuando evoco los objetos que he visto, los recuerdo tal como son realmente con sus líneas, sus formas, sus colores y sus sonidos; es una materialización a ultranza; el sol que los iluminaba casi me deslumbra; el olor es sofocante, los detalles se aferran a mí y me impiden ver el conjunto. De ahí que para captarlos necesite esperar cierto tiempo.

Esta declaración podría atribuirse perfectamente a Cézanne, pero pertenece a Zola, que la publicó en *Le Figaro* el 10 de diciembre de 1892...

La segunda regla—que no sólo es una consigna, sino también una característica de la creación en ambos—es

¹ A Émile Bernard, Aix, 25 de julio de 1904, *Conversations*, p. 43.

la *composición*. Cézanne repitió varias veces este convencimiento: «Para el artista, ver es concebir, y concebir es componer». ¹ «Hacer un cuadro es componer». ² Componer mediante «los contornos y los planos», mediante «los contrastes y las relaciones de tonos»: «Éste es el secreto del dibujo y del modelo». ³ De ahí resulta «la armonía»: «Pintar no es copiar servilmente el objetivo: es captar una armonía entre muchas relaciones, es trasponerlas en una gama propia desarrollándolas según una lógica nueva y original». ⁴ Cada una de estas palabras cuenta, y juntas caracterizan no sólo una «opinión», sino la «captación» cézanniana en todos los géneros, bodegones, retratos, escenas de género o paisajes.

Zola no se queda atrás. No sólo debió de oír con frecuencia semejantes declaraciones, sino que eran consustanciales a sus dos lenguajes de escritor: el de su análisis conceptual y el de su poética en acto. Basta con escucharlo:

¿Os habéis fijado en cómo compongo mis libros? [...] Mis libros son laberintos donde encontraréis, si os fijáis bien, vestíbulos y santuarios, lugares abiertos, lugares secretos, corredores oscuros, salas iluminadas. Son monumentos: en una palabra, están compuestos. ⁵

La atención de Cézanne a las «relaciones de tonos» corresponde exactamente a la atención que presta Zola a la trama sonora de su fraseado: «También utilizo las armonías obtenidas por el retorno de las frases, ¿y no es acaso la me-

¹ Notas recogidas por Léo Larguier, *Conversations*, p. 15.

² *Ibid.*

³ Émile Bernard, *Conversations*, p. 63.

⁴ Notas recogidas por Léo Larguier, *Conversations*, p. 17.

⁵ *Le Journal*, 20 de agosto de 1894, en: *Entretiens avec Zola*.

por forma de dar un sonido a la significación muda de las cosas?».¹ Y como colofón, la «sinfonía»: «Es indudable que soy un poeta y que mis obras están construidas como grandes sinfonías musicales».² O como *Las grandes bañistas* o *La montaña Sainte-Victoire vista desde Les Lauves*.

Sin embargo, si queremos respetar «la verdad en la pintura» según Cézanne, y la verdad en la literatura según Zola, deberemos, conforme a la advertencia de este último, fijarnos más, y singularmente regresar a la primera época de la pintura de Cézanne, ya mencionada, antes de atravesar de nuevo las décadas y dirigir la mirada a las *Sainte-Victoire* y a los *Bañistas*. Es como si la preocupación por la composición, la búsqueda de «relaciones exactas», de «lógica» y de «armonía» perdiese algo de sus efectos de serenidad y de influencia de la estética clásica, para enriquecerse con un vigor, por no decir un furor barroco, con una memoria romántica y un juego de motivos y de disposiciones formales que mezclan con el orden su contrario: el caos. Lo cual, una vez más, ilustra, por debajo del texto y de la imagen, la fraternidad artística de Cézanne y Zola, así como indudablemente una misma visión contrastada, contradictoria y dialéctica del mundo, natural y humano.

En *Los Rougon-Macquart* están siempre presentes la contraposición y la alternancia entre la paz de «la vida banal» y los chispazos de la violencia. Los ejemplos son innumerables, desde *La fortuna de los Rougon* hasta *El desastre* e incluso *El doctor Pascal*: locura, crímenes de sangre, miseria, agonías, catástrofes, furores del sexo y de la guerra, fatalidades del cuerpo y del pueblo. La «Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio» no se origina y se nutre únicamente de la referencia histórica, sino de los

¹ *Ibid.*

² Carta a Giuseppe Giacosa, 28 de diciembre de 1882.

PREFACIO

motivos y las formas presentes en los relatos inmemoriales, de una memoria más primitiva y más feroz que la palabra medida del mundo presente y visible; de una intuición antropológica más que histórica del papel de la violencia y del caos en la naturaleza y en el tiempo. Ahora bien, hasta finales de la década de 1860, la inspiración de Cézanne se alimenta con frecuencia de una visión análogamente sombría, aterrada y aterradora de las pulsiones humanas. Conocemos los títulos y los temas: Lot y sus hijas, la barca de Dante, el rapto, el dolor, el crimen, la autopsia, la orgía, la tentación de san Antonio...

Es más, a veces el caos se apodera al mismo tiempo de las líneas del cuadro pictórico y de las palabras de la página novelesca, sin duda como respuesta a lo incomprensible e inaceptable de la realidad, pero también para crear un efecto de orquestación de segundo grado, basado en la búsqueda de una «armonía» superior en la disarmonía calculada. En *La jauría*, la acera del bulevar parisino ofrece a Renée Saccard un espectáculo de barullo que la fascina y la aturde; el texto impone entonces al lector una especie de equivalente al trastorno que se apodera del personaje: el torrente de palabras, la aceleración de los cambios de encuadre y de iluminación, la acumulación de las imágenes y los ruidos lo atraen como en un sueño y le hacen cruzar la pantalla de la página como para entrar en la escena... Observamos un trabajo y unos efectos parecidos en la explosión de trazos, pinceladas y plumeados de colores que se apoderan, lo quiera o no, de quien contempla el paisaje de la Sainte-Victoire. ¿Y qué decir de la ruina impuesta a la óptica usual en tres dimensiones en los bodegones en que la mesa, el mantel, la botella y las manzanas están inmovilizados en un desequilibrio ajeno a las leyes de la perspectiva?

PREFACIO

Cézanne y Zola no se pusieron de acuerdo para desconcertar y confundir, mediante tratamientos idénticos de lo real y sus figuraciones, al aficionado a la literatura y al aficionado a la pintura. Aceptemos en todo caso la idea de que el interés de sus cartas cruzadas, si ayudan al lector a imaginar lo que fue la historia de su amistad, no puede entenderse plenamente a menos que se las relacione con todo lo demás que marcó su presencia en la época que les tocó vivir, y en especial con la historia de las obras a las que acompañaron. Es el único medio para barrer los estragos de la ignorancia y de la suficiencia, para devolver sus verdaderos significados y su verdadero alcance a la literalidad de los textos, y también para inferir con verosimilitud algunas de las conversaciones que mantuvieron y que no tuvieron acceso a la escritura.