

ELSTIR, COMO CÉZANNE, ENTRE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

Silvia Solas

UNLP

“La expresión de lo que existe es una tarea infinita”¹

A partir de la imagen de Maurice Merleau-Ponty sobre el pintor en su artículo “La duda de Cézanne”,² y apoyándonos en algunas consideraciones de su texto póstumo *Lo visible y lo invisible*,³ intentaremos señalar las coincidencias con la figura de Elstir, el pintor imaginario de Proust en *A la Recherche du temps perdu*. Estas intersecciones nos permitirán tratar algunas ideas significativas de lo que consideramos la concepción proustiana de la pintura. Cabe destacar que en ningún momento Proust nombra a Cézanne en su novela, mientras que aparecen profusas referencias a pintores impresionistas como Manet, Degas, Monet, Whistler, Renoir, algunos de los cuales tuvieron directa relación con el pintor de Aix.

Paul Cézanne aparece en la visión de Merleau, si bien como un deudor del impresionismo en su estudio preciso de las apariencias y en su abandono de la factura barroca, no obstante alejado del interés de los impresionistas, que, obsesionados por una verdad general de la impresión,

(...) ahogaban el objeto y hacían desaparecer su propia corporeidad. (...). Cézanne quiere (...), reencontrarlo detrás de la atmósfera. (...). El objeto ya no está cubierto de reflejos, perdido en sus relaciones con el aire y los demás objetos, se presenta como sordamente iluminado desde el interior, la luz emana de él y el resultado es una impresión de solidez y de materialidad. (...). Su pintura sería una paradoja: la búsqueda de la realidad sin abandonar la sensación (...).⁴

Asimismo, Elstir, el pintor proustiano, es considerado como una síntesis de pintores impresionistas, pero en general, se lo ubica como “más allá del impresionismo”;⁵ de modo que nos parece posible analizar ciertos aspectos que resultan análogos entre el pintor real según Merleau, y el pintor ficticio del novelista:

En primer lugar, el intento de Cézanne de escapar a las alternativas sentidos/inteligencia; pintor que ve/pintor que piensa; naturaleza/composición, que Merleau-Ponty subraya, nos remite a las afirmaciones de Proust cuando, en alusión a Elstir, sostiene:

La recreación, que es la producción artística, implica despojarse de lo que 'se sabe' para contar con lo que 'se siente' (...) [el esfuerzo de Elstir] había consistido a menudo en disolver el conglomerado de razonamientos que llamamos visión.⁶

Por su parte, tal como lo aclara Merleau, para Cézanne no se trata de elegir entre sensación y pensamiento o entre caos y orden; no pretende una separación entre lo fijo que aparece ante nuestra mirada y su manera fugaz de mostrársenos, sino pintar la materia, el orden surgido de una organización espontánea; el pintor sostiene en sus conversaciones con Emile Bernard:

(...) El arte es una percepción personal. Sitúo esta percepción en la sensación y pido a la inteligencia que la organice en obra.⁷

Por lo que, aclara Merleau, no produce una ruptura entre sentidos e inteligencia, sino entre un orden espontáneo, el de las cosas percibidas y un orden humano, el de las ideas y de las ciencias.⁸ Se pone en juego aquí una noción de "visión" particular: para Merleau se trata de considerar esa especie de "fe perceptiva" que nos induce a afirmar el mundo visible como existente, y que implica una creencia en el mundo, no en un sentido religioso, sino en el sentido de una certeza natural apoyada sobre las bases del mundo sensible; así, la seguridad de estar en la verdad proviene de nuestra seguridad de estar en el mundo. Cuando afirmo que "veo" algo del mundo, implícitamente afirmo que ese algo del mundo está ahí. El problema de la filosofía radica en que si quiere traducir ese convencimiento en tesis o enunciados, cae en contradicciones:

(...) esta injustificable certeza de un mundo sensible que nos es común, constituye en nosotros la base en que se asienta la verdad. (...) Por su sentido intrínseco y su estructura el mundo sensible es "más viejo" que el universo de pensamiento, porque el primero es visible y relativamente continuo, y el segundo, invisible y discontinuo, no constituye un todo a primera vista y sólo alcanza su verdad apoyándose en las estructuras rectoras del otro (...).⁹

La que primero interroga a las cosas no es la filosofía sino la mirada.¹⁰

Ahora bien, no se trata de poner esta fe perceptiva en el lugar de la reflexión. Al contrario, se trata de contemplar la situación en su totalidad, es decir, de incluir ese movimiento que va de la una a la otra. Lo dado no es ni un mundo macizo y opaco, ni un mundo de pensamiento puro, sino

(...) una reflexión que se vuelve hacia el espesor del mundo para iluminarlo, pero que no hace más que devolverle su propia luz.¹¹

Escapa al propósito del presente trabajo un análisis minucioso de la filosofía del francés¹², máxime teniendo en cuenta que tratamos con dos de sus textos que

corresponden a dos épocas diferentes del autor, la segunda de las cuales, y a la que pertenecen estas últimas citas, presenta indicios de un giro hacia lo metafísico, terreno en el que no tenemos intención de detenernos en estas páginas. No obstante, tomaremos de sus palabras aquello que nos permita clarificar la posición de Cézanne frente a la pintura, porque, como hemos dicho, a través de ella incursionamos en la concepción sobre la pintura del propio Proust.

Cézanne, continúa Merleau, intentará en sus cuadros trasladar lo más fielmente posible esa percepción primigenia¹³ que experimentamos ante el mundo: hay una perspectiva vivida, distinta de la perspectiva geométrica o fotográfica, que, por oposición, sería una especie de perspectiva “pensada”:

(...) el genio de Cézanne consigue que las deformaciones de la perspectiva, por la disposición de conjunto del cuadro, dejen de ser visibles por sí mismas ante una mirada global, y contribuyan, solamente, como ocurre en la visión natural, a dar la impresión de un orden naciente, de un objeto que está apareciendo, que se está aglomerando ante nuestros ojos.¹⁴

Lo mismo ocurre con el contorno del objeto que, concebido como una línea que lo encierra, corresponde, no al mundo visible, sino a la geometría. El pintor modula entonces los volúmenes a través del color, y éste le da forma a los objetos. Dibujo y color no son ya, algo distinto, por el contrario, a medida que se colorea, se dibuja. El color ya no “sugiere” sensaciones táctiles que proporcionarían la forma y la profundidad, pues en la percepción primordial no hay distinción entre percepciones táctiles y visuales; la distinción entre nuestros sentidos es producto de la ciencia. Por tanto,

(...) *Vemos* la profundidad, lo aterciopelado, la suavidad, la dureza de los objetos; Cézanne decía, incluso, su olor. Si el pintor quiere expresar el mundo, es necesario que la disposición de los colores lleve en sí misma este Todo indivisible; si no su pintura será una alusión a las cosas y no las reflejará en esta unidad imperiosa, con la presencia, con la plenitud insuperable que constituye, para todos nosotros, la definición de lo real.¹⁵

Explícitamente coincide Proust en separar el arte de la ciencia; cuando describe el cuadro de Elstir, *El Puerto de Carquethuit*, el narrador admite que la ciencia es la que representa el progreso del conocimiento, pues en el arte no hay acumulación de saber, pero pareciera poder considerarse a la producción artística como más primaria que la producción científica, ya que el arte anticipa leyes que luego la ciencia determina. Así la fotografía, puesta del lado de la ciencia, como la geometría a la que aludía Merleau,

(...) ha vulgarizado las leyes de perspectiva, los juegos de sombra que muestra la pintura, que resultan “admirables”, en cuanto nos hacen ver algo conocido de una manera desconocida.¹⁶

Por lo mismo el narrador afirma que el intelecto es insuficiente frente al esfuerzo creativo y subraya que Elstir se empeña en despojarse en presencia de la realidad de todas las nociones de la inteligencia.¹⁷ Lo que implica un rechazo de la inteligencia habitual, abstracta o regida por conceptos, pero no de una inteligencia al servicio de la creación.

Merleau dice de Proust que ha sido quien ha llegado más lejos en la fijación de las relaciones entre lo visible y lo invisible.¹⁸ Sus referencias se limitan al primer tomo de la novela y, aunque incluye junto a la frase de la sonata la noción de luz o sus articulaciones, curiosamente, no hay alusión alguna al pintor imaginario de la misma, ni a los comentarios proustianos sobre la pintura.¹⁹ Sin embargo, nos parece que su apreciación, tal como intentamos poner de manifiesto en este trabajo, puede ilustrarse de modo decisivo en el ámbito de su concepción pictórica. A su vez, como ya señalamos, Cézanne no es nombrado en la *Recherche*, aunque Proust le dedica una referencia en el Prefacio de *Propos de peintre* de Jacques-Emile Blanche²⁰, que comienza con estas palabras:

Este Auteuil de mi infancia (...) que evoca Jaques Blanche, comprendo que se traslade allí con placer, como a todo lo que ha emigrado *del mundo visible al invisible*, todo lo que, convertido en recuerdos, le da una suerte de mayor valor a nuestro pensamiento (...).²¹

Por otro lado, y en este marco que busca establecer una relación fundante entre las cosas y, por ende, va más allá de la primacía de la relación de conocimiento planteada por la modernidad, la pintura de Cézanne pone en suspenso el carácter de “habitual” de nuestra experiencia en un medio de objetos de factura humana, hábitos que nos hacen atribuirles cualidades como necesarias e inmovibles.

(...) El pintor toma y convierte justamente en objeto visible aquello que sin él quedaría encerrado en la vida aislada de cada conciencia: la vibración de las apariencias que constituye el origen de las cosas.²²

Sabemos que para Proust, uno de los distintivos del artista es su capacidad de romper con el orden perceptivo habitual, concretando un nuevo orden en su obra;²³ así, cuando la ciencia vulgariza aquellas leyes que el arte anticipó, éste pierde originalidad, la que nos conmueve pues nos saca de nuestras costumbres y a la vez nos entra en nosotros mismos al recordarnos una determinada impresión.²⁴

En otros trabajos nos hemos ocupado de la especificidad de la pintura que aquí se presenta: este orden habitual parece poder ser deshecho con mayor contundencia en una obra pictórica²⁵, y esto nos vuelve a remitir a la noción de “visión” de Merleau-Ponty y

a su relación con el color: desde su óptica, la percepción primigenia se manifestaría a través del arte del color.²⁶

Respecto a la originalidad que rompe con lo habitual, y en referencia a Elstir, Emilio Estiú ha sostenido:

Ahora bien: lo que el genio expone o refleja es algo personalísimo y, por tanto, original. Hay una ruptura con lo convencional y admitido. Para el genio el mundo y las cosas de la vida se dan en un estado de pureza, como si nunca hubiesen sido vistos, denominados y conocidos. Al hablar de Elstir, Proust ha indicado en múltiples pasajes la necesidad de llegar a lo originario para despojarse de todo lo que podría empañar las imágenes reflejadas en su espíritu desde ya convertidas en espejo.²⁷

Tanto el pintor imaginario proustiano, como el Cézanne de Merleau, son comparados con el Dios que genera un nuevo mundo a partir de la palabra; así reflexiona el narrador de la *Recherche*, y reafirma el despojamiento del pintor de las nociones de la inteligencia, implícitas en el lenguaje:

(...) si Dios creó las cosas al darles un nombre, ahora Elstir las volvía a crear quitándoles su denominación o llamándolas de otra manera. Los nombres que designan a las cosas responden siempre a una noción de la inteligencia ajena a nuestras verdaderas impresiones, y que nos obliga a eliminar de ellas todo lo que no se refiera a dicha noción.²⁸

Por lo que Elstir utiliza “términos marinos” y “términos urbanos” para pintar, de manera invertida, la ciudad y el mar. Análogamente, dice Merleau:

Las dificultades de Cézanne son las de la primera palabra. Se creyó impotente porque (...) no era Dios y en cambio había querido pintar el mundo, (...) hacer *ver* de qué manera nos *toca*. Una teoría física nueva puede demostrarse (...). Un pintor como Cézanne, un artista, un filósofo, tienen no sólo que crear y expresar una idea, sino también desvelar las experiencias que podrán enraizarla en las otras conciencias.²⁹

Es decir, “hacer visible” aquello que de otro modo permanecería oculto. En este sentido, Mario Presas, en relación con el aspecto fenomenológico del arte, sostiene que “(...) la obra de arte pone al descubierto una singular **visión** –pero siempre **visión**– de la realidad (...)”, y alude a los *Diarios* de Paul Klee donde el pintor afirma: “En el arte no es el ver tan esencial como el **hacer visible**”.³⁰

Finalmente, así como para Proust un artista lo es en la medida en que concreta su obra, para Merleau, a propósito de Cézanne, la concepción no puede preceder a la ejecución, pues

(...) sólo la obra realizada y comprendida demostrará que podía encontrarse *alguna cosa en vez de nada*.³¹

Cézanne pasa la mayor parte de su vida produciendo su arte alejado de los centros urbanos, al igual que el pintor imaginario de Proust. Si bien no ha dejado testimonio sistemático sobre su trabajo, nos han llegado, a través de sus cartas, algunas reflexiones que confirman la imagen de Merleau Ponty; reproducimos algunas de ellas:

Quería pintar el espacio y el tiempo para que llegaran a ser las formas de la sensibilidad de los colores, (...). La naturaleza no se encuentra en la superficie, sino en la profundidad. Los colores, en esta superficie, son expresión de esa profundidad. (...) El dibujo, en cambio, es una abstracción total. Por eso, no hay que separarlo nunca del color. (...) La plenitud del dibujo corresponde siempre a la plenitud de color.³²

Ahora bien, la naturaleza, para nosotros los hombres, está más en la profundidad que en la superficie, de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una suma suficiente de azulados, para hacer sentir el aire.³³

El color es el punto de encuentro entre la mente y el universo. (...) Solo deseo atenerme a la verdad. Persigo la realidad completa. El arte consiste esencialmente en lo que piensan nuestros ojos. Los colores son lo único que el pintor debe considerar real y un cuadro debe sobre todo, representar colores. (...) No hay dibujo de formas ni líneas; sólo son contrastes de color. (...) Si pienso, si me incluyo en el proceso, todo se derrumba. (...) No logro alcanzar la riqueza de colorido que posee la naturaleza.³⁴

En resumen, son tres los aspectos relevantes en los que hemos hecho explícito el encuentro entre Cézanne y Elstir:

En primer término, la pintura aparece como un ámbito que logra superar la dicotomía que, en palabras de Merleau-Ponty, se da entre lo visible y lo invisible, es decir entre la sensación y el pensamiento.

En segundo lugar, el pintor logra romper el orden perceptivo habitual que nos brinda una imagen engañosa del mundo y genera un nuevo orden que hace posible una experiencia más “primaria” de lo real.

Por último, estas posibilidades sólo pueden darse, si la obra efectivamente se concreta.

Estos tres aspectos, complementarios entre sí, configuran una breve síntesis de la propia concepción proustiana de la pintura.

La primera interrogación sobre el mundo, decía Merleau, la realiza la mirada. La pintura se presenta, como creemos haber mostrado a través de Elstir y de Cézanne, como una posibilidad de hacer esa mirada perdurable.

Notas

¹ Merleau-Ponty, Merleau, (2000) *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, p 42 [Ed. Original: *Sens et non-sens*, (1948)París, Editions Nagel]

² En *Sentido y sinsentido*, *Op. Cit.*

³ (1970) Barcelona, Seix Barral, [trad. José Escudé, versión original: *Le visible et l'invisible*, (1964), París, Gallimard]

⁴ M. Ponty, "La duda...", en *Sentido y Sinsentido*, Ed. Cit., p. 37-38

⁵ Así, para Michel Butor Elstir es un Monet llevado al límite ["Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust" en *Répertoire II*, París, Les Éditions de Minuit, 1964]; Benjamin Crémieux califica al impresionismo proustiano como "súperimpresionismo" o "impresionismo crítico" [*Marcelo Proust*, Madrid, Revista de Occidente, 1925, Tomo 5]; Jean-Francois Revel compara la construcción de la *Recherche* con un cuadro de Ernst sobre Europa [*Sobre Proust*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988].

⁶ Proust, Marcel, (1995) *El mundo de Guermantes*, Buenos Aires, Santiago Rueda, p. 381. [En la edición de la Pléiade, II, 711]. Cfr. Samuel Beckett, *Proust por Beckett*, Madrid, Nostromo Editores, 1975 (define a Elstir como el arquetipo del impresionista, dejando constancia de lo que ve y no de lo que sabe que debe ver, p. 93); y André Maurois, *En busca de Marcel Proust*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1958 ("Elstir no quiere pintar las cosas tal como sabe (o cree) que son, sino según las ilusiones ópticas que constituyen nuestra visión primigenia", p. 173).

⁷ M. Ponty, "La duda..." Ed. Cit., p. 39. Extraído de los diálogos entre Cézanne y Emile Bernard.

⁸ M. Ponty, "La duda...", Ed. Cit., p. 39

⁹ M. Ponty, *Lo visible y lo invisible*, Ed. Cit., p. 28-9

¹⁰ M. Ponty, *Lo visible...*, Ed. Cit., p. 132

¹¹ M. Ponty, *Lo visible...*, Ed. Cit., p. 55-6

¹² Como leemos en el prólogo de *Sentido y sinsentido*, escrito por Fernando Montero, "(...) el pensamiento de Merleau-Ponty constituye una prolongación de la fenomenología del último Husserl, desarrollada en torno a los problemas de la corporeidad humana y del mundo vivido; es deudor de la psicología de la forma y asume los problemas de la dialéctica de Hegel dentro de la perspectiva de la *Fenomenología del Espíritu* o de la dialéctica marxista (...); Ed. Cit. p. 8-9

¹³ Cfr. A. Maurois, *Op. Cit.*

¹⁴ M. Ponty, "La duda...", Ed. Cit., p. 40-1

¹⁵ M. Ponty, "La duda...", Ed. Cit., p. 42 (el subrayado es del autor)

¹⁶ Proust, Marcel, *A la sombra de las muchachas en flor*, (1995) Buenos Aires, Santiago Rueda, p. 408 [En la edición de la Pléiade II, 193]

¹⁷ M. Proust, *A la sombra...*, Ed. Cit., p. 410 [En la edición de la Pléiade II, 195]

¹⁸ M. Ponty, *Lo visible...* Ed. Cit., p. 185

¹⁹ M. Ponty, *Lo visible...*, Ed. Cit., p. 185

²⁰ Proust, Marcel, (1994) *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, p. 279

²¹ M. Proust, *Essais....*, Ed. Cit., p. 266 (la traducción y el subrayado son míos)

²² M. Ponty, "La duda..." Ed. Cit., p. 43-45

²³ Cfr. Milly, Jean, *Proust et le style*, (1970) París, Lettres Modernes, Minard: El autor le atribuye a la pintura, según la concepción de Proust, el permitir experimentar de una manera sensible "una visión original, una recomposición del universo", p. 99.

²⁴ M. Proust, *A la sombra...*, Ed. Cit., p. 408 [En la edición de la Pléiade II, 193]

²⁵ Cfr. "Algunas notas sobre la concepción de la pintura en Proust", presentado en el Centro Cultural Islas Malvinas, en diciembre de 1999, Mesa redonda organizada por el equipo de Investigación dirigido por el Dr. Moran y auspiciada por la Alianza francesa de La Plata.

²⁶ Quizá habría que indagar cómo se corresponde esto con la percepción del mundo sonoro.

²⁷ Estiú, Emilio, (1976) "Proust y la vida estética", Conferencia pronunciada en el Instituto de Teología de La Plata. Esta referencia me ha sido proporcionada por el Dr. Julio Moran.

²⁸ M. Proust, *A la sombra....*, Ed. Cit., p. 405 [En la edición de la Pléiade II, 191]

²⁹ M. Ponty, "La duda...", Ed. Cit., p. 47 (el subrayado pertenece al autor)

³⁰ Presas, Mario, (1973) "Dimensión fenomenológica y reflexiva del arte" en *Revista de Filosofía*, UNLP, n° 23, p. 23. (el destacado en negrita corresponde al autor)

³¹ M. Ponty, "La duda...", Ed. Cit., p. 46 (el subrayado pertenece al autor)

³² Carta dirigida a Gasquet en: Colección *Pinacotea Universal multimedia*, Madrid, F&G editores, 1997. Al respecto cfr. Herbert Read, *El arte ahora*, Buenos Aires, Infinito, 1973 (ed. original, 1933)

³³ Carta dirigida a Emile Bernard, el 15 de abril de 1904, en Col. *Pinacotea Universal multimedia*, Op. Cit.

³⁴ Extraído del video *Cézanne, el hombre y la montaña*, dirigido por Jochen Richter, escrito por Edwin Mullins, Visual Ediciones, 1985.