

LA VISIÓN FICCIONALIZADA DE PINTORES Y OBRAS PICTÓRICAS EN LA *RECHERCHE*

Silvia Solas

UNLP

“Haber rechazado su libro será mi más grave error, uno de los pesares, de los remordimientos más mortificantes de mi vida”. Así se disculpa explícitamente en una carta dirigida al autor de la *Recherche*, André Gide, que, como editor de Gallimard, había rechazado la publicación de *Por el camino de Swann*, el primer volumen de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. La anécdota podría ilustrar, con cierta ironía, una de las bases de la concepción estética proustiana sobre la recepción de la obra artística: la misma sólo se aprecia debidamente en una segunda oportunidad. Al interior de la novela, el propio héroe supera el desencanto que le produce la actuación de la Berma, la actriz imaginaria, cuando presencia su arte en una segunda audición. La recepción requiere de un esfuerzo semejante al que realiza el artista. Lo que nos remite a dos tesis centrales en la obra proustiana:

- 1) El papel fundamental que juega el receptor en la constitución de la obra de arte.
- 2) La imposibilidad de transmisión de enseñanzas, en el sentido de conocimientos, en el ámbito artístico; con lo que se advierte que no hay progreso en el devenir del arte, ni de maestro a discípulo, ni de una época a otra.

El despliegue inusual de artistas y obras de la historia del arte que hacen su aparición en la *Recherche* sigue el curso de estos principios y hace destacar todo un juego de recepciones que se entrecruzan y superponen en el devenir narrativo: a los receptores que contemplan las obras, se suman los propios artistas que son receptores del arte pasado; pero, a su vez, los lectores de la novela proustiana, son receptores de los artistas y sus obras según la óptica proustiana, es decir, según la propia recepción de Proust: difícilmente volvamos a contemplar un Botticelli, un Rembrandt o un Monet, a leer a George Sand o a Dostoiewski, a escuchar una ópera wagneriana o una obra de piano de Chopin, de la misma manera que antes de haber leído *En busca del tiempo perdido*. En consonancia con el precepto aristotélico por el cual se considera la poesía –extendido su sentido a todo el arte– más filosófica que la historia, la *Recherche* desenvuelve, desde el plano de la ficción, buena parte de la historia del arte con intención estética. Dada la

amplitud de tal desenvolvimiento, intentaré un recorrido de los artistas y obras en el específico ámbito del arte pictórico. Y procuraré sustentar que todos ellos presentan, pese a las diferencias de épocas, estilos, matices, y a los antagonismos que se han subrayado desde la historia del arte, denominadores comunes que son homologados por la mirada proustiana. Entre otros:

- a- Rechazo del naturalismo como realismo imitativo.
- b- Visión perspectivista del arte.
- c- Constitución de un mundo propio.
- d- Comunicación a través de la recepción.
- e- Inversión de las relaciones causales.
- f- Relación con la metafísica en la medida en que presenta una visión originaria.

Si como sostiene Merleau-Ponty “la que primero interroga al mundo no es la filosofía, sino la mirada”¹, *el pintor ocupa un lugar privilegiado para ‘hacernos ver’², a través de sus pinturas, algo de aquello que su mirada interrogadora ha aprehendido del mundo y que se ha fijado materialmente en sus telas*. Según Butor, la metáfora pictórica contiene una verdad universal que cada individuo dice a su manera y Elstir, el pintor imaginario, es un resumen de los impresionistas reales; más aún, es una especie de Monet llevado al límite.³ De algún modo, todos los pintores proustianos son impresionistas “a lo Monet”, cuyos cuadros son, según el novelista, espejos mágicos, que, si se los sabe ver, develan una buena parte de la realidad⁴; Luc Fraisse reafirma esta idea al indicar que en la concepción proustiana “el arte es por esencia impresionista”⁵, por lo que sólo la pintura puede favorecer la toma de conciencia estética. Pero, al mismo tiempo, el propio Monet puede verse más allá de sí mismo, pues en sus últimas obras adelanta algunas perspectivas de la pintura posterior: ya hay en sus catedrales, algo de surrealismo, algo de arte abstracto, como lo ha señalado Scrépel.⁶ Y es, precisamente, la última época del artista pintor la que, según Fraisse, parece encerrar el enigma mismo del arte, sobre todo la última manera en la que se libera el enigma sobre la tela: “La pintura adquiere el papel de dar a conocer lo que es la visión artística, (...). Así los últimos Monet “no pintan más que niebla” y los últimos Rembrandt “más que el sol”; la niebla y el sol de los últimos Monet y de los últimos Rembrandt son el acento del artista, la esencia de su estilo, que se busca de tela en tela, de época en época y que se fijan en los paisajes de las últimas obras, las más acabadas.”⁷

El arte elimina la inocencia en la percepción de lo real⁸, y esto puede ser atribuido tanto a un pintor como Vermeer con su particular amarillo en *la vista de Delf*, a los

pintores venecianos, a los Giotto de la capilla de la Arena de Padua, a los prerafaelistas, a Whistler o Turner en sus marinas nebulosas, a los ambientes íntimos de Rembrandt y aún a sus retratos, a los bodegones de Chardin, cuanto a la *Olimpya* de Manet, las bailarinas de Degas o las mujeres de Renoir. Todos ellos, y aún otros, como Elstir, dejan constancia de lo que ven, no de lo que saben, son pintores de ilusiones ópticas que constituyen una visión primigenia. La pintura fija el aparecer, pero en esta apariencia irrumpe un nivel más profundo; al desorganizar la visión organizada por la inteligencia, la del artista, particularmente la del pintor que trabaja en un plano visual, es una visión más primitiva; como afirma J. P. Richard, “lo superficial posibilita la aparición de lo profundo, (...) cobra especial relieve el misterio, comparable al del nacimiento, por el que la superficie sensible comienza a animarse bajo el primer contacto con la luz”⁹. Así, los retratos de Elstir presentan un reagrupamiento de los rasgos que una mujer ha compuesto pacientemente frente al espejo, destruyéndolos, a fin de satisfacer un ideal femenino y pictórico subjetivo. La pintura no describe con un intento imitativo, sino que crea, generando una nueva realidad: Elstir, a la manera de un novedoso agricultor ha hecho aparecer, en sus acuarelas, una nueva variedad de rosas que sin su intervención habrían quedado desconocidas. Y esta creación implica la inversión del orden causal: es “el costado Dostoiewski” de Mme. de Sévigné: “Ha sucedido que Mme. Sévigné, como Elstir, como Dostoiewski, en lugar de presentar las cosas en el orden lógico, es decir, empezando por la causa, nos enseñan, ante todo, el efecto, la ilusión que nos sorprende. Así es como presenta a sus personajes Dostoiewski. Sus acciones nos parecen tan engañosas como esos efectos de Elstir en que el mar parece estar en el cielo.”¹⁰

El pintor genera, entonces, un nuevo mundo, de manera que podemos experimentar multiplicidad de ellos, tantos, dice Proust, como artistas originales, todos diferentes, y a través de los cuales es posible la comunicación. Esta originalidad del artista pintor se revela precisamente en que sus pinturas permiten, en sus receptores, generar huellas que transforman su misma percepción, por lo que ya el mundo no será percibido de la misma manera: la obra permite constituir una visión del mundo distinta a la presente, y en un sentido particular, adelanta una forma del mundo futura: las mujeres de hoy son Renoir, dice el narrador de la *Recherche*, aunque se hubiese negado en su momento el carácter de mujeres a las pinturas de Renoir.¹¹ Pero, a su vez, cada artista, es un receptor muy especial del arte que lo precede: es por lo que, frente a la incompreensión de las gentes de buen gusto, Elstir reconoce en pinturas de Chardin o de Perroneau, fragmentos de sus propias obras.¹² Y es también por lo cual la princesa de

Guermantes dice que hoy, habiendo pasado cierto tiempo, la *Olympia* de Manet parece una cosa de Ingres.¹³ La recepción entre artistas adquiere un énfasis particular y se manifiesta con singular contundencia en la decepción del escritor Bergotte, cuando, moribundo, frente al amarillo de Vermeer, advierte que a su literatura le ha faltado ese “colorido”¹⁴. Por lo que la acción de la recepción desdibuja no sólo las fronteras cronológicas estrictas entre los artistas, sino, además los posibles límites que hubieran podido establecerse entre las producciones de las distintas artes. Por lo que leemos: “(...) la mujer de Dostoiewski (tan característica como una mujer de Rembrandt) con su rostro misterioso, cuya belleza simpática se trueca de pronto, como si representara la comedia de la bondad, (...) ¿no es acaso siempre la misma (...); figuras tan originales, tan misteriosas, no sólo ya como las cortesanas de Carpaccio, sino como la Betsabé de Rembrandt? Como en Vermeer existe la creación de cierta alma, de cierto color de paños y de lugares, (...) Esa belleza nueva y terrible de una casa, esa belleza nueva y mixta de un rostro de mujer, eso es lo que Dostoiewski ha traído como cosa única al mundo (...)”¹⁵ Sucede lo mismo que con las mujeres de Renoir. El singular caso de Swann que se enamora de Odette cuando la percibe como la *Céfira* de Botticelli y que se refiere a la cocinera de la casa del héroe como la *Caridad* de Giotto; o del propio héroe que, a semejanza de Swann, confunde a la Sra. que acompaña a Albertina, con un retrato de Hogart; e incluso el atelier de Elstir descrito como un claroscuro de Rembrandt, dan cuenta de que tal recepción artística transforma nuestra percepción de las cosas, aún de las aparentemente más triviales. Así se pone de relieve el papel del receptor, que, como el pintor, modifica su mirada, en un proceso que también tiene algo de artístico. Y es lo que el narrador manifiesta cuando en una conversación con los Guermantes acerca de las pinturas de Hals en el museo de La Haya, se ve contrariado por la reflexión del duque, quien sostiene que tales pinturas son una cosa extraordinaria que hay que ver aunque no se posean para ello más que quince minutos; y agrega que aún podrían admirarse si se expusieran en el exterior, pasando, sin detenerse, desde un tranvía, con la sola exigencia de abrir bien los ojos; dice el narrador: “Esta frase me chocó por el desconocimiento que revelaba de la manera como se forman en nosotros las impresiones artísticas, y porque parecía implicar que nuestro ojo es en ese caso un simple aparato registrador que toma instantáneas.”¹⁶

La particular recepción de Proust respecto de las obras artísticas puede ilustrarse de modo singular con el pasaje en que el héroe, a poco de dejar Venecia, visita con su madre la capilla de la Arena de Padua; el fragmento de la contemplación de los *Vicios* y

Virtudes de Giotto que Swann hiciera conocer por fotografías al héroe, en su niñez, ha sido objeto de análisis según las investigaciones del método genético, por Karlheinz Stierle, quien sostiene: “El reencuentro de las alegorías de Giotto en la capilla (...) realiza –por su carácter de anticipación y de rememoración- la síntesis imaginaria entre Combray y todos los recuerdos de infancia.”¹⁷ A diferencia del esbozo, en la versión definitiva, el deseado encuentro del héroe con una doncella con quien ha fantaseado amorosamente, no se realiza, por lo que la capilla de la Arena aparece como un lugar de la ausencia, en la que, por mediación de lo imaginario, el héroe es capaz de asumir la muerte de Albertina, su reciente prisionera, ocurrida hace ya tiempo. La ausencia es la que realiza, según el autor, la ley formal de la novela, razón por la cual, esta obra pictórica, la primera emblemáticamente post medieval, juega en la *Recherche*, un papel estructural central y mantiene la tensión entre el principio y el final de la narración.

La pintura, personificada por Elstir, cuyo nombre pareciera constituir un anagrama de Whistler sin las dos primeras letras, representa en la novela, no sólo la conciencia que adquiere el héroe de una nueva dimensión del mundo de las sensaciones a partir de su incursión en el mundo del pintor, sino también el elemento que establece el puente entre los recuerdos y la construcción artística, a juzgar por la significación de esta breve escena en la capilla de Padua.

En síntesis, los mundos artísticos, es decir los artistas, y más precisamente, las obras, sufren en la novela de Proust, una suerte de fusión, convertidos en parte de la sustancia literaria. En ella, las distancias históricas y las diferencias estilísticas se contraen, se superponen e incluso, en ocasiones, desaparecen. Como un cristal de aumento, tal como lo concibe el narrador hacia el final de la novela, el libro distorsiona nuestro mundo conocido y nos permite percibir lo que, quizá, no hubiésemos percibido de otro modo; a la manera en que Turner, según la anécdota que Proust le atribuye a Ruskin¹⁸, omitía pintar las portas de los barcos, no porque no estuvieran allí, sino porque él no las veía: es decir, resultaban prescindibles para mostrarnos un fragmento de su propio mundo.

1 Merleau-Ponty, M, (1970), *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, p. 132. (Versión original: *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard, 1964)

2 Lo que a su vez puede confrontarse con las palabras de Paul Klee “no es el ver tan esencial, como el hacer visible”, citado por M. Presas en “Dimensión fenomenológica y reflexiva del arte”, *Revista de Filosofía* n° 23, UNLP.

- 3 Butor, Michel, (1964), "Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust" en *Répertoire II*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 365/350.
- 4 Proust, M., "Le peintre. Ombres. Monet" en *Essais et articles*, (1994), ed. establecida por Clarac y Sandre, Paris, Gallimard, p. 372.
- 5 Fraisse, Luc, (1995), *L'esthétique de Marcel Proust*, Sedes, p. 145
- 6 Cfr. Scrépel, Henri, (1974), *Monet*, colección "Le peintre et l'homme", Paris, Weber.
- 7 Fraisse, L., *Op. cit.*, p. 147
- 8 Cfr. Matamoro, Blas, (1988), *Por el camino de Proust*, Barcelona, Anthropos, p. 174.
- 9 Richard, J. P., (1974), *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, p. 50
- 10 Proust, M., *La Prisonera*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1995, p. 332 [En la versión francesa de La Pleiade dirigida por J. Y. Tadié, III, 880; en adelante esta referencia se cita entre corchetes].
- 11 Proust, M., *El mundo de Guermantes*, Ed. Cit., p. 297-298 [II, 623]
- 12 Proust, M., *El mundo de Guermantes*, Ed. Cit., p. 382 [II, 712-13]
- 13 Proust, M., *El mundo de Guermantes*, Ed. Cit., p. 470-471. [II, 812-813]
- 14 Proust, M., *La Prisonera*, Ed. Cit., p. 165-166 [III, 692-693]
- 15 Proust, M., *La Prisonera*, Ed. cit., p. 331 [III, 880]
- 16 Proust, M., *El mundo de Guermantes*, Ed. Cit., p. 472 [II, 867].
- 17 "Marcel à la chapelle de l'Arena" en Warning, R. et Milly, Jean, (1996), *Marcel Proust, écrire sans fin*, Paris, CNRS, p. 184.
- 18 Proust, M., *Los placeres y los días. Parodias y Misceláneas*, III, John Ruskin, p. 301.