

Henri Matisse y Manuel Vicent o la erótica del arte

Margarita María Ferrer

UNLP (Maestría en Literaturas Comparadas)

Cuando hablamos de comparar lenguajes plásticos con la literatura, nos surgen algunas preguntas: ¿tenemos que considerar la inclusión, en una obra literaria, de algún aspecto del mundo de la pintura o escultura, por ejemplo, como tema novelesco?; ¿pensamos en la biografía ficcionalizada de algún artista plástico?; o tal vez ¿debemos comparar una declarada o encubierta actitud estética frente al arte, la del artista plástico y la del literato? Y si se trata de una perspectiva estética, ¿no estaríamos incursionando ya en el campo de la filosofía más que en el de la plástica propiamente dicho?

¿O quizás tenemos que considerar la coetaneidad de dos artistas –el plástico y el literario– y analizar las imbricaciones artísticas de uno y otro campo?

Difícil encontrar una única respuesta, sobre todo cuando estamos formados casi exclusivamente en un solo campo, el literario, en mi caso personal.

Un camino posible para indagar, en este caso, la relación pintura-literatura, lo encontramos en el concepto de Intertextualidad, concepto formulado y desarrollado a lo largo del siglo XX por Mijail BAJTÍN (1895-1975)¹; por Julia KRISTEVA (1941) quien en 1967 utiliza por primera vez el término; por Gérard GENETTE (1930); por Umberto ECO (1932), por mencionar sólo a algunos. En el campo de la plástica, el semiólogo italiano Omar CALABRESE analiza la propuesta de Genette y la lleva al terreno de la pintura.

Sabemos que la noción de intertextualidad se configura a partir de diferentes campos de la semiótica, y que, en líneas generales, se refiere a la inclusión –por cita, plagio, alusión, copia, parodia, imitación, etc.– de otros textos anteriores –literarios o no– en un nuevo texto. Toda intertextualidad implica, entonces, una transformación del texto «ajeno» que se inscribe en el propio texto. En este proceso, Calabrese pone de relieve el carácter intersistémico de toda intertextualidad:

En la iconología se la ha definido como «transmigración de las causas», es decir como estudio de las variaciones de una representación, que se entiende *siempre* tomadas de modelos precedentes (literarios o pictóricos) y transformadas simplemente por cada autor².

A partir de estas breves consideraciones teóricas, nos proponemos esbozar el análisis de las intertextualidades pictóricas en *La novia de Matisse*, novela del escritor español contemporáneo Manuel Vicent. Focalizaremos el estudio en la inclusión que Vicent hace, en su novela, del cuadro de Henri Matisse, *Le bonheur de vivre*, y de qué manera la concepción del arte de Matisse³, en general, se vincula con lo que Manuel Vicent cree que es la finalidad de la literatura.

La novela de Manuel Vicent lleva como título *La novia de Matisse*. Es la historia amorosa de Julia, la esposa del coleccionista de arte Luis Bastos, una mujer diagnosticada de leucemia aguda, que logra sobrevivir a los más nefastos pronósticos médicos gracias a la energía positiva que recibe estando en contacto con algunas obras de arte y, en especial, *La alegría de vivir* de Henri Matisse.

Julia, la protagonista, tendrá como amante a Michel Vedrano, un hombre sagaz que fue primero comerciante de antigüedades y luego deviene marchand y falsificador de piezas de arte, hasta que por un golpe de suerte se hace millonario. Por ese entonces, Vedrano conoce a la pintora Beppo, una inglesa de 65 años que en su juventud había sido modelo de Modigliani y que, finalmente, se casa con el artista tunecino Abdul Wahab. Vedrano entabla con Beppo una larga

amistad y por primera vez ella le habla de Matisse y de su modelo Antoinette que posó para el cuadro *Le bonheur de vivre*. Cuando Beppo la conoció, Antoinette ya no era esa adolescente desnuda que aparece en la parte izquierda del lienzo, arreglándose unas flores en el pelo con el torso arqueado. Era una mujer enferma de 45 años que se paseaba en estado lastimoso entre las mesas del café de la *Coupoie* de París.

Todo esto se lo cuenta, en la novela, el marchand a Julia. Vedrano también le dice que recuerda el dibujo que hizo Matisse de esa jovencita, dibujo que estuvo clavado en la puerta de un armario hasta que pasó la guerra y los norteamericanos entraron en París. Beppo también cuenta a Vedrano, y éste a Julia, historias de artistas que conoció cuando era joven. Habla de Picasso, Tristán Tzara y se refiere a Matisse como un señor. Le llamaban el Doctor no sólo por su prestigio sino porque pintaba cuadros que parecían quitar las penas a los espectadores: «Eran cuadros curativos».

En la novela también se nos dice que hacia 1906, Matisse recién terminado el cuadro *Le bonheur de vivre*, lo vendió a los hermanos Leo y Gertrude Stein, unos coleccionistas judíos que vivían en París. Se decía que el artista había convertido a la modelo Antoinette, con sólo 16 años, en su amante, con quien viajó al sur de Argelia para buscar sensaciones solares.

En síntesis, esto es lo que Vedrano narra a Julia. Además, gran parte de la acción de la novela se desarrolla en Sotheby's, en donde se realizará una subasta y los coleccionistas se sienten atraídos por un dibujo turbador de Matisse: el boceto de una adolescente desnuda, que parecía desperezarse y con las manos se arregla el pelo. Era un estudio de esa figura femenina que forma parte del cuadro *La alegría de vivir* cuyo bosquejo pertenecía a la colección Haas de San Francisco. La obra definitiva estaba en la Barnes Foundation. Toda la energía de la subasta estaba en el dibujo de Matisse, el boceto del desnudo aludido y que aparece a la izquierda del cuadro *Le bonheur de vivre*, como ya dijimos.

«Parece una obra menor, pero puede enloquecer a cualquiera», dice el narrador. Hay una descripción detallada de la subasta y cómo asciende el precio del boceto de Matisse hasta que lo adquiere el Sr. Segermann, a quien el marido de Julia se lo comprará y lo colgará en la habitación de huéspedes de su casa.

La novela termina con Vedrano y Julia haciendo el amor en el cuarto presidido por el boceto de Matisse y la plena certeza de que Julia está curada de su leucemia, porque como dice el narrador:

Julia había crecido por dentro a medida que el arte se le fue revelando y ya no podía entender nada del mundo sin esa emoción de la belleza.⁴

Indudablemente, con el simple resumen del argumento nos damos cuenta de que esta novela está tejida con los hilos del mundo de la pintura, de los marchantes y de los coleccionistas, un mundo en el que Manuel Vicent construye un laberinto fascinante regido por el poder de la belleza.

Vamos a considerar cómo el escritor valenciano realiza lo que Calabrese³ llama una traducción intersistémica, es decir la *transformación* operada del «texto» aludido –en este caso, el cuadro de Matisse– cómo «ingresar» en el sistema literario de la novela.

En primer lugar, debemos decir que la vinculación pintura-literatura la encontramos tanto en Matisse como en Vicent. El pintor francés ilustró los poemas de Mallarmé y más tarde los de Baudelaire y otros poetas.⁶ Por su parte, Manuel Vicent fue marchand en una época y conoció la seducción que ejerce ese mundillo de la comercialización de las obras de arte con unos seres refinados, absorbidos por la estética y cuyos ámbitos de circulación eran el café de *La Coupoie*, *La Rotonde*, *Le Flore* o la *Brasserie Lipp* en París, lugares con existencia fuera de la ficción y que se mencionan en la novela.

En segundo término, existe una identidad histórica de obras y personajes vinculados con la plástica. Aparte del cuadro de Matisse que tiene una existencia propia fuera de la novela de Vicent, se citan a pintores y obras: Cézanne, Degas, Franz Hals, Van Gogh, Gauguin, Juan Gris, Vlaminck, Utrillo, Monet, por mencionar sólo a algunos. Es decir, se establece una cadena de conexiones traídas por las citas que nos remiten a la cultura de Manuel Vicent.

Por otra parte, una serie de acontecimientos narrados en la novela tienen también una entidad histórica. Así por ejemplo, sabemos que *Le bonheur de vivre*, único cuadro que Matisse expone en el Salón de los Independientes y que Signac desapruueba, es adquirido por Leo Stein,⁷ en cuya casa Matisse y Picasso se encontrarán por primera vez, hecho al que hace referencia la novela.

En tercer término, existe una identidad histórica de dos personajes importantes en la novela: las dos modelos, la de Matisse y la de Modigliani. Beppo que era inglesa y por los años 30 se casó en París con el pintor tunecino Abdul Wahab, fue gran amiga de Modigliani y también posó como modelo del escultor Brancusi, de Pascin, de Soutine, y del pintor Van Dogen.

En cuanto a la jovencita que supuestamente sirve de modelo en *Le bonheur de vivre* se trata de Antoinette Arnaud. Con respecto a este cuadro, Matisse le confesó a Francis Carco lo siguiente:

...el propietario del Moulin de la Galette invitaba a todos los pintores a garabatear en su local. Van Dongen era un prodigio. Perseguía a las bailarinas a la vez que las dibujaba...yo también me aproveché de la invitación... ¡Eran buenos tiempos! Debo decir que llevábamos la pintura en la sangre, que nos hubiéramos peleado por ella.⁸

Por esos años, Matisse era considerado el líder de los fauvistas y, además, en 1908 publica *Notas de un pintor*⁹ en donde destaca, entre otras cosas, la importancia de la composición –el arte de disponer de manera decorativa los diversos elementos–; «el dibujo ha de poseer una fuerza de expansión capaz de vivificar las cosas que lo rodean»; el color debe tender a servir a la expresión: «la elección de mis colores...se basa en el sentimiento, en la experiencia de mi sensualidad». Su interés por la figura humana le permite expresar el sentimiento religioso que tiene de la vida. Pero no se entretiene en detallar los pormenores de un rostro.

El cuadro –objeto-texto pictórico– que estructura y sostiene temáticamente toda la novela de Vicent es un Óleo sobre lienzo de 175 x 241 cm., en donde los colores saturados rojos, amarillos, naranjas, azules y verdes constituyen el marco que hace vibrar a unos cuerpos desnudos y en movimiento. Pero este cuadro es leído por Vicent en una zona de «fuerte visibilidad», como afirma Calabrese. Se trata del ángulo inferior izquierdo en donde una jovencita, de pie, parece desperezarse mientras se arregla el cabello con las manos. El resto del cuadro permanece, para el novelista español, en una zona ciega y blanca. La mirada se desplaza sobre la superficie izquierda del cuadro y toda la historia novelesca se concentra en ese personaje de Matisse. Esta imagen de la adolescente, de pie, que parece desperezarse, no es objeto de conocimiento ni de conceptualización sino que es una imagen con un relato implícito que produce placer. En la novela, el narrador «analiza» el cuadro en las dos fases señaladas por Louis Marin¹⁰: una factual, descriptiva y la otra significativa, interpretativa, que se consigue sobre la primera.

El título del cuadro constituye ya una descripción general del mismo. Es un cuadro con multiplicidad de imágenes que ocupan varias zonas del espacio, pero Vicent, como dijimos, focaliza todo en el boceto de esa adolescente como si se tratara de una imagen autónoma. Como dice Jacques Aumont: «La imagen sólo existe para ser vista por un espectador históricamente definido»¹¹.

Así como en el poema *Un coup de dès n'abolira jamais le hasard* de Mallarmé, la palabra pasa a ser un signo visual y un elemento plástico importante (la palabra diagramada como imagen), del mismo modo podemos afirmar que el boceto de esa joven que está en la parte izquierda de *Le bonheur de vivre* de Matisse pasa al sistema literario y se convierte en el núcleo narrativo de la novela de Vicent. El boceto de Matisse es la razón de ser de una historia en donde se dan cita la erótica del arte plástico –a través de la saturación de los colores puros, la ausencia de sombras, el desnudo femenino en movimiento– y la erótica del arte literario, en donde el escritor se detiene en la sensualidad de las imágenes, en la plasticidad de los gestos y de las miradas, en la embriaguez de los sentidos. La alegría y la despreocupación, en definitiva, la fiesta, es lo que campea en el cuadro de Matisse y en la novela de Manuel Vicent.

En una entrevista que Javier Ocho Hidalgo le realiza a Vicent en 1997, éste afirma:

La literatura es como el mar; el arte es también una sucesión de formas que se golpean a sí mismas; es como el fuego, como el aire, como los cuatro elementos, que son siempre, por una parte, inmutables, y por otra siempre cambiantes. La forma es como la llama de una hoguera, permanentemente idéntica a sí misma pero siempre distinta. La forma es insondable.

Se pone en evidencia que tanto el arte de Matisse como la literatura de Manuel Vicent rechazan de manera fundamental el concepto utilitario del arte.

Mucho se ha hablado del poder curativo del arte gracias a la misteriosa energía que encierran las obras maestras. Baste recordar a Malraux en *La condition humaine* para quien el arte es una de las formas posibles de escapar al absurdo y darle un sentido a la vida. Para Manuel Vicent, el arte salva de la muerte, un arte que está -como el erotismo- más allá de la moral, de la política y de la ley.

Dentro del laberinto regido por el poder de la belleza, la adolescente que Matisse inmortalizó en *Le bonheur de vivre* será testigo, en la novela de Manuel Vicent, de la historia amorosa de una mujer que cambiará su destino al descubrir la belleza y el placer, en la contemplación y posesión de obras de arte.

Al principio de este trabajo, nos formulábamos algunas preguntas que, en parte, han sido respondidas en el transcurso del análisis de la novela del escritor español y del diálogo que éste mantiene con la obra de Matisse.

Podemos concluir afirmando que el campo de las artes plásticas y de la literatura son campos atravesados por la estética y, en consecuencia, por la filosofía. En tal sentido, toda indagación artística o interartística supone en mayor o menor medida una incursión en la percepción de la belleza. Es cierto que la literatura, las artes plásticas, la música están enraizados en lo inmanente, en el pigmento de una pintura, en la vibración de una cuerda, en la expresión de una frase. Pero, como afirma George Steiner¹², esos elementos combinados de cierta forma activan en el receptor un *continuum* entre temporalidad y eternidad.

Coincidimos con George Bataille cuando afirma que

Literatura, erotismo y felicidad son formas de lo sagrado, al igual que la miseria o la gloria, y permiten intuir lo sagrado en nosotros... eso que nos eleva por encima de todo para celebrar que estamos aquí, fuera de la ley y de las consecuencias ulteriores.¹³

Notas

¹ BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989; GENETTE, G., *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982; KRISTEVA, J., *Semiotiké: recherches por une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

² CALABRESE, Omar, *El Lenguaje del Arte*, Bs.As., Barcelona, México, Ediciones Paidós, 1987.

³ Para H. Matisse hemos consultado MATISSE, Henri, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, texto y notas establecidos por Dominique Fourcade, nueva edición revisada y corregida; texto original: *Écrits et propos sur l'art*, traducción de Mercedes Casanovas, traducción de las notas de la nueva edición a cargo de Lourdes Bassols, Madrid, Paidós Estética, 1.ª edición abril 2010, 398 pp.

⁴ VICENT, Manuel, *La novia de Matisse*, Bs. As., Alfaguara, 2000, p. 258.

⁵ CALABRESE, Omar, «La intertextualidad en pintura. Una lectura de los *Embajadores* de Holbein», *Cómo se lee una obra de arte*, Editorial Cátedra Signo e Imagen, 1999.

⁶ Toda la relación de Matisse con la poesía y la ilustración está consignada en *Henri Matisse. Escritos y consideraciones sobre el arte*, *op. cit.*

⁷ Mencionado en la biografía que establece Dominique Fourcade en *Henri Matisse. Escritos y consideraciones sobre el arte*, *op. cit.*

⁸ *Henri Matisse. Escritos y... op. cit.*, p. 164.

⁹ El texto «Notas de un pintor» está incluido en *Henri Matisse. Escritos y... op. cit.*, pp. 49-63.

¹⁰ «La descripción de la imagen: a propósito de un paisaje de Poussin», en *Análisis de las imágenes* (varios autores), traducción del francés por Marie Thérèse Cevasco, Barcelona, 1982.

¹¹ AUMONT, Jacques, «El papel de la imagen», en *La imagen*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992, traducción del francés de Antonio López Ruiz, p. 207.

¹² STEINER, George, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Ensayos/Destino, 1991 (Traducción Juan Gabriel López Guix), p. 275.

¹³ BATAILLE, George, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Bs. As., Adriana Hidalgo Editora, 2001, traducción del francés de Silvio Mattoni.

