



10

VALERIANO BOZAL FERNÁNDEZ

Universidad Complutense, Madrid

**Proust
y el impresionismo**

Este breve ensayo tiene una componente biográfica que explica parcialmente su génesis. En torno a 1960, en un viaje a París, tuve ocasión de ver los *nenúfares* de Monet en la Orangerie. Entonces no había el turismo que existe en la actualidad y pude quedarme durante bastante rato solo en las salas: tuve la sensación de estar metido dentro del agua, dentro de la pintura misma. Fue una sensación que no he olvidado. Poco después, muy poco después, inicié la lectura de la *Recherche* proustiana, una lectura sobre la que he vuelto, vuelvo, una y otra vez. La sensación primera fue muy parecida: envuelto en los textos, en los paisajes, en el mundo creado por Proust. Desde entonces he pensado en diversas ocasiones en esta afinidad, he llegado a la conclusión de que Proust nos ofrece un punto de vista sobre el impresionismo que es diferente del canónicamente establecido.

Por lo general, los historiadores conciben el impresionismo como el punto de partida de una pintura moderna que encuentra su marca en la atención que concede al lenguaje pictórico y a la conciencia de ese lenguaje. Las ideas de Mallarmé a propósito de Manet, la idea de un ojo inocente, casi infantil, ingenuo, carente de prejuicios, capaz de registrar directamente la realidad, mantienen su vigencia y sitúan al impresionismo en el origen de la pintura moderna, entendida esta como aquella que vuelve la mirada sobre sí misma, se interroga por su lenguaje y sitúa esta pregunta en el centro mismo de su significado. El impresionismo estaría en el origen, el cubismo, tras Cézanne, constituiría el punto de inflexión que da libre curso a su desarrollo.

Sin ánimo de llevar a cabo crítica alguna de esta concepción, la lectura de Proust nos abre una perspectiva diferente, *no lingüística*, por decirlo así, sobre la pintura impresionista. Deseo exponer aquí algunos de los ejes de esa perspectiva

1

La relación entre Proust y el impresionismo no es una cuestión nueva, ha sido planteada en diferentes ocasiones, por lo general a partir de dos temas bien conocidos: la descripción de algunos paisajes que recuerdan las pinturas impresionistas, en especial los *nenúfares* monetianos, y la presencia de un artista, Elstir, que puede ser prototipo del pintor impresionista, un prototipo que encarna diferentes personalidades pictóricas.



Por lo que se refiere al primer punto, lo encontramos ya en el volumen inicial de la novela, *Por la parte de Swann*. Se recordará que en Combray existían dos partes o dos caminos por los que salir desde la casa del protagonista, tan opuestas estas partes, *que no salíamos de la casa por la misma puerta*: la parte de Méséglise-la Vineuse, *que también llamábamos la de Swann, porque se pasaba por delante de la finca del Sr. Swann*, y la parte de Guermantes.¹ El camino de Swann está marcado, también simbólicamente, por el espino rosado, *más bello aún que los blancos*, que anuncia las espinas de la que será su relación con Gilberte. Pero no es la parte de Méséglise la que nos interesa ahora, sino la otra, la de Guermantes, a la que se salía por la puertecita del jardín, cuyo mayor encanto era que *paseábamos casi todo el tiempo por la orilla del Vivonne*. Es aquí donde los nenúfares, no el espino, tienen todo su protagonismo:

El curso del Vivonne no tardaba en obstruirse con plantas acuáticas. Las había, en primer lugar, aisladas, como un nenúfar al que la corriente, en medio de la cual estaba –para su desdicha– atravesado, dejaba tan poco descanso que, como una barcaza accionada mecánicamente, en cuanto tocaba una orilla regresaba a aquella de la que procedía y no cesaba de repetir eternamente la doble travesía. Empujado hacia la orilla, su pedúnculo se desplegaba, se alargaba, se estiraba, alcanzaba el límite extremo de su tensión hasta el borde en el que la corriente volvía a atraparlo, el verde cordaje se desplegaba sobre sí mismo y devolvía la pobre planta a lo que podríamos llamar su punto de partida con tanta mayor razón cuanto que no permanecía en él ni un segundo sin volver a partir para una repetición de la misma maniobra (p. 184).

Pero más adelante la corriente se aminoraba, atravesaba una propiedad cuyo acceso estaba abierto al público por su propietario, quien se había dedicado complacido a trabajos de horticultura acuática, haciendo florecer, en los pequeños estanques que forma el Vivonne, auténticos jardines de ninfeas. Como en aquel lugar las orillas estaban muy pobladas de árboles, las altas sombras de estos daban al agua un fondo que solía ser de un verde oscuro, pero que a veces –cuando volvíamos a casa algunos anocheceres despejados, que seguían a tardes borrascosas– vi de un azul claro e intenso, tirando a violeta, de apariencia alveolada y gusto japonés. Aquí y allá, en la superficie, se arbolaba, como una fresa, una flor de ninfea de corazón escarlata y bordes blancos. Más lejos, las flores más numerosas eran más pálidas, menos lisas, más granadas, con más pliegues y dispuestas por el azar en volutas tan graciosas, que creíamos ver flotar a la deriva –como después del melancólico deshojamiento de una fiesta galante– rosas de espuma en guirnaldas deshechas. En otro punto, un rincón parecía reservado para las especies comunes que mostraban el blanco y el rosa limpios de la juliana, lavados como porcelana con esmero doméstico, mientras que un poco más allá –apretados unos contra otros en un auténtico arriate flotante– parecía haber pensamientos que hubieran acudido a posar como mariposas sus azulinas y escarchadas alas sobre la oblicuidad transparente de aquel parterre de agua, celeste también, pues daba a las flores un suelo de un color más precioso, más conmovedor que el de las propias flores y –ya fuera porque durante la tarde hiciese centellear bajo los nenúfares el calidoscopio de un gozo atento, silencioso y móvil o porque se llenara hacia el atardecer, como un puerto lejano, con el rosa y el ensueño del ocaso, cambiando sin cesar para no desentonar nunca, en torno a las corolas de tintes más fijos, con lo más profundo, más fugitivo, más misterioso (con lo infinito) de la hora– parecía haberlos hechos florecer en pleno cielo (p. 185).

Ambos fragmentos narran la diversidad de las flores, su movimiento en el agua, el efecto de la luz y el del aire, los reflejos en el suelo, la transparencia, etc., es decir, todos los motivos que protagonizan los nenúfares monetianos. Mas, por encima de todo esto, el ritmo de la narración posee, en ambos (como en otros muchos momentos de la prosa proustiana), esa capacidad de envolvernos

1 Para todas las citas utilizo la traducción de Carlos Manzano, en este caso: *En busca del tiempo perdido. I. Por la parte de Swann*, Barcelona, Lumen, 2000. Para no hacerme prolijo indico la paginación sólo en aquellos casos en que la cita es larga, y prescindo de ella cuando la cita son sólo frases o palabras, que estoy seguro encontrará el lector fácilmente en su lectura.

en el ritmo mismo de lo narrado, en este caso en el ritmo de las flores en el Vivonne tal como lo determinan los diferentes elementos naturales que en él intervienen.

El segundo tema contemplado por los críticos a propósito del conocimiento del impresionismo por parte del novelista, incluso del eventual impresionismo proustiano, gira en torno a la figura de Elstir, un pintor que aparece en el segundo volumen de la *Recherche*, *A la sombra de las muchachas en flor*.² Cabe hacernos varias preguntas sobre Elstir, fundamentalmente dos, ¿cuál es el estilo de su pintura? ¿quién es, responde a algún pintor real concreto?

Respecto de la primera, conviene señalar que *sabemos* cómo es la pintura de Elstir por los comentarios que suscita en el narrador, los que nos guían, a su vez, en nuestra apreciación. Según estos comentarios, de los que inmediatamente me ocupo, Elstir hace una pintura impresionista y, sobre todo, una pintura que tiene mucho que ver con la estética propia del narrador, es decir con la estética de Proust. Por lo que hace a la segunda pregunta, cabe adelantar que Elstir no se identifica con pintor concreto alguno, pero en muchas ocasiones sus rasgos sí remiten a pintores varios, pintores impresionistas o próximos al impresionismo.

El primer punto me parece el más importante, en especial si, como he dicho, el lenguaje pictórico de Elstir se identifica con la estética expuesta por Proust en su novela. Como ya he indicado anteriormente, Elstir aparece avanzada la narración de *A la sombra de las muchachas en flor* y lo hace de un modo que parece incidental, incluso irrelevante, nada nos permite suponer la importancia que va a tener después. Sabido es el entusiasmo de la abuela del narrador por Madame de Sévigné: cuando ambos, abuela y narrador, van en tren camino de Balbec, y como el narrador no pudiera dormir, la abuela le pasa un volumen de Madame de Sévigné, *si no puedes dormir, lee algo*. El narrador nos dice que su abuela le había enseñado a amar las bellezas auténticas, las de Madame de Sévigné en concreto, las cuales *no iban a tardar en maravillarme tanto más cuanto que Madame de Sévigné es una gran artista de la misma familia que un pintor a quien iba yo a conocer en Balbec y que tan profunda influencia tuvo en mi visión de las cosas: Elstir*. Y continúa, pero a propósito de la escritora: *En Balbec me di cuenta de que nos presenta las cosas como este –en el orden de nuestras percepciones–, en lugar de explicarlas primero por su causa* (p. 241).

Creo que en este punto expone la tesis central de la novela, la concepción que hace del suyo un *relato proustiano*: el orden de nuestras percepciones es el orden preferido de presentación de las cosas. Más aún, en diversos párrafos, de los que ofrezco aquí un ejemplo, establece una profunda disparidad entre el orden de las percepciones y el orden, podemos llamarle, de la lógica:

A veces en mi ventana del hotel de Balbec, por la mañana, cuando François abría las cortinas que ocultaban la luz o, por la noche, cuando esperaba el momento de partir con Saint-Loup, había confundido yo –influido por un efecto de sol– una parte más oscura del mar con una costa alejada o había contemplado, jubiloso, una zona azul y fluida sin saber si pertenecía al mar o al cielo. Muy pronto mi inteligencia establecía la separación entre los elementos que mi impresión había abolido [...] Pero de los escasos momentos en que se ve la naturaleza tal como es, poéticamente, era de los que estaba hecha la obra de Elstir: Una de sus metáforas más frecuentes en las marinas que tenía junto a sí en aquel momento era precisamente que, al comparar la tierra con el mar, suprimía todo deslinde entre ellos (p. 432).

En este párrafo podemos apreciar dos pasos importantes: por una parte, la inteligencia actúa después de la impresión, la corrige y, por lo que dice a continuación, segundo, impide que la veamos tal como es, poéticamente, tal como la pinta Elstir, que suprime *todo deslinde* entre el mar y la tierra representados. El relato se apoya en un doble proceso: el primero, aquel en el que la percepción

2 Como en el caso anterior, sigo la traducción de Carlos Manzano: *En busca del tiempo perdido*, 2. *A la sombra de las muchachas en flor*, Barcelona, Lumen, 2001.



nos ofrece impresiones poéticas de las cosas, de las personas y de los acontecimientos; el segundo, en el que la inteligencia separa y distingue, ofreciendo entonces un mundo diferente. Toda la *Recherche* se apoya sobre este doble proceso. Inmediatamente antes del párrafo citado ha calificado de verdaderas las impresiones, frente a los nombres, que responden siempre a una idea de la inteligencia: *Los nombres que designan las cosas responden siempre a una idea de la inteligencia, extraña a nuestras impresiones verdaderas y que nos obliga a eliminar de ellas todo lo que no remite a dicha idea* (p. 432). Esta concepción se confirma en aquel motivo que es fundamental para la narración de toda la *Recherche*, el conocimiento de Albertine:

A medida que me acercaba a la muchacha y la conocía mejor, aquel conocimiento se hacía por sustracción, pues cada una de las partes de la imaginación o del deseo quedaba sustituida por una idea que valía infinitamente menos, y a la cual iba a sumarse –cierto es– como un equivalente, en la esfera de la vida, de lo que las sociedades financieras dan después del reembolso de la acción primitiva y que denominan ‘acción de usufructo’³ (p. 471).

Ahora bien, este deseo de alcanzar la realidad tal cual es –que cabe relacionar con el análisis de Manet tal como lo hace Mallarmé–, resulta siempre paradójico, y ello en una doble versión: las cosas, las impresiones que las cosas producen y el conocimiento que a través de tales impresiones se alcanza, se debilita, cambia o deforma en el proceso de nombrarlas, en la labor de la inteligencia, algo a lo que parecen *condenadas* si deseamos, como lo deseamos, conocerlas; mas, puesto que el tiempo pasa y las cosas cambian, puesto que cambia la naturaleza, las personas, el sentido de sus acciones, los paisajes, etc., volveremos a tener una nueva, y distinta impresión de ellas, diferente de la primera y diferente también del resultado que el trabajo de la inteligencia obtiene, pero ahora también sometida, la impresión, a ese trabajo: de tal modo que nunca llegaremos a conocer las cosas tal como son pero siempre desearemos alcanzarlo. El movimiento de la *Recherche*, su ritmo, es la manifestación más clara de esa paradoja, de esa necesidad que nunca queda satisfecha. Es el artista, Elstir, quien con su pintura nos hace evidente este movimiento:

En el primer plano de la playa, el pintor había sabido habituar los ojos del espectador a no reconocer frontera fija, demarcación absoluta entre la tierra y el océano. Nombres que empujaban barcos en el mar corrían tanto entre las olas como sobre la arena, que –mojada– reflejaba ya los cascos como si hubiera sido agua. El propio mar no subía de forma regular, sino que seguía los accidentes del arenal, que la perspectiva recortaba aún más, de tal modo, que un navío en pleno mar, medio oculto por los elementos avanzados del arsenal, parecía bogar en medio de la ciudad; mujeres que recogían quisquillas en las rocas parecían –por estar rodeadas de agua y por la depresión que, tras la barrera circular de las rocas, rebajaba la playa, por los dos lados más próximos de las tierras, al nivel del mar– estar dentro de una gruta marina bajo las barcas y las olas, abierta y protegida en medio de las ondas milagrosamente apartadas (p. 433).

El párrafo, en el que describe una marina de Elstir, resume algunos de los aspectos principales de la narración proustiana, de la pintura impresionista de Elstir, y de las dificultades insuperables (pero cuya superación es la clave de su arte) a las que ambas se enfrentan:

- La interrelación entre los diferentes elementos, el mar y la tierra, la arena, el reflejo, el movimiento de las personas, etc., que determina la fisonomía de la imagen recuerda la interrelación de los diferentes elementos en la descripción proustiana de los nenúfares del Vivonne y la representación de los nenúfares en el estanque monetiano. La realidad se percibe como un conjunto de elementos relacionados en movimiento continuo (y en continua temporalidad, por decirlo así), y esa percepción es la adecuada para tal realidad.

3 La diferencia entre propiedad y usufructo, un concepto que aquí parece fuera de lugar, desempeña todo su papel en un volumen posterior de la novela, el cinco: *La prisionera*.

- Al describir la interrelación de los elementos que en la pintura de Elstir están presentes, el novelista se ve obligado a explicar, actividad de la inteligencia, los motivos por los que se producen esos efectos: tal es el papel reservado a las explicaciones que figuran entre guiones en la traducción española. Es decir, no parece posible ofrecer la presencia perceptual de la realidad prescindiendo de la labor de la inteligencia.
- Aquello que conocemos gracias a la inteligencia, personas, paisajes, acontecimientos, vuelve a presentarse ante nosotros con el paso del tiempo, vuelve a producir impresiones, que, en cuanto tales, difieren de aquello que la inteligencia nos ha hecho conocer, razón por la que todo cobra un sentido nuevo, que desentrañamos otra vez gracias a la inteligencia y, con ello, debilitamos su original presencia ante nosotros.
- La necesidad de servirse de la inteligencia para hacer comprender lo que sucede, la interconexión entre los diferentes motivos, conduce a la creación de metáforas que nos permiten imaginar la escena: *estar dentro de una gruta marina bajo las barcas* es una metáfora y como tal es leída.

¿Quién es Elstir, quién ese pintor impresionista que se presenta como una de las claves de la *Recherche*? En realidad creo que Elstir es muchos pintores, es el Degas que en su primera época se interesa por la mitología e inmediatamente después por la estampa japonesa, es Cézanne,⁴ es Renoir,⁵ es Monet,⁶ el propio Manet es citado como retratista. Y sin poder singularizar un pintor concreto, la descripción de una naturaleza muerta es afín a las que pintaron los impresionistas:

Ahora me quedaba con gusto a la mesa mientras quitaban los cubiertos y, si no era un momento en el que las muchachas de la pandilla podían pasar, ya no miraba sólo hacia el mar. Desde que los había visto en acuarelas de Elstir, intentaba reconocer en la realidad, me gustaban como algo poético, el gesto interrumpido de los cuchillos aún de través, la redondez abombada de una servilleta deshecha en la que el sol intercalaba un trozo de terciopelo amarillo, el vaso a medias vacío que mostraba mejor, así, el noble ensanchamiento de sus formas y en el fondo de su acristalamiento translúcido y semejante a una condensación del día un resto de vino oscuro, pero centelleante de luces, el desplazamiento de los volúmenes, la transmutación de los líquidos por la iluminación, la alteración de las ciruelas que pasaban del verde al azul y del azul en el frutero ya a medias despojado, el paseo de las sillas anticuadas que dos veces al día iban a instalarse en torno al mantel, montado sobre la me-

- 4 *Aquellos juegos de las sombras, que también la fotografía ha trivializado, habían interesado a Elstir hasta el punto de que en tiempos había disfrutado pintando verdaderos espejismos, en los que un castillo tocado con una torre parecía un castillo completamente circular prolongado por una torre en su cima y abajo por una torre inversa, ya fuera porque la extraordinaria pureza del buen tiempo atribuyese a la sombra que se reflejaba en el agua la dureza y el brillo de la piedra o porque las brumas de la mañana volvieran la piedra tan vaporosa como la sombra. A la sombra de las muchachas en flor. Ed. cit., p. 436.*
- 5 *Que puedan existir tales objetos, hermosos independientemente incluso de la interpretación del pintor, satisface un materialismo innato en nosotros, combatido por la razón, y sirve de contrapeso a las abstracciones de la estética. Era –aquella acuarela– el retrato de una joven linda, pero de un tipo curioso, tocada con un gorro bastante semejante a un bombín rodeado de una cinta de seda color de cereza; una de sus manos, enfundada en mitones, sostenía un cigarrillo encendido, mientras que la otra elevaba a la altura de la rodilla como un gran sombrero de jardín, simple pantalla de paja contra el sol. Junto a ella, un florero de rosas sobre una mesa. Ibid., p. 445.*
- 6 *Mire, a propósito de catedrales, dijo, dirigiéndose especialmente a mí, porque se refería a una charla en la que las muchachas no habían participado y que, por lo demás, no les habría interesado, ‘el otro día hablaba de la iglesia de Balbec como de un gran acantilado, un gran terraplén de piedras del país, pero a la inversa’, me dijo, al tiempo que me mostraba una acuarela, ‘mire estos acantilados –es un esbozo hecho muy cerca de aquí, en Creuniers–, mire como recuerdan esas rocas, poderosa y delicadamente recortadas, a una catedral’. En efecto, parecían inmensos arcos de bóveda rosados. Pero, pintados en un día tórrido, parecían reducidos a polvo, volatilizados por el calor, que se había bebido a medias el mar, convertido casi –en toda la extensión de la tela– en estado gaseoso. En aquel día en que la luz había como destruido la realidad, esta estaba concentrada en seres oscuros y transparentes que, como contraste, daban una impresión de vida más penetrante, más próxima: las sombras. Ibid. p. 499.*

sa como sobre un altar en el que se celebraban las fiestas de la gula y en el que unas gotas de agua lustral permanecían en el fondo de las ostras como en pequeñas pilas de piedra; intentaba encontrar la belleza allí donde no me había imaginado que estuviera: en las cosas más usuales, en la vida profunda de las 'naturalezas muertas' (p. 467).

La naturaleza muerta podía ser cualquiera de las pintadas por los impresionistas, pero no es, aquí, en la narración proustiana, una naturaleza muerta pintada sino real. Es la naturaleza muerta real que se configura cuando los camareros recogen las mesas, cuando quitaban los cubiertos, las copas de vino sólo contienen los restos de la bebida y la fruta ha disminuido en la inicial abundancia de los fruteros. La pintura de Elstir le ha hecho ver una belleza que antes no veía –*Ahora me quedaba con gusto...*–, la vida profunda de las naturalezas muertas, la belleza de las cosas más usuales. Es la pintura la que enseña a ver lo que antes pasaba desapercibido.

El fragmento proustiano nos encamina directamente a la que es la clave de su afinidad con la pintura impresionista: ver la belleza de las cosas más usuales, del mundo cotidiano.

Hay otro punto en el que la relación con el impresionismo se hace patente: la mirada que descubre esa belleza no es una mirada abstracta, es una mirada concreta, es decir, una mirada desde algún sitio, desde alguna parte y, por tanto, de un individuo. Cuando, a propósito del impresionismo, decimos que el ojo tiene una impresión, que la retina capta esto o aquello, parece que estamos hablando de una percepción en abstracto, una retina o un ojo que no están en parte alguna. Pero están en alguna parte, miran desde alguna parte. Proust tiene esto muy en cuenta, su narrador no mira en abstracto, tiene un punto de vista concreto, físicamente concreto, y lo mismo hacen los restantes protagonistas de la novela. Proust crea lugares desde los que se mira, espacios que cambian con el tiempo. Algunos son bien conocidos: el dormitorio de tía Leonie, en Combray; el dormitorio del narrador y el dormitorio del hotel de Balbec; la pequeña cabaña, letrina, desde la que atisba y contempla la perversión de las muchachas; la butaca de teatro desde la que contempla la actuación de la Berma; el balcón de casa y el camino de los Campos Elíseos desde el que percibe la aparición de Gilberto; el Bois, lugar de la aparición de madame Swann; el vagón de ferrocarril camino de Balbec; el comedor del Gran Hotel de Balbec, en el que aparece una referencia explícita a ese gran mirón que fue Baudelaire (p. 263 de *A la sombra de las muchachas en flor*); el coche de Mme. de Villeparisis, etc. Uno de esos lugares nos permite adentrarnos en la que creo es una interpretación del impresionismo que va en otra dirección de la canónica planteada en torno a la innovación del lenguaje, sin por ello eliminar esta.

Ahora sólo deseo llamar la atención sobre el hecho de que este lugar desde el que se mira es un lugar físico pero posee también otras características: constituye un universo y construye una perspectiva con la que vemos y con la que somos vistos: *¿Me habría visto aquella muchacha, tocada con una gorra de polo muy calado sobre la frente y totalmente atenta a lo que decían sus compañeras, en el momento en que el rayo negro emanado de sus ojos había topado conmigo? Si me había visto, ¿qué había podido representar yo para ella? ¿Desde dentro de qué universo me distinguía?* (p. 389).

2

Tal como indiqué en un principio, los historiadores suelen valorar el impresionismo en atención a la transformación del lenguaje pictórico que implica, como punto de partida para un cambio más profundo. En todo lo anterior he señalado la importancia que posee la percepción para Proust, por encima de la *inteligencia* o de la *lógica*, la percepción como *verdadero* conocimiento que nos proporciona la presencia de las cosas, presencia que perdemos cuando la inteligencia interviene ordenando nuestras sensaciones. Ahora bien, ¿qué es lo que perdemos?, ¿qué ganamos, por así decirlo, en la impresión, qué podemos ganar?

Hay un momento en el que sale a luz todo lo que hasta ahora sólo se ha sugerido. El narrador toma el tren de Balbec por la noche, desde su departamento, contempla el amanecer y, cuando el tren se para en una pequeña estación, describe aquello que ve, y de forma muy especial a la muchacha que ofrece, desde el andén, un jarro de leche a los viajeros:

Si una persona puede ser el producto de un suelo cuyo encanto particular saboreamos en ella, más aún que la campesina que tanto había deseado ver aparecer cuando erraba solo por la parte de Mé-ségliise, en los bosques de Roussainville, debía serlo la muchacha alta que vi salir de aquella casa y venir –por el sendero que iluminaba oblicuo el sol naciente– hacia la estación con un jarro de leche. En el valle al que aquellas altura ocultaban el resto del mundo no debía ver a nadie, salvo en los trenes que se detenían tan sólo un instante. Bordeó los vagones ofreciendo café con leche a algunos viajeros despiertos. Su rostro, purpurado con los reflejos de la mañana, estaba más rosáceo que el cielo. Sentí ante ella aquel deseo de vivir que renace en nosotros siempre que tomamos de nuevo conciencia de la belleza y la felicidad. Siempre olvidamos que son individuales y –al substituirlos en nuestra mente por un tipo de convención que concebimos al hacer como una media entre los diferentes rostros que nos han gustado, entre los placeres que hemos conocido– no tenemos otra cosa que imágenes abstractas, que resultan lánguidas e insulsas porque les falta precisamente ese carácter de cosa nueva, diferente de lo que hemos conocido, ese carácter propio de la belleza y la felicidad. [...] Pero también en aquel caso intervenía en gran parte el cese momentáneo de la costumbre. La vendedora de leche contaba con la ventaja de que ante ella se encontraba mi ser completo, apto para saborear goces intensos. Habitualmente, vivimos con nuestro ser reducido al mínimo; la mayoría de nuestras facultades permanecen adormecidas, porque descansan en la costumbre, que sabe lo que se debe hacer y no las necesita. Pero aquella mañana de viaje, la interrupción de mi existencia, el cambio de lugar y de hora habían vuelto su presencia indispensable (pp. 243-244).

Dos son los ámbitos que el novelista pone en juego. Uno de ellos, la escena con sus protagonistas, la naturaleza, la muchacha, el pasajero del tren, su parada en la pequeña estación y la acción rutinaria de vender leche desde el andén. Cabe destacar, como si de un cuadro impresionista se tratara, el amanecer y la *aparición* de la muchacha, su iluminación, la de su figura y su rostro, en una interrelación de naturaleza y persona que está siempre presente en Proust. La escena, en su carácter anecdótico, podría constituir un fragmento de un cuadro impresionista.

El segundo aspecto que conviene destacar afecta al sujeto de la experiencia, el viajero, el narrador. Sobre él nos dice varias cosas: iba adormilado y se ha despertado, ha visto a la muchacha en la lejanía y luego en la proximidad del andén, ha puesto en tensión todo su ser, pero un ser inmediato, dispuesto a percibir más que a razonar, dispuesto a percibir a seres individuales, no a tipos –y en la narración se destaca por todos los medios esa individualidad, huyendo de la abstracción de los tipos: una aldeana con una jarra de leche–, y es entonces cuando surge la nota determinante que nos permite ver el impresionismo con ojos que no son los del historiador convencional: el deseo de vivir: *Sentí ante ella aquel deseo de vivir que renace en nosotros siempre que tomamos de nuevo conciencia de la belleza y la felicidad.*

El impresionismo, del que el fragmento citado puede considerarse un ejemplo, tal es su condición plástica, no desea suscitar otros deseos que no sea el de vivir, no deseos morales, políticos, ni siquiera curiosidad, desde luego no empaque, majestuosidad o monumentalidad, tampoco sublimidad de clase alguna: sólo, no es poco, el deseo de vivir. Contemplada en esta perspectiva, que no excluye, como indiqué al principio, el interés por el impresionismo desde el punto de vista del origen del lenguaje de la pintura moderna, la pintura impresionista se perfila como el ejemplo más importante, y más radical, de secularización, olvida cualquier otro valor que no sea el más relevante y fundamental: el deseo de vivir. Creo que es otra forma de *anunciar* los propósitos del arte del siglo XX (y, quizá, de explicar la necesidad de cambiar un lenguaje que nunca había *anunciado* tal cosa y que no era el más indicado para anunciarla).