

Nos pasa, asimismo, con los pintores «proustianos». Proust prefería, en su adolescencia, a Meissonier y, en 1892, declaró que lo sustituía por Leonardo y Rembrandt. Un humanista enciclopédico y un pintor del tiempo, capaz de retratar(se) a un mismo modelo a lo largo de los años, mostrando que era siempre otro. Como la Dama de Rosa, que es Miss Sacripant vestida de hombre, que es Odette de Crécy, que es la Zéfira de Botticelli vista por el enamorado Swann.

Luego están los pintores, normalmente retratistas de sociedad, que nos muestran tipos y escenas referibles a la *Recherche*: Jean Béraud, Paul Helleu, Singer Sargent, Charles Hofbauer, Antonio de La Gándara, Boldini, Dagnan-Bouveret, Jacques Emile Blanche, etc. Arropan a Proust sin entrar en su dominio. Acaso, entre ellos, sólo sea auténticamente proustiano James Whistler con su *Blue and Silver*, retrato de una mujer apoyada en una chimenea y cuyo rostro se ve en sus dos perfiles, dentro y fuera del espejo, como si fueran dos mujeres: una es segura y voluntariosa; la otra, dubitativa y melancólica.

La *Recherche* está bien nutrida de referencias pictóricas. En general, los cuadros a los que se dirige el narrador son elementos de comparación referencial que permiten organizar el mundo. Una vez más, el arte es una vía de acceso al saber. La abuela del narrador y Swann le regalan fotografías de obras pictóricas. El antepasado de privilegio, y el maestro, le muestran unas reproducciones de obras de arte que describen el mundo. La escritura actúa sobre la foto que actúa sobre el cuadro que actúa sobre la conjetural «realidad». La memoria se organiza y responde a este código de referencias, como si los donantes dijeran al narrador, mostrándole las copias: «Esto es lo que vas a ver en la vida, esto es lo que recordarás del mundo experiencial».

A su vez, de vuelta, las referencias visuales de las obras interfieren en el recuerdo y organizan los vínculos con lo real. Cuando el narrador abraza a Albertine vestida por Fortuny, ella se «transforma» en la Venecia de Fortuny. Cuando Swann desea a Odette, ésta deviene la Zéfira de Botticelli con fondo de la sonata de Vinteuil. Pero si nosotros intentamos meternos en el deseo del narrador o de Swann, acudiendo a Botticelli o a Fortuny, nos decepcionamos, pues nos falta un elemento que no está en lo visible sino en el truco de la escritura. Nadie ve lo que el narrador y Swann ven en Fortuny y Botticelli, como nadie, excepto Swann, oye la sonata de Vinteuil, que es música de palabras que se refieren a una música inaudita.

Pocos ejemplos se salen de esta regla. De momento, sólo recuerdo la mención al cuadro de Hubert Robert *Chorro de agua en un parque*, que es excusa para una reflexión. La forma permanece aunque la materia fluye. El chorro es siempre el mismo chorro construido y calculado por el arquitecto, aunque el agua sea siempre distinta. Es el procedimiento mnémico por excelencia en Proust: la fluidez de la materia y la permanencia de la forma organizan la memoria. La vertical del agua ordena la verticalidad de los árboles que circundan el estanque.

En el libro hay un pintor supuesto, Elstir, cuyos cuadros jamás veremos. Para enfatizar el truco, aparece, fugazmente, como personaje, un pintor «real», Elouard Détaille, cuyos cuadros sí podemos ver pero que no integran el relato.

Esto permite replantear, por enésima vez, el asunto del uso (o desuso) de los modelos en Proust. Él mismo lo explica y, de modo indirecto, lo aplica con su texto. Nuestra época (la suya) quedará más en un elegante cuadro de Renoir que utiliza modelos vulgares que en los modelos elegantes retratados en «cuadros elegantes» por Gottet o Chaplin. La ordinariez y la chatura de los personajes «elegantes» de Proust quedan en la elegancia de sus páginas. Son la excusa para que el artista entienda el mundo, y nosotros con él.

También es una referencia pictórica la que habilita a Proust a reflexionar sobre los vínculos entre el arte y la moral. Proust se mueve entre dos polos, en este campo: Whistler que sostiene la distinción entre arte y moral, y Ruskin, que opina que todo gran arte es moralidad. Proust concilia, si se quiere, ambos extremos (ver *Correspondance*, edición Plon, V, 43). El arte no está sujeto a doctrinas morales ni las sirve como instrumento de persuasión o demostración, pero genera una cierta moralidad, al poner al sujeto que lo recibe ante el espectáculo de un mundo que produce efectos morales en la actitud de sus componentes.

Proust tenía una formación predominantemente visual. En menor grado, musical y literaria, incluyendo en esta última todo tipo de discurso: filosófico, histórico, etc. Poseía un gusto seguro y nutrido de historicismo, quiero decir de artistas colocados a lo largo del tiempo. La consecuencia es que amaba lo que se produce «fuera del tiempo» (del Tiempo y de la época), hecho que se confronta con otro, de tipo histórico: Proust ve cambiar el arte de su «tiempo»: del naturalismo y el impresionismo, pasando por la pintura de género y el retratismo de sociedad, hasta llegar al *nabis*, el fovismo y el cubismo. Proust no se retrajo ante esta diversidad de la oferta, como se dice hoy, y se interesó aprobatoriamente por figuras entonces aún discutidas: Degas, Rodin, Monet, el joven Picasso. Ya hemos visto sus coincidencias con el simultaneísmo. Habría que buscarlas, también, con el puntillismo, con el análisis disgregante de figuras que parecen compactas, y que empieza con Camille Pissarro para culminar en Henri Le Sidaner y Georges Seurat. Si me pidieran un ejemplo visual de lo que es Proust en literatura, elegiría *La Grande Jatte* de Seurat. Ello, desde luego, sin olvidar la raíz impresionista de esta experiencia óptica, subrayada por la aparición y el perfeccionamiento de la fotografía y el cine. En un pintor preimpresionista, Eugène Boudin, podemos encontrar una reflexión que anticipa a Proust: se trata de que el pintor trabaje con la primera impresión y pinte «de memoria», no sometiéndose al estudio mimético y de supuesta fidelidad que le plantea el modelo. Van Gogh observaba que el color de Vermeer (otra preferencia de Proust) es inexacto, pero se salva porque el conjunto vale como tal, resituando los colores particulares en su relación con los demás del cuadro.

Proust coincide con la vanguardia de su tiempo (¿hubo alguna otra vanguardia auténtica, ya que no vanguardismos?) en que el artista no tiene precursores ni el arte, iniciadores. Todo es, en el arte, individual, como si cada artista estuviera en el origen de sí mismo, como si lo tuviera todo por hacer. Hoy no hemos avanzado más que Homero

En consecuencia, «todo arte verdadero es clásico», según se lee en la respuesta de Proust a Emile Henriot (8 de enero de 1921). El arte es clásico, no el artista, que puede no serlo. La obra siempre pertenece a una clase, instauro su propia racionalidad. Si es de la grandeza que tiene la obra proustiana, inventa un género. Genera un espacio, engendra. Y aquí vuelve nuestro escritor a invocar a un pintor. Es Leonardo cuando dice que la pintura es *cosa mentale*. Todo arte lo es, para Proust. Luego vienen las «escuelas», que sólo sirven para que los colegas entiendan al individuo artista, el cual, si es auténtico, siempre es nuevo y desconcertante. Vaya si Proust no ejemplifica el principio. Cuando el artista cabe en una casilla, se le abren las puertas del museo y es entonces cuando Manet se cuelga al lado de Ingres, en el Louvre que lo ha mantenido a la intemperie durante décadas.

Ahora conviene echar una ojeada al tema que me parece más importante en el contexto proustiano de lo visual, o sea considerar hasta qué punto la pintura es un paradigma (como, sin duda, lo es la música y la Biblia-suma-enciclopedia, según vimos) para Proust. En carta a Jean Cocteau, dice «mi libro es un cuadro». A su vez, en la *Recherche*, los términos vinculados a la pintura aparecen con insistencia. Pichon hace esta estadística: *impresión* (383 veces), *arte* (333), *artista* (273), *color* (229), *pintor* (173) y *cuadro* (136). Por fin, el escritor que aparece en el libro, el personaje de Bergotte, muere contemplando el paisaje de Delft, de Vermeer, más concretamente, un trozo de pared amarilla, y diciendo: «Así debería yo haber escrito».

Escribir como pinta Vermeer un trozo amarillo de pared. Pero esto no puede hacerse con palabras, aunque uno se tome tres mil páginas, como es el caso de Proust. La pared amarilla está ahí, inmediata, compacta. En cuanto interviene el lenguaje, aparecen lo mediato y esponjoso de la palabra. Entonces, la pintura es un ejemplo supremo e imposible de seguir para el escritor. Proust, tal vez, viene a decirnos: «Mi libro es un cuadro imposible de pintar».

En su prólogo a *Propos de peintres*, de Jacques Emile Blanche, Proust cita una máxima de Maurice Denis: «Un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores reunidos en cierto orden». Acaso sea este «cuadro» el que quiere señalar Proust en su anterior aforismo: un caos superficial que se ordena según una estructura autónoma, algo así como lo que los simbolistas denominan, precisamente, «símbolo». Algo preexistente y oculto, que se revela como si fuera una ley de la naturaleza, necesaria y enmascarada. Pero, cuando aparece el lenguaje, hay traducción y, por lo tanto, opción, es decir libertad y no necesidad. La ley supuestamente natural es un efecto del lenguaje, un producto. El pintor es sumiso, pero el escritor es vacilante, como se razona al ir terminando *Le temps retrouvé*.

En este sentido, el ejemplo pictórico de Proust parece ser un pintor amable e «inofensivo», el dieciochesco y costumbrista Jean Baptiste Chardin, también aficionado a los autorretratos en serie, a la manera de Rembrandt. Chardin reproduce unas escenas de la vida cotidiana: una señora tejiendo, una familia rezando antes de comer,

una mesa tendida, etc. Pero, al poner las cosas en el cuadro, lo que pinta no son las cosas, sino unas relaciones inopinadas entre las cosas. El cuadro se convierte en naturaleza muerta y la tarea del pintor, en viaje infernal a través de ella, lo inmediato difunto, lo mediato, el concepto, la negatividad. Proust evoca a Dante guiado por la sombra de Virgilio. La naturaleza muerta resucita y es devuelta a la vida cotidiana del contemplador como sistema de vínculos. Con todas estas revueltas y todos estos incisos, sí podemos aceptar que el libro de Proust es un cuadro.

Aún más: un cuadro que se parece a un ídolo, según apostilla François Mauriac, siempre tan preocupado por el moralismo y la ausencia de religiosidad en un escritor que, sin embargo, a él, tan católico y piadoso, le produce enorme admiración. Proust ha sacrificado su vida a su obra, y en este acto sacrificial que pone la mitad de la vida como pretexto para la otra mitad (vivir para «recordar» y escribir) reside la religiosidad proustiana. En la construcción de una imagen: un ídolo. Proust es, por tal vía de visualidad, un panteísta, que considera perfecta la Creación y, por ello, superfluo al sujeto del Creador. Un ateo fascinado por la plenitud de la obra divina, cuya obra (la de Proust, claro está) se convierte en la mayor alabanza al Señor. El artista desenmascara la legalidad del mundo, revela las disimuladas claves de lo creado. Como el modesto y aplicado Chardin.

Y ahora, suponiendo que todavía el lector esté allí, termino con una viñetita, que puede ser visualizada como un cuadrito de historieta. El 18 de mayo de 1922, pocos meses antes de su muerte, Marcel Proust asiste al estreno de *Renard*, un espectáculo con palabras de Ramuz y música de Stravinski. Después, va a una cena que ofrecen en el hotel Ritz sus amigos, los ricachos ingleses Violet y Sidney Schiff. Ecos de sociedad, como vemos. Al salir, sube en el mismo coche donde van Stravinski y James Joyce. Se dicen palabras como «buenas noches» y «que siga usted bien». Y nada más. ¿No tenían algo que agregar en tan memorable circunstancia para el arte del siglo XX? No. La obra la hace siempre el Otro.

Blas Matamoro