

Los ojos abatidos de Marcel Proust

Eugenia Straccali

Los fragmentos intermitentes

...vi en el cuadro de cristal de la ventanilla, por encima de un bosquecillo negro,
unas nubes festoneadas, cuyo suave plumón tenía un color rosa permanente,
muerto, de ese que no cambiará, como el color rosa ya asimilado
por las plumas de un ala o por el lienzo al pastel donde lo puso el capricho del pintor.
Pero yo sentí que, por el contrario, aquel colorido no era inercia ni capricho,
sino necesidad y vida. Pronto fueron amontonándose detrás de él las reservas de luz. Co-
bró vida, el cielo se fue pintando de encarnado, y yo pegué los ojos al cristal para verlo mejor,
porque sabía que ese color tenía relación con la profunda vida de la Naturaleza;
pero la vía cambió de dirección, el tren dio vuelta, y en el marco de la ventana vino a sus-
tituir a aquel escenario matinal un poblado nocturno con los techos azulados de luna y con un
lavadero lleno del ópalo nacarino de la noche, todo abrigado por un cielo tachonado de estrellas;
y ya me desesperaba de haber perdido mi franja de cielo rosa,
cuando volví a verla, roja ya, en la ventanilla de enfrente, de donde se escapó en un reco-
do de la vía; así, que pasé el tiempo en correr de una a otra ventanilla para juntar
y recomponer los fragmentos intermitentes opuestos de mi hermosa aurora escarlata y
versátil, y llegar a poseerla en visión total y cuadro continuo.

A la sombra de las muchachas en flor,

Marcel Proust

Los ojos de Proust están abatidos, abrumados, no tristes sino conmovi-
dos: padece los efectos del estallido de experimentación ocular que, a fines del
siglo XIX, produjo tanto un *spleen* como una euforia visual en su experiencia

óptica. Sus modos de ver dan cuenta de la mirada fascinada que deviene obsesión por las imágenes, por los efectos de luz, por lo que se vislumbra detrás de los cristales, por escribir la percepción de un cuadro continuo y recomponer los elementos diseminados para lograr a través del arte una visión total.

El narrador de Proust, al igual que Claude Monet pintando la serie de la catedral de Rouen, se desespera por captar los efectos ópticos creados por la luz natural sobre un paisaje o una panorámica suburbana, sin consagrarse a los detalles casuales sino procurando capturar la escena con rapidez, para lo cual el pintor se valía de pinceladas visibles y poco definidas que dieran cuenta de las variaciones lumínicas sobre los distintos lienzos. Se produce así un efecto de visualidad simultánea que elide la causalidad y el proceso.

La teoría óptica de Proust es la de la intermitencia del ojo, la del parpadeo ante los reflejos solares. La concepción de lo real y de la representación es reconstructiva: supone el estallido de la centralidad del argumento, del relato en la modernidad, y a partir de allí se propone la recomposición de fragmentos intermitentes. La imagen es la de la explosión: las esquirlas, las chispas y los residuos esparcidos en el espacio arman una constelación nueva ante el ojo del que observa. Visión instantánea luego del estallido del sentido hegemónico, de la gramática que se volvió insignificante y de la representación imposible, Proust escribe acerca de esta dispersión esencial, presentando la desintegración de la unidad de lo real. El narrador, a través de su mirada imaginaria, parece manifestarse en contra de la dominación del antiguo régimen escópico, del perspectivismo cartesiano y de las variantes del ocularcentrismo filosófico y estético. Entre los intelectuales franceses –dice Martin Jay (2007)– ya se venía produciendo, desde finales del siglo XIX, una sospecha sobre la vista ampliamente compartida, una desconfianza en los campos y parámetros de visión. De este modo, *En busca del tiempo perdido* es una exploración de la relación entre el tiempo y la vista y también el despliegue de una teoría sobre la visión poética, en la cual la idea del tiempo se expande en términos específicamente oculares.

Los experimentos de Proust con un nuevo orden visual, que ponen en escena el desconcertante “frenesí de lo visible” que condujo al discurso antiocular del siglo XX, sin por eso buscar un modo de dominarlo,¹ presentan

¹ La óptica de la temporalidad elaborada por Proust a menudo se ha comparado con la recuperación del tiempo vivenciado, la *durée*, teorizada por Henri Bergson. En su obra hallamos el primer ataque frontal contra el ocularcentrismo en la filosofía francesa moderna. El desarrollo de la filosofía

el mismo efecto del titilar de las estrellas en el cielo nocturno, que parecen parpadear como un faro emitiendo luz de manera intermitente. Es una ilusión perceptiva. Las perturbaciones de la atmósfera producen el “temblor” de las estrellas, cuando en verdad éstas no dejan de emitir luz en ningún momento.

La luz que emiten las estrellas viaja años luz hasta llegar a la Tierra. Antes de alcanzar la vista humana pasa por la atmósfera, que es un fluido no homogéneo. Sufrir allí variaciones de temperatura, presión y concentración de sustancias, como por ejemplo, vapor de agua o partículas en suspensión —por eso algunas estrellas se ven como nebulosas—. Los ojos de Proust captan esta condensación de lo real o concentración atmosférica que separa al ojo del mundo, estas irregularidades que afectan a la imagen, haciendo que tiemble y pierda definición. Es por eso que comparamos esta fenomenología con la mirada imaginaria abatida de Proust. No hay una pérdida de la visión sino una visualización de esta percepción nublada. Así, cuanto menor es el espesor de la atmósfera atravesada, menos son las perturbaciones y más débil es el centelleo.

La atmósfera también afecta a la observación de objetos que están mucho más cerca que las estrellas, como la Luna, pero como se ven más grandes la distorsión se disimula. Por otro lado, la modernidad misma dificulta la observación y contribuye al parpadeo de las estrellas. Los faroles, faros y luces de las viviendas borran directamente las estrellas del cielo. Y en los lugares donde se ven, el aire está muy cargado de partículas que dispersan la luz. El ojo conmovido o perturbado de Proust captura la gradación lumínica y la coloración de las sombras, ampliando la paleta de la realidad como cuadro, como si descubriera una amplia gama de color.

La mirada del narrador proustiano en un primer momento contempla la degradación de la luz, luego ocurre el deslumbramiento y en tercer lugar la composición de la pintura visual.

occidental no puede comprenderse sin atender a su perspectiva cartesiana, que luego se amplió para incluir a todas las variantes del ocularcentrismo, con la habitual dependencia de metáforas visuales de uno u otro tipo. Por supuesto, esta tradición reconoce sus precursores: desde las sombras que se proyectan en la pared de la caverna platónica y el elogio agustiniano de la luz divina, hasta las ideas cartesianas al alcance de la “mirada [gaze] mental e inmutable” y la fe ilustrada en los datos proporcionados por nuestros sentidos, no se puede negar que los apuntalamientos ocularcéntricos de nuestra tradición filosófica han sido constantes (Cf. Jay, 2007).

Los jardines de lo real

En un ensayo crítico llamado “Los deslumbramientos”, Proust dice que hay un libro que le gustaría escribir que llevaría el nombre de *Los seis jardines del Paraíso* (1971). Allí despliega una teoría estética sobre lo real: los jardines son espacios imaginarios que deslumbran la mirada y producen en el escritor un efecto de escritura pictórica. Es el jardín de Monet un ejemplo de su cosmovisión en imágenes: aunque no lo conoce, proyecta la escena de la contemplación y lo describe como un boceto primero y vivo. Particularmente señala el gesto del pintor de componer en la naturaleza antes de hacer la obra. En *Qué es la filosofía*, Deleuze habla del jardín de Monet como un universo particular:

La casa de Monet está incesantemente en trance de ser engullida por las fuerzas vegetales de un jardín desenfrenado, cosmos de rosas. Un universocosmos no es carne. Tampoco son lienzos de pared, trozos de plano que se unen, planos orientados de forma diversa, a pesar de que el empalme de todos los planos en el infinito pueda llegar a constituirlo. Pero el universo se presenta en el límite como el color liso, el gran plano único, el vacío coloreado, el infinito monocromo. La puerta vidriera, como en Matisse, no se abre más que sobre un color liso negro. La carne, o mejor dicho la figura, ya no es el morador del lugar, de la casa, sino el morador de un universo que soporta la casa (devenir). Es como un paso de lo finito a lo infinito, pero también del territorio a la desterritorialización. Es en efecto el momento de lo infinito: de los infinitos infinitamente variados (1993, p. 123).

Monet siembra las flores según los colores, los momentos y las estaciones del año, y diseña el estanque de las *Ninfas*, nombre de los nenúfares blancos que cultiva en el jardín acuático que acondicionó en 1893 en su propiedad de Giverny. A partir de 1910 y hasta su muerte en 1926, el jardín y su estanque en particular se convirtieron en el foco de su mirada y en el modelo de representación artística y de su concepción de lo real. Este es el puente con Proust. Dice Monet: “He reanudado con cosas imposibles de lograr: agua con hierbas que ondulan en el fondo. Excepto la pintura y la jardinería, no sirvo para nada. Mi más bella obra maestra es mi jardín”. Monet descarta del campo de visión el horizonte y el cielo, concentra el punto de vista en una

pequeña zona del estanque, percibida como una mónada de la naturaleza, y el ojo se instala en un plano muy cercano. Ningún punto detiene la atención más que otro, y la impresión dominante es aquella de una superficie informe. El formato cuadrado intensifica esta neutralidad de la composición. Esta ausencia de nodos referenciales proporciona al fragmento su carácter infinito, ilimitado. La pincelada del pintor se aleja de la descripción de las formas. Si miramos el lienzo de cerca, tenemos la impresión de una total abstracción, a tal punto los trazos de pintura depositada por la brocha superan la identificación de las plantas o de sus reflejos. El espectador debe realizar un esfuerzo óptico y cerebral constante para reconstituir el paisaje evocado. El inacabado de los bordes dejados sin pintar acentúa esta insistencia sobre la pintura como superficie cubierta de colores que borronean las formas, lo que en pintura se denomina “paisaje abstracto” o “abstracción lírica”.

Lo que interesa a Proust no es únicamente la pintura de Monet como obra de arte, sino también la concepción de lo real o la visión poética que comparte con el pintor:

Por fin, si gracias a la protección del señor Jean Baugnies puedo contemplar algún día el jardín de Claude Monet, bien advierto que veré en un jardín que debe ser, no tanto el antiguo jardín-florista, como un jardín colorista, si puede decirse, flores dispuestas en un conjunto que no es totalmente el de la naturaleza, ya que fueron sembradas de modo que no florezcan al mismo tiempo que aquellas cuyos matices hacen juego, se armonizan al infinito en una extensión blanca o rosada y que esa intención de pintor potentemente manifestada, ha desmaterializado en alguna manera, de todo lo que no es color. Flores de la tierra, también flores del agua, esas tiernas ninfas que el maestro describió en telas sublimes de las que ese jardín (verdadera transposición de arte antes que modelo de cuadros, cuadro ya ejecutado ahí mismo en la naturaleza, que se ilumina por debajo de la mirada de un gran pintor) es como un boceto primero y vivo, por lo menos la paleta ya está lista y deliciosa, con sus tonos armoniosos ya listos (Proust, 1998, p. 31).

Los nenúfares de Monet son las imágenes que dan cuenta de cuál es la visión óptica de Proust: no sólo por la serie en la que se degrada la luz, sino porque es la borradura de la figuración y del territorio, del paisaje, es la

percepción de aquello que se ve debajo del agua. El filtro, lo nebuloso, obliga al sujeto a refregarse los ojos para distinguir, y por lo tanto la experiencia óptica de lo real está mediada por un velo. En su obra de Proust es constante la referencia que hace el narrador a la mediación entre el ojo y el mundo o el objeto de la mirada. El narrador y los personajes de la novela deben limpiar el cristal antes de volver a ver o refregarse los ojos para despejar la visión:

Y como su dolor iba siendo muy agudo, se pasó la mano por la frente, dejó caer el monóculo y limpió el cristal. Indudablemente, si en aquel momento se hubiera visto a sí mismo, habría añadido a su anterior colección de monóculos ese que se quitaba de la cabeza cual un pensamiento importuno y de cuya empañada superficie quería borrar las penas con su pañuelo (Proust, 1992, p. 409).

Los nenúfares son las imágenes-pensamiento, mónadas en el sentido benjaminiano: ideas que determina en la medida en que absorben la pluralidad de sus manifestaciones históricas sedimentadas en su interior; mónadas como microcosmos, representaciones objetivas de un conjunto de fenómenos o abreviaturas de la imagen total del mundo.

...el monóculo que el marqués de Bréauté añadía, en señal de fiesta, a los guantes gris perla, a la corbata blanca y a la bimba, reemplazando con él sus lentes, cuando iba a fiestas aristocráticas -lo mismo que hacía Swann- tenía pegado al otro lado del cristal, como una preparación de historia natural en un microscopio, una mirada infinitesimal, llena de amabilidad, que sonreía incesantemente por todo, por lo alto de los techos, lo magnífico de la fiesta, lo interesante del programa y la excelente calidad de los refrescos (Proust, 1992, p. 386).

La experiencia de la luz y de las iluminaciones de lo real está en la simultaneidad de los tiempos, las capas de espacios de la memoria que contiene la imagen. La imagen-tiempo, la imagen dialéctica de Benjamin, la constelación, es el tiempo de la suspensión, de la interrupción, del relámpago del momento epifánico, resto de la experiencia aurática. Existe en Proust la confianza en que el arte da cuenta de las discontinuidades, arte del parpadeo que puede atravesar la pantalla o película sutil que separa al ojo de la realidad y conforma un objeto luminoso, un deslumbramiento. Esto refiere también

a la opacidad residual que queda en la representación lingüística que se ve tematizada en el impresionismo. La noción de transparencia velada es una metáfora de la personalidad del artista. Tanto la poética de Proust como la de Monet suponen la existencia de un filtro que implica “mirar a través de” y conforman una dialéctica entre ver y no ver: “Cuanto más viejo me hago más cuenta me doy de que hay que trabajar mucho para reproducir lo que busco: lo instantáneo. La influencia de la atmósfera sobre las cosas y la luz esparcida por todas partes” (Monet).

Stoichita señala en *Ver y no ver*, su libro acerca del impresionismo, que el cuadro de Monet *Impression. Soleil levant* resquebrajó los cimientos pictóricos de la pintura occidental provocando una revolución óptica. Los pintores dejan el encierro de sus talleres y trasladan sus caballetes a la naturaleza, acción “que se vio secundada por una parte, por el estudio de las leyes de la composición de la luz y del contraste óptico, y por otra, la adopción de la acusada fragmentación de la pincelada como medio expresivo” (Stoichita, 2005, p. 11). Por eso a Proust lo fascina la tematización de la mirada en el cuadro impresionista y las modulaciones de lo real en esa proyección imaginaria.

Tres obras de Monet para la teoría óptica de Proust

A partir de tres obras de Monet puede analizarse las versiones ópticas que despliega Proust a lo largo de su obra:

1) La polifonía cromática de la *Catedral de Rouen* es análoga a la mirada en serie de Proust: las fantasmagorías de la luz, las transfiguraciones de la realidad física que el ojo abatido registra cromáticamente. Esta mirada seriada tiene el narrador de Proust cuando ve a las muchachas que aparecen como una constelación ensombrecida ante el ojo, para luego descubrir la individualidad:

Ahora ya las había individualizado; pero, sin embargo, la réplica que se daban unas a otras con los ojos, animados por un espíritu de suficiencia y compañerismo, en los que se encendía de cuando en cuando una chispa de interés o de insolente indiferencia, según se posaran en una de las amigas o en un transeúnte, y esa consciencia de conocerse con bastante intimidad para ir siempre juntas, formando “grupo aparte”, creaba entre sus cuerpos separados e independientes, según iban avanzando por el paseo, un lazo invisible, pero armonioso, como una misma sombra cálida

o una misma atmósfera que los envolviera, y formaba con todos ellos un todo homogéneo en sus partes y enteramente distinto de la multitud por entre la cual atravesaba calmosamente la procesión de muchachas (Proust, 1987, p. 420).

2) La serie de los nenúfares. Es para Proust la mirada reflejada, serie de paisaje de agua. El narrador ve su reflejo narcisista en el reflejo acuático del estanque como forma de la automímesis. La realidad puede captarse sólo si el ojo rasga el filtro que lo separa o puede representarse en esa transfiguración borrosa y en su sombra. En una carta escrita poco antes de la exposición de esta serie de obras dice Monet

Sabed que el trabajo me absorbe. Los paisajes de agua y de reflejos se han convertido en una obsesión. Esta va más allá de mis fuerzas de viejo, y no puedo llegar a traducir lo que siento. He destruido tantos... y recomienzo... y espero que, de tantos esfuerzos, salga algo (Stoichita, 2005, p. 76).

Como define Baudelaire en su artículo “El pintor en la vida moderna” (1992), el observador es un yo insaciable del no-yo, que a cada instante lo refleja y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva. Es decir que el pintor impresionista considera la proyección contingente y transitoria del que observa y pone en el centro la proyección borrosa del yo autoral en la obra. Esta obra presenta una relación nueva entre observador y objeto de la observación, por un lado, y entre el marco y la figuración por el otro. Estos lienzos no son paisajes en sentido estricto, ya que les falta el horizonte y el cielo. La superficie del cuadro se confunde con la superficie del agua, y el exterior (el árbol, el cielo) está presente en la imagen porque se refleja en el agua. Todo el paisaje se disuelve en la imagen acuática.

esa impresión aun se afirmaba con otros barcos, formados a lo largo del muelle, pero tan apretados y juntos, que los hombres hablaban de uno a otro barco sin que se pudiese distinguir la separación entre las embarcaciones ni el intersticio del agua: así, que esa flotilla parecía una cosa menos marina que las iglesias de Criquebec, por ejemplo, las cuales allá lejos, ceñidas de mar por todos lados, porque se las veía sin la ciudad que estaba al pie, entre una vibración de sol y olas, hubiérase dicho surgían

de las aguas, y que, hechas de yeso o espuma, encerradas en el ceñidor de un arco iris versicolor, formaban parte de un cuadro místico e irreal. En el primer término de la playa el pintor había sabido acostumbrar ala vista a no reconocer frontera fija, demarcación absoluta, entre tierra y océano (Proust, 1987, p. 255).

3) *Primavera a través de las ramas* de los árboles. Es la mirada interrumpida. El ojo queda separado por una barrera natural, las ramas velan la visión. Es la dialéctica del ver y no ver en Proust, la intermitencia lumínica.

Esta disposición resultaba que allí siempre había corrientes de aire, bruscas e intermitentes oleadas de sol, y una claridad tan cegadora que casi no se veía a las señoras que estaban merendando; de modo que las damiselas se apilaban de dos endos mesas a lo largo del estrecho gollete, y como hacían visos a cada uno de sus ademanes para tomar el té o al saludarse unas a otras, la galería venía a asemejarse a un vivero de peces o a una nasa donde el pescador junta muchos pececillos que asoman la cabeza casi fuera del agua, y que bañados por el sol relucen con cambiantes reflejos (Proust, 1987, p. 241).

El jardín pintado por Monet no es representado como paisaje, es habitado por el artista, armado especialmente para la creación, la naturaleza compuesta para ser estetizada. Y en el paisaje está el hombre-escritor-pintor que puede traducir la experiencia imaginaria de ese espacio. El espacio tiene la configuración exótica y el diseño; el efecto de estar en la imagen es lo que subyace tanto en el pintor como el escritor:

Quisiéramos ir a ver ese campo que Millet (porque los pintores nos instruyen igual que los poetas) nos muestra en su *Primavera*, quisiéramos que monsieur Claude Monet nos llevara a Giverny, a orillas del Sena, a ese recodo del río que nos permite distinguir apenas a través de la niebla matinal. Pero en realidad son simples casualidades de la amistad o de parentesco las que, proporcionándoles la ocasión de pasear o residir cerca de ellos, han hecho que madame de Noailles, Maeterlinck, Millet y Claude Monet escogieran para pintarlos ese camino, ese jardín, ese campo, ese recodo del río, y no otros. Lo que nos los hace ver como distintos y más hermosos que el resto del mundo es que llevan como un reflejo

intangible la impresión que han producido en el genio, y que veríamos vagar igual de singular y despótica sobre la superficie indiferente y sumisa de todos los paisajes que hubiesen pintado. Esta apariencia con la cual nos seducen y nos decepcionan, y más allá de la cual quisiéramos ir, es la esencia misma de ese algo en cierto modo sin cuerpo –ese espejismo fijado en una tela- que es una visión. Y esta niebla que nuestros ojos ávidos quisieran traspasar es el no va más del arte del pintor. El supremo esfuerzo del escritor, como del artista, sólo alcanza a levantar parcialmente para nosotros el velo de fealdad e insignificancia que nos deja sin curiosidad ante el universo (Proust, 2013, pp. 81-82).

A través de los ojos conmovidos de Proust puede reconstruirse una teoría de la contemplación poética de lo real, en un espacio imaginario compartido con los pintores: el jardín de Monet y el campo que habita Millet para poder pintar son las mónadas o microcosmos que dan cuenta desde la pintura de esa visión sobre lo real, de la revolución visual del mundo que *En busca del tiempo perdido* pone en escena mediante la escritura.

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, Ch. (1992). *Le peintre de la vie moderne*. En *Critique d'art suivi de critique musicale*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Monet, C. *Claude Monet, Ninfeas azules*. Recuperado de http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/nymphes-bleus-483.html?cHash=4ee84dee6e
- Proust, M. (1971). *Les Éblouissements*, par la comtesse de Noailles. En *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Melanges et suivi de Essais et articles*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1987). *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1992). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1998). *Crítica literaria*. Buenos Aires: Need.

Proust, M. (2013). Sobre la lectura. En *Días de lectura* (pp.59-110), Buenos Aires: Taurus.

Stoichita, V. (2005). *Ver y no ver*. Madrid: Siruela.