

V Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía, La Plata, 2004.

La ausencia de Picasso en la novela proustiana.

Solas, Silvia Angélica.

Cita:

Solas, Silvia Angélica (2004). *La ausencia de Picasso en la novela proustiana*. V Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-094/46>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LA AUSENCIA DE PICASSO EN LA NOVELA PROUSTIANA

Silvia Solas

UNLP

El arte es la mentira que nos permite comprender la verdad

Pablo Picasso

Que la novela de Proust es pasible de múltiples lecturas es algo que ha sido dicho frecuentemente. La concepción perspectivista proustiana se vuelve, como contrapartida, hacia su receptor, para quien la novela se ofrece como un laberinto de inagotables salidas.

Asimismo, la *Recherche* abunda en silencios, omisiones, referencias fugaces o tímidas alusiones, que, lejos de ser fruto del descuido del escritor, son utilizados por Proust como elementos de ficción para señalar o expresar e, incluso, a veces, para resaltar, alguna cosa.

Por otro lado, si retomamos la definición aristotélica de la *Poética*, según la cual, la poesía, o, en un sentido más amplio, el arte, es más filosófico que la historia, ya que ésta da cuenta de lo que ha efectivamente sido, mientras aquél, con mayor poder de referencia, de lo que hubiera podido ser, y ampliamos su sentido a la propia recepción, es posible considerar que la lectura de obras literarias nos abre posibilidades más filosóficas que la lectura de las crónicas de historia.¹

En la conjunción de estas dos hipótesis—la importancia de la omisión en Proust y la supremacía del arte sobre la crónica— como punto de partida, me propongo un análisis en torno a las ausencias de la *Recherche*, que involucre, no tanto los hechos históricos que pueden justificarlas -lo cual seguramente es viable-, sino las insinuaciones que provienen de la propia trama ficcional de la novela. Intentaré tal cosa, dado que es

¹ Cfr. la afirmación de Umberto Eco en su ensayo “De Aristóteles a Poe” en Bárbara Cassin (1994), *Nuestros griegos y sus modernos*, Buenos Aires, Manantial, p. 214: “si nuestra época descubre que todo discurso filosófico y científico puede ser leído como narración, ¿no será porque, más que en otras épocas, la filosofía y la ciencia, habiendo perdido su fe en su especificidad propia, intentan proponerse ahora como grandes cuentos? Y si los grandes cuentos filosóficos no alcanzan, ¿no es verdad que la filosofía contemporánea, más que la del pasado, se hace analizando no a otros filósofos, sino a narradores, sean Proust o Kafka, Joyce o Mann?”

imprescindible un recorte del vastísimo universo proustiano, en el particular ámbito de la pintura.

Un rápido recorrido por la novela permite señalar que buena parte de la historia del arte desfila por sus páginas; pero es preciso aclarar que este despliegue inusual de artistas y obras que hacen su aparición en la *Recherche* no obedece a una intención enciclopédica, sino, por el contrario, a la propia recepción del autor que fusiona artistas y obras, siguiendo un itinerario justificable por la propia ficción, y que superpone e incluso hace desaparecer, en ocasiones, las distancias históricas y las diferencias estilísticas que los historiadores del arte han señalado. Como sostiene Alberto Baretta Anguissola en un análisis del carácter crítico de la obra de Proust, acerca de los personajes literarios y musicales "(...) los artistas del circo proustiano cesan de ser ficticios y un poco ridículos y se tornan sublimes, emotivos, conmovedores. (...) Como la buena hada de Collodi, Proust transforma la marioneta en verdadero muchacho. Se puede detestar la música de Wagner si uno no ha leído a Proust, pero *después* de haberle leído y comprendido se está obligado a amarla. En el caso de Proust, más que de crítica se trata de una introducción a las joyas de la literatura, de la música y del arte."²

Hay tres figuras del arte pictórico, muy cercanas al tiempo en que Proust construye su novela, que, llamativamente, están ausentes de tal recorrido: Vincent Van Gogh, Paul Cézanne y Pablo Picasso. Del primero no hay referencias en ningún escrito de Proust, aunque tanto Cézanne como Picasso son mencionados, una única vez, en uno de sus artículos más importantes para la consideración de su concepción pictórica: el "Prefacio" al *Propos de peintre* de su amigo, pintor y poeta, J. E. Blanche.³ En un trabajo anterior demostré la cercanía entre Elstir, el pintor imaginario de la *Recherche*, y Paul Cézanne, al menos en la versión que de él nos ofrece Merleau-Ponty.⁴ Pero el atributo de "admirable" es reservado, en el artículo, para el pintor español, cuando Proust se refiere a él, al resaltar la lucidez de Blanche, quien reúne las condiciones de buen pintor y buen escritor, y reconoce como grandes a los pintores de su tiempo: "Ciertamente, como Jean Cocteau, Jacques Blanche rendiría justicia *al grande, al admirable Picasso*, el cual ha

² "Crítica y escritura: retrato del crítico como rumiante", en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 562, "Dossier Marcel Proust", p. 61 (el subrayado es del autor)

³ en Marcel Proust (1994), *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, présentation de Thierry Laget, Paris, Gallimard, pp. 266-282.

⁴ Cfr. "Elstir y Cézanne, entre lo visible y lo invisible" en las *Actas de las III Jornadas de Filosofía*, Anexo de la *Revista de Filosofía y Teoría Política*, n° 34, Departamento de Filosofía, Humanidades, UNLP, La Plata, diciembre, 2002.

concentrado precisamente todos los rasgos de Cocteau en una imagen de una rigidez tan noble que al lado de ella se degradan un poco en mi recuerdo los más encantadores Carpaccio de Venecia.”⁵

Esta cita revela que Proust conocía a Picasso, que ya por entonces –estamos hablando de 1919, fecha en que se edita el texto de Blanche-, había desarrollado una buena parte de su obra cubista.⁶ Me detendré, entonces, en su singular ausencia del espacio de la novela.

En primer lugar, habrá que señalar, pues resulta pertinente en la justificación de esta elección, que la concepción proustiana de la pintura, representada por Elstir, supera los márgenes en que se mueve la concepción impresionista, que, en términos generales, se le adjudica; la relación con ciertas manifestaciones pictóricas posteriores, como el surrealismo o el cubismo, puede sustentarse, por ejemplo, en el papel de los sueños, de las distorsiones, de lo ilusorio, del espejismo, las superposiciones, presentes en las descripciones de las obras de Elstir –y, por otro lado, en la novela toda–. En particular, partiré, en interés de este trabajo, de una cita de Anne Simon en la que alude explícitamente a la concepción cubista: “Contrariamente a las experiencias de sensación pura efectuadas por el héroe, el fin del pintor no es reducir los atributos efímeros para sintetizar la esencia de la cosa en un proceso cognoscitivo, sino mantener en suspenso (...) la “vacilación primera” de las cosas. Se trata de un deseo impresionista en sus modalidades, pero también *cubista en sus puntos de mira*: restituir la indecisión sensorial pasa por la *representación simultánea de todas las facetas del objeto*. Lo efímero adquiere así un estatus ontológico que contribuirá a redefinir lo real como dinamismo”⁷. Si se trata de reconsiderar la noción de realidad en lo que tiene de dinámico, la expresión pictórica representada por la pintura cubista pareciera ser adecuada pues manifiesta claramente la ruptura con la percepción naturalista. Al respecto, Helio Piñón considera que el cubismo, aunque sigue dependiendo de la realidad representada, “libera la

⁵ M. Proust, *Essais et articles*, op. cit. p. 276 (el subrayado y la traducción son míos)

⁶ Al respecto, es útil aclarar, que, como sostiene Francastel, el cubismo es prácticamente indefinible. Según sus propias palabras es a la vez realismo y figura arbitraria del mundo, y más que un método, es una orientación general del pensamiento plástico, a veces con intenciones contradictorias; fue fundamentalmente una experiencia abierta, en la que sus protagonistas ensayan varios caminos en su desarrollo pictórico; especialmente Picasso quien “entra y sale del Cubismo como quien entra y sale de una casa de campo cada verano, lo que no tiene más sentido que decir que Renoir entra y sale del Impresionismo (...)”. Cfr. Pierre Francastel (1969), *Pintura y sociedad; nacimiento y destrucción de un espacio plástico. Del renacimiento al cubismo*, Buenos Aires, Emecé, p 283-286.

⁷ Anne, Simon (2000), *Proust et le réel retrouvé*, París, PUF, p. 117-18 (el subrayado y la traducción son míos)

representación de los rigores de la mimesis, en un intento desesperado de construir artificialmente la apariencia.”⁸

Por otro lado, la lectura de los aportes de Dominique Viart respecto del carácter hermenéutico de la novela de Proust, nos ha permitido rescatar un comentario más que significativo para el desarrollo de este trabajo; se trata de una conferencia de Jaques Rivière en la que se refiere al artículo de Ortega en el número del homenaje a Proust de la *NRF*. Dice textualmente la autora: “Este *ribeteado del relato*, que Ortega aproxima al impresionismo con su técnica puntillista, Rivière lo compara con el cubismo, que intenta mostrar a la vez las distintas facetas de un objeto.”⁹ Más significativo aún, dada la fecha del homenaje y en la que se pronuncia la conferencia: enero de 1923.¹⁰

Un acercamiento tal a la concepción cubista, de todos modos, es una conjetura aventurada, pues en primer lugar no es explícito y, por otra parte, la consagración de Picasso en 1908 no admite un margen histórico suficiente para que Proust haya podido evaluar adecuadamente el desarrollo de este movimiento.¹¹ No obstante, la consideración de la novela proustiana como un registro de posturas artísticas –y filosóficas– que se desarrollaron con posterioridad, nos autoriza a investigarla.

El perspectivismo proustiano, como la factura cubista, pareciera constituir un intento de “representación simultánea de varias facetas del objeto”. Cuando Elstir pinta lo

⁸ En la medida en que se considera como “vanguardia” el rechazo del arte como representación, el cubismo es tomado como pre-vanguardia, es decir como un punto de partida que sería desarrollado por las vanguardias “plenas”, y que se hallaba implícito en la pintura de Cézanne. Así “deformar la mimesis, ampliando sus recursos, como ocurre tanto en el cubismo como en el atonalismo shöenbergiano, no pertenece al proyecto vanguardista propiamente dicho, sino al momento crítico que le precede”; cfr. H. Piñón, “Perfiles encontrados”, prólogo de la versión española, en Peter Bürger (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, pp. 5-30

⁹ Dominique Viart, “*En busca del tiempo perdido*, una ficción hermenéutica” en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 562, “Dossier Marcel Proust”, p. 61 (el subrayado es de la autora)

¹⁰ Recordemos que Proust muere en noviembre de 1922, y que la *Recherche* termina de ser publicada, póstumamente, en 1927.

¹¹ En general suele considerarse su cuadro *Les demoiselles d'Avignon*, de 1907 como el antecedente del estilo “cubista”, por las deformaciones geométricas que presenta. Pero el nombre “cubismo” se debe a una expresión de Matisse, que formaba parte del jurado del Salón de Otoño de 1908, cuando se refiere a los paisajes presentados, entre otros, por Picasso y Braque, como “caprichos cúbicos”; tal expresión llevada al comentario crítico por Louis Vauxcelles, que también bautizó a los “fauves”, tuvo el éxito por el cual, posteriormente tales manifestaciones fueron denominadas “cubistas”. El grupo cubista inicial comprendía pintores y escritores –además de Picasso y Braque, Apollinaire, Maurice Laurencin, Maurice Reynal, Gertrude y Leo Stein, etc.– y su primera aparición conjunta a la que se suman, entre otros, Delaunay, Duchamp, esculturas de Archipenko, se lleva a cabo en el Salón de Independientes, en 1911. Al año siguiente Juan Gris presenta en el mismo salón su retrato *Homenaje a Picasso*. Las primeras manifestaciones teóricas del movimiento son obra de Gleizes y Metzinger, *Du cubisme*, en 1912, y del propio Apollinaire, *Méditations esthétiques. La peinture cubiste*, en 1913. Cfr. Guillermo de la Torre (1965), *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama.

que ve, no lo que sabe, -como Turner quien no pintaba las portas de los barcos, que no podían faltarle, pues no las veía-, manifiesta su posición impresionista, que se sustenta en la actitud de atenerse a las apariencias; pero, en Elstir, tales apariencias son reconstituidas en la recepción invertida del orden habitual: es decir, la acción del pintor “invierte” los términos visuales; lo que aquí sostengo es que en esa inversión, consigna en sus pinturas varios “aspectos” del objeto a la vez: así el mar se vuelve, simultáneamente, cielo o tierra, y a la inversa, el cielo o la tierra, sin dejar de serlo, aparecen fluidificados, etéreos, según la hora del día en que son representados. En el particular caso del retrato, los rasgos de una muchacha muestran paralelamente su costado masculino; el personaje retratado de la joven Odette es, a la vez, una mujer de vida ligera y un modelo digno de los retratos de Manet o de Whistler; Charlus ostenta frente al héroe sus multifacéticas imágenes: el hombre rudo, el admirador de Balzac, el germanófilo, el ocultado homosexual. Así, un perspectivismo tal, podría considerarse cercano al cubismo, pues pareciera manifestar, a un tiempo, distintos aspectos de un mismo objeto. Pero, en Proust, esos diferentes aspectos son, no sólo lo que simultáneamente percibiríamos desde distintos ángulos espaciales, sino, y principalmente, los que se nos presentan en el transcurso temporal.

Por otra parte, la *Recherche* abre y cierra con la linterna mágica. En el comienzo está asociada al sueño, a la angustia que produce la ruptura con la costumbre o el hábito. El desarrollo de la novela se irá gestando como un desenvolvimiento de esa suerte de lámpara mágica que nos va mostrando, fragmentariamente, los reflejos de un mundo ligado a figuras y sucesos fantásticos y desconocidos, y que se superponen, como en un *collage* cubista, al mundo cotidiano. Al término de la novela se asocia al baile de máscaras, otro gran desfile de figuras cuasi-ficticias que soportan en su aspecto las pinceladas del artista destructor: el tiempo. Como una suerte de representación entre teatral y pictórica, el Salón Guermantes-Verdurin, en la visión del narrador, se presenta como una síntesis, macabra pero, quizá por ello, reveladora, del paso del tiempo. Como en un cuadro cubista, más temporal que espacial, si pudiera decirse así, los personajes del Salón, desdoblados en múltiples caras, en múltiples cuerpos, en múltiples muecas, presentan, a su modo, “varias facetas del objeto al mismo tiempo”: Odette, la actual Mme. De Forcheville, muestra, junto a su actual imagen, un aspecto de la *cocotte* de su juventud; la princesa de Guermantes, que es en realidad la vieja Sra. de Verdurin, exhibe paradójicamente estas dos caras; Bloch, devenido ya un conocido escritor, sigue siendo el muchacho judío compañero de la adolescencia del héroe, aunque en su rostro, este

origen mantiene una lucha sostenida con el nuevo aspecto “a la inglesa” que laboriosamente ha conseguido; Gilberta, confundida por el héroe con Odette por el parecido con su madre, mantiene todavía algo de Swann y a la vez algo de Roberto de Saint-Loup, su marido muerto en la guerra; todos los invitados al Salón son como muñecos andantes que exponen, como en una tela digna del arte de Picasso o de Braque, distintas capas de su historia, todas juntas y a la vez; la misma Srta. de Saint-Loup, hija de Gilberta y Roberto, tal vez el único personaje significativo que no condice con el ambiente general, pone de relieve, por oposición, el feroz contraste entre el pasado y el presente, que el futuro es inminente y que no hay escapatoria: en su figura conviven de modo inconvencible el pasado, -los lados de Swann y de Guermantes-, el presente, -su juventud-, y el futuro, previsible por las huellas del tiempo que reflejan todos sus parientes presentes en la fiesta.

Pero, además, en el propio relato del “baile de máscaras”, que es bastante extenso y sumamente detallado, encontramos una enigmática alusión al cubismo, en medio de la descripción de la blancura de los cabellos de las asistentes: “Y a menudo rubias bailarinas, no sólo se habían anexado con una peluca de cabellos blancos, la amistad de duquesas que antes no conocían. Pero no habiendo hecho otra cosa que bailar, el arte las había tocado como la gracia. Y así como en el siglo XVII, damas ilustres entraban en religión, vivían en un departamento lleno de pinturas cubistas, puesto que un pintor cubista sólo trabajaba para ellas y ellas no vivían más que para él.”¹² ¿Considera Proust a Degas, que pinta bailarinas, como un pintor cubista, habida cuenta de que Picasso, en especial, se ha visto influenciado por su pintura? Al respecto el estudioso del arte Pierre Francastel es terminante: (...) *Picasso ha estudiado, con una maravillosa paciencia, fenómenos de visión próxima, según (...) uno de los caminos abiertos por Degas y Renoir. (...) Se vuelve siempre a Degas, atravesando el cubismo.*¹³ Sin embargo, intentar contestar esta pregunta sería tomar el camino de la crónica histórica, que como ya quedó planteado, no nos ocupa en este trabajo. Prefiero un interrogante que se introduzca más de lleno en la lógica propia de la ficción proustiana: ¿Podría ese pintor cubista ser el tiempo? A la manera del *collage*, el devenir temporal destructor, superpone

¹² Marcel Proust (1995), *El tiempo recobrado*, Buenos Aires, Santiago Rueda, p. 246. En la versión francesa de la Pléiade, dirigida por Jean-Yves Tadié (1987-89), p. 520 [en adelante esta referencia se cita entre corchetes].

¹³ Continúa el autor: “¿En cuántas telas o croquis de Degas no se ven acaso los objetos como lanzados, en cierto modo, hacia el espectador? (...) El cubo escenográfico está siempre presente (...)” *Pintura y sociedad*, ed. cit., p. 307 y 314.

en sus “obras” –los hombres– texturas y pliegues de cursos geométricos y despliega en sus imágenes, sus varias capas históricas.

Esta última escena, marco del descubrimiento de la vocación literaria de su protagonista, es, igualmente, aquella en la que vivencia, de una manera tan peculiar, la acción del tiempo destructor como único obstáculo infranqueable para construir su obra, por lo que podría decirse que reviste a la novela toda de un nuevo y ambiguo carácter: a la firme convicción de ponerse de inmediato al trabajo, se suman la fragilidad e incertidumbre de su concreción. La secuencia del Salón Guermantes en su última versión es, entre otras cosas, la manifestación de la posibilidad de la obra, pues es donde el héroe descubre su vocación, y a la vez de su imposibilidad, pues en ella vivencia, de un modo cruelmente irrefutable, el peligro de la muerte: representa así, en síntesis cubista, la exposición de las dos facetas fundamentales de la emergencia de la obra.

En un mismo espacio pasean como “títeres en un guiñol” los dos protagonistas de una lucha sin cuartel, ambos artistas, ambos con algo de pintor: el novelista y el tiempo. Los dos llevan a cabo, a su modo, su cuadro cubista: en la lectura de la *Recherche*, la narración va desplegándose al modo de un cuadro de Picasso: por capas superpuestas, con ambigüedades, reiteraciones, ocultamientos, contrastes cuasi-geométricos, combinaciones y texturas, al mejor estilo del *collage*. Por su parte, como lo muestra la escena que nos ocupa, el tiempo opera de manera semejante en los rostros de los viejos-adolescentes, para cuyo reconocimiento el héroe debe “eliminar los cuadrados y los hexágonos que la edad agregara a sus mejillas”.¹⁴

De esta manera, Picasso está ausente de la *Recherche*, de un modo relativo: no se lo nombra, pero su estilo, o su manera, como prefiere decir Proust, se enmascara entre los pliegues a veces casi imperceptibles, de su trama ficcional. Así, cuando Francastel señala que ha sido “la visión analítica personal del mundo, fundada en el acuerdo de los sentidos y la inteligencia, así como sobre una cierta manera de utilizar un don de escritura plástica, (...) lo que lo llevó [a Picasso] hacia un explotación particular de ese arte”,¹⁵ podría haberse referido al propio Proust, con tal que en vez de “plástica” hubiese escrito “literaria”.

¹⁴ M. Proust, *El tiempo recobrado*, ed. cit., p. 240 [IV, p. 515]

¹⁵ *Pintura y sociedad*, op. cit., p. 288