

Creatura de luz

Ensayo desde algunas anotaciones acerca del arte y el conocimiento, a partir de la lectura de la novela de Marcel Proust y su comparación con obras de Johannes Veermer, Claude Monet y Vincent Van Gogh

ZAMORA, Hernán (2001) *Creatura de luz*. Publicado originalmente en: Revista [Portafolio](#), Vol. 2, N° 4. Maracaibo: Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad del Zulia. Diciembre, 2001; p.p. 60A-73A. ISSN: 1317-2085.

*Y tú misma, qué sabes tú –tú desprendiste
antigüedad en el amante. ¿Qué sensaciones
arrancaban, subiendo, desde seres transformados? ¿Qué
mujeres te odiaban entonces? ¿Qué suerte de hombres
tenebrosos
agitabas en las vetas del joven? Niños muertos
querían ir hacia ti...Oh, quedo, quedo,
haz ante él algo querido, una tarea cotidiana–,
acércalo al jardín, entrégale de las noches
lo excesivo...
Sujétalo...*

Rainer María Rilke

Preámbulo

I. Las manos en el inútil gesto de la garra que no encuentra para asirse nada más que aire, mientras se resbala sobre una superficie muy lisa y convexa, ha sido la desesperada imagen de quien escribe frente a la blancura cíclica de la pantalla del monitor. Desentrañar algún rastro del paso de las conversaciones que, en torno a Proust y Monet, guió el profesor José Sánchez Lecuna, sólo ha podido ser una labor urdida en la penumbra recortada por el rectángulo de esta

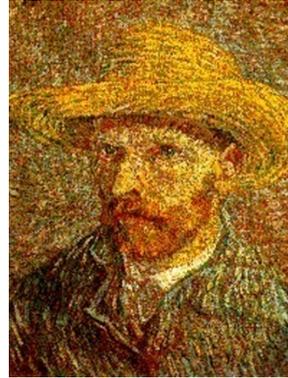
desacralizada lámpara, de este contemporáneo vestigio del papel, sobre el cual ya no se irán derramando trazos de tinta bajo el fluido transcurrir de la mano, detenida a veces para extraer del silencio de los labios la palabra resistida a yacer sobre la materia; no, ahora el amago compulsivo, el viejo golpe sobre las partículas mínimas de esas palabras, se vuelve tumulto en la oscuridad de la boca para aparecer tras el profano pestañear del cursor. Pero ¿qué puede aparecer, si difícilmente se alcanza a ver la superficie?



1: Marcel Proust (1817-1922)



2 : Claude Monet (1840-1926)



3 : Vincent van Gogh (1853-1890)



4 : Johannes Vermeer (1632-1675)

II. Fruto del trabajo que se llevó a cabo durante el curso de ampliación de conocimientos, titulado Literatura y Pintura, Proust y Monet, a cargo del profesor José Sánchez Lecuna, como parte de la Maestría de Literatura Comparada de la Facultad de Humanidades y Educación, en la Universidad central de Venezuela; este texto reúne reflexiones y comentarios que surgieron durante la lectura de la novela de Marcel Proust, *En búsqueda del tiempo perdido*.

Como conjunto, estas reflexiones se ordenan en torno a una idea que sobre el arte construye el autor francés y que apoya en la condición de ser intrínseca a la idea de *vida trascendente*. En síntesis, se reconoce el valor que Proust da a la *obra de arte*, como símbolo de recuperación de *la vida*; esto es, de restauración de la capacidad de imaginar del hombre, por vía de la conmoción interior, desde la cual surge la mirada que permite desmoronar *la imaginación petrificada*, que ocurre por la superficial aceptación de los hechos de la vida cotidiana.

A partir de la propuesta del curso, que consistió en comparar la construcción de imágenes hechas por el novelista, con las imágenes que el pintor Claude Monet (fig.2) produjo desde su concepción *impresionista* del mundo; se incorporaron, de modo muy intuitivo, dos obras correspondientes a Johannes Vermeer (fig.3) y a Vincent van Gogh (fig.4). La comparación realizada con las obras sugeridas inicialmente, permitió la construcción del discurso que se esboza en el cuerpo de este ensayo. Esta forma

de expresión se consideró apropiada por permitir, con relativa libertad, el trazado de una idea superpuesta a la del curso y, sin embargo, tramada con ella.

En consecuencia, este texto no se asume desde la aséptica estrategia con la que comúnmente se piensa a la ciencia, ni pretende “descubrir” ninguna clase de *verdad*. Por el contrario, consiste en la huella necesaria de un proceso de investigación que se inicia, para aspirar al doctorado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la UCV. Ese trabajo de investigación está esbozado como el estudio de la formación del discurso del arquitecto, visto desde la casa que ese arquitecto proyecta para sí. Entre los temas que parecen abiertos en esta etapa inicial de dicha investigación, emergen, con especial fuerza para mí, los relativos al debate sobre la condición de *arte* o *ciencia* de la Arquitectura y el papel que desempeña la noción de *conocimiento* en la formación de ese debate.

Este texto es, entonces, la incipiente manifestación del deseo de caminar por un sendero que, de cerca, está cubierto con rocas de muy distintos tamaños, formas y texturas y, hacia el horizonte, se pierde en una luz que no se sabe si anuncia el principio de un día o de la noche.

La costumbre de mirar

«*iCostumbre, celestina mañosa, sí, pero que trabaja muy despacio y que empieza por dejar padecer a nuestro ánimo durante semanas enteras en una instalación precaria; pero que, con todo y con eso, nos llena de alegría al verla llegar, porque sin ella, y reducida a sus propias fuerzas, el alma no lograría hacer habitable morada alguna!*.»¹ (Proust, 1913: 13).

Sumergidos en la costumbre, la vida se va sedimentando sobre nosotros hasta cubrir con una espesa capa nuestros actos, nombres y cosas aparentemente conocidas, aparentemente personales, aparentemente presentes. «*Nuestra atención es la que pone los objetos en un cuarto; el hábito es el que los quita y nos hace sitio...*» (1913: 295).² Por eso, cuando la obligación nos muda, nos abandona en una habitación extraña, ajena, los objetos nos devuelven *la desconfiada mirada* que les echamos, para reprocharnos el perturbar su aletargada existencia. ¿Aletargada?

«*Esa inmovilidad de las cosas que nos rodean acaso es una cualidad que nosotros les imponemos con nuestra certidumbre de que ellas son esas cosas, y nada más que esas cosas, con la inmovilidad que toma nuestro pensamiento frente a ellas.*» (1913: 10).³ Entonces, somos nosotros quienes nos *cosificamos*, nos trocamos en asordado rumor de piedras extrañas al río. Es así como de tanto mirar giramos “*el kaleidoscopio de la oscuridad*” (1913: 8), y nos envolvemos de ella, suave y primitiva, hasta quedarnos dormidos. En ese estado permanecemos indefinidamente, prendidos, como una telaraña, de la existencia más simple y elemental, en la que el espacio aún no surge y el recuerdo es un distante presagio.

¹ En adelante, para referirnos a las obras de Marcel Proust se omitirá indicar el nombre del autor y sólo se indicará el año de la obra y el número de la página, siguiendo el sistema APA.

² Nótese la paginación entre los dos volúmenes editado por Oveja Negra, para la primera parte de la obra de Proust, *Por el camino de Swan*.

³ El subrayado es mío.

La costumbre del recuerdo

«Tenemos algunos recuerdos que son como la pintura holandesa de nuestra memoria, cuadros de costumbres donde los personajes suelen ser de mediana condición, representados en un momento muy sencillo de su existencia, sin acontecimientos solemnes, a veces sin ningún acontecimiento, en un marco nada extraordinario y sin grandeza. Su gracia está en la naturalidad de los personajes y la inocencia de la escena, y la distancia proyecta entre nosotros y la escena una dulce luz que la envuelve en belleza.» (1896: 75).

En La carta de amor (fig.5), Vermeer, nos ha detenido en el lugar de la penumbra y como rastro de un movimiento sigiloso, la cortina ha sido recogida para develar un instante, podemos decir “poético”, por cuanto es este mirar desde la sombra el que descubre a las dos mujeres bañadas por una luz intensa, resplandeciente.

No ocurre nada allí en realidad: dos mujeres, un gesto y una carta. Sin embargo, ocurre todo: el ensueño de la música, detenido por la llegada de las palabras de una ausencia; una mirada que quiere adivinar y una labor de vida que habrá de continuar sobre la piel de las manos.

La belleza no está en las mujeres ni en lo que por ellas acontece, no está en el lugar, ni en los objetos que allí se encuentran. La belleza se hace presente en el instante de esa luz cuya fuente se oculta a la siniestra de nosotros, ajena, inalcanzable, condenándonos a permanecer, junto al artista, en la oscuridad de la caverna.

Si pudiésemos salir, si llegáramos allí y nos fuese dado el ver la fuente inagotable de esa luz, seríamos el filósofo en el umbral de la gruta; nos descubriríamos bañados por esa misma luz; nuestro asombro crearía el eco de la palabra *Dios* y permaneceríamos extáticos, rendidos ante tan maravillosa existencia. Pero, ¿realmente ha ocurrido la reunión con *Dios*, el retorno a *Él*?

El cuadro, como objeto observado, es el recuerdo de un proceso poético vivido por el pintor. Nos acercamos a él, al cuadro, con nuestra «...*memoria voluntaria, la memoria de la inteligencia, y los datos que ella da respecto(...)* [a ese proceso] (...) *no conservan de él nada...*» (1913: 51), porque «...*las verdades que la inteligencia (...) recoge (...) [pueden ser de gran valor]; (...) pero tienen unos contornos muy secos y son planas, carecen de profundidad porque, para llegar a ellas, no ha habido que franquear profundidades, porque no han sido recreadas.*» (1927: 248).⁴

El recuerdo acostumbrado, la evocación como acto consciente, es “*trabajo perdido*”. Nos aleja de la *realidad* de las cosas *verdaderas*. Por eso los ojos deben abrirse hacia adentro y buscar en las sombras de la nada.



5 : Vermeer, *La carta de amor*, 1668

⁴ El subrayado es mío.

La mirada de Saturno

En el Rincón de apartamento (fig.6), Monet nos ha hecho girar hacia la penumbra. Los colores terrosos dominan la escena por completo. Al fondo, una lámpara apagada es la maltrecha silueta que reduce, aún más, el lánguido claror que intenta asomarse por la ventana. La misma débil clareza que permite sentir el peso de las cortinas, apenas abiertas, para contener, como manos en gesto de plegaria, la oscuridad. Allí, cercano al centro de ese umbroso lugar, tímido, detenido, quizás asustado, un niño nos observa.

¿Quién es aquí el pintor, el poeta, el artista? ¿Quién mira la luz? ¿Para él, que alza su mirada, de qué tamaño es nuestra sombra? ¿Quién está más cerca de la lámpara?

Hecho niño, con la mirada aterida por las figuras que la oscuridad ha sembrado en él, el artista habrá de romper su inamovilidad: ya sea para adentrarse aún más en las fauces de Saturno o para emerger del útero sortílego de la melancolía. Desde el humus fresco de su existencia, ese niño, ese ser ingenuo, inconsciente, traerá su mirada preñada de imágenes que habitan en lo profundo de su ser. Extraído con dolor de su habitáculo, se expondrá a un mundo que no podrá ver sin encandilarse, pues la luz externa le asfixia el entendimiento, la imaginación. Permanecerá asombrado ante la vida y descubrirá en ella las sombras de su amable pasado. Desde ellas, por ellas, comenzará a vislumbrar el mundo, ofuscado, maravillado, impregnado de la fe de continuar habitando el lugar cálido y seguro que le procreó.⁵



6 : Monet, *Rincón de apartamento*, 1875.

«...La felicidad sólo es saludable para el cuerpo, pero es el dolor el que desarrolla las fuerzas del espíritu.» (1927: 257). Con los ojos entrecerrados, como el pintor que quiere ver más allá de lo delineado, desdibujando, se truecan alegrías por penas, salud por agonías, carne por espíritu. Al final, en la obra:

«...las ideas son sucedáneos de los dolores; (...) el valor objetivo de las artes es poca cosa; lo que se trata de destacar, de sacar a la luz, son nuestros sentimientos, nuestras pasiones, es decir, las pasiones, los sentimientos de todos. (...) En cuanto a la felicidad, apenas tiene más que una sola ventaja: hacer posible la desventura. Preciso es que, en la felicidad, nos formemos unos vínculos muy dulces y muy fuertes de confianza y de apego, para que su ruptura nos produzca ese desgarramiento tan precioso que se llama la desgracia. Si no se viviera la felicidad, aunque sólo fuese por la esperanza, las desventuras carecerían de crueldad y, por consiguiente, de fruto. (...) Son nuestras pasiones las que abocetan nuestros libros, el intervalo de reposo lo que los escribe. (...) La imaginación, el pensamiento pueden ser máquinas admirables en sí, pero pueden ser inertes. El sufrimiento las pone entonces en marcha.» (1927: 258-259).

⁵ Consúltese al respecto: Wittkower, 1988: 100-107, Cap. V: *El genio la locura y la melancolía*.

Desgracia, desgarró, sufrimiento; conmoción, obra de arte. Así ha quedado formulada la estrategia del artista que quiere desmoronar las petrificaciones que la costumbre, lo banal, le ha ido dejando sobre la piel. Porque el cuerpo es el sepulcro del alma, convocando a Platón. Y porque al ir hacia dentro de sí, y sólo entonces, el artista debe enfrentar el gélido abrazo de su alma, en la catacumba del tiempo que su cuerpo es.

Reconstruir y nombrar



Bajo el asombroso techo de La estación de Saint-Lazare (fig.7), Monet nos pide mirar la luz disuelta en el humo. Los colores de la tierra, ahora, comienzan a ser penetrados por esa sustancia intangible, informe, que proviene del cielo, entremezclada con la combustión de la obra humana. La atmósfera se aproxima a nosotros, seres detenidos en medio de la nada que transcurre hacia los confines de nuestra ignorancia, para envolvernos y poseerla.

Se rehace la materia en nuestros ojos, por intermedio de un colorido que no es «...inercia ni capricho, sino necesidad y vida (...) la profunda vida de la Naturaleza...» (1913: 281) vista en uno de «...esos raros momentos en que se ve la Naturaleza tal cual ella es, poéticamente.» (1919: 504).

Esa mirada poética surge de “...la metamorfosis de las cosas representadas...” (1919: 503), es decir, de la creación de la metáfora. La metáfora, máscara, analogía, reflejo mutuo entre cosas ajenas, percepción

pura y, por ello, fruto de la intuición, ha de quedar contenida en un símbolo por el cual se habrá de recrear nuestra impresión de la realidad.

La obra de arte, metáfora tornada en símbolo⁶, crea el vínculo entre la realidad que vivimos y lo real de la vida. El devenir de la vida, fluido, sin forma, sin dirección alguna, sin espacio definido y atemporal, es la fuente de la imagen de lo vivido, «...el único elemento esencial.» (1913: 95).

Pero esa metáfora no es el nombre.

«Lo que las palabras nos dan de una cosa es una imagen clara y usual como esas que hay colgadas en las escuelas para que sirvan de ejemplo a los niños de lo que es un banco, un pájaro, un hormiguero, y que se conciben como semejantes a todas las cosas de su clase. Pero lo que nos presentan los nombres de las personas –y de las ciudades que nos habituamos a

⁶ De acuerdo con el Prof. Sánchez Lecuna, la obra de arte es primero metáfora y luego símbolo, porque remite a una imagen percibida a partir de un sentido metamorfoseado en Arte.

considerar individuales y únicas como personas- es una imagen confusa que extrae de ellas, de su sonoridad brillante o sombría, el color que uniformemente las distingue, como uno de esos carteles azules o rojos en los que, ya sea por capricho del decorador o por limitaciones del procedimiento, son azules y rojo no sólo el mar y el cielo, sino las barcas, las iglesias y las personas» (1913: 409).

Por eso Elstir, «...antes de pintar se volvía ignorante, se olvidaba de todo por probidad, porque lo que se sabe no es de uno.» (1919: 510). Porque al nombrar, al pronunciar el sonido con el que denotamos la cosa, el

lugar o a alguien -sin esclarecer, sin abrir para hallar la pulpa- nos entregamos dóciles a la mortal seducción de la costumbre.

Así, el tren, el humo, los colores de la luz, simbolizan la vida indetenible que transcurre fuera y dentro de nosotros, ahora y entonces, ahí y en todas partes. La estación de Saint-Lazare de Monet es *la garrafa transparente* que contiene, es y se halla sumergida en vida. Esa vida que penetra en el hombre y se recrea, dejando una impronta en su memoria luego de haberse adentrado en las sombras de su alma, es, aún, inmigrante en el vasto territorio que existe en el diabólico cuerpo del poeta.

Volver a ver

«Tengo los ojos fatigados todavía; pero en fin, tenía una idea nueva y éste es el croquis. Siempre tela de 30. Esta vez es simplemente mi dormitorio; sólo que el color debe predominar aquí, dando con su simplificación un estilo más grande a las cosas y llegar a sugerir el reposo o el sueño en general. En fin, con la vista del cuadro debe descansar la cabeza o más bien la imaginación. (...) Las sombras y las sombras proyectadas están suprimidas; ha sido coloreado con tintes planos y francos como los crespones.» (Van Gogh, 1994: 284-285). (fig.8)



Las sombras ya no existen, el poeta, el pintor, el artista, las ha disipado. Las puertas y ventanas permanecen cerradas, el mundo exterior no se hace presente. Nadie se halla en ella en el instante de su imagen, pero las cosas denotan su existencia: las dos sillas, la mesa, el aguamanil, la toalla; el espejo, la cama, los dos retratos. Allí hay rastros de vida.

Los colores son gasas que velan la realidad y nos llevan al sueño del pintor. La impresión es de una serena felicidad, nítida, claramente dibujada, sin matices complejos ni amagos de tragedia.

El poeta, Van Gogh, ha recreado la realidad que habita, la ha convertido en una metáfora de la momentánea paz de su alma, que luego del reposo ha regresado a su entrañable mundo de telas, pinceles y colores. Esta habitación, existente sólo en el sueño del pintor, imposiblemente iluminada, recibe la luz que emana de su *ser*, a través de sus ojos; porque la luz existe dentro de él y por ella se crea el objeto que hará la mirada. *Licht match Feuer (la luz produce el fuego)* citaría Bachelard a Novalis. (Bachelard, 1961: 63). La luz del poeta crea el símbolo del fuego que otro, lejano, vigilante, solitario, habrá de ver.

Parafraseando a Lord Raglan, Van Gogh ha tomado su dormitorio como símbolo del hermafrodita que él es, el alquimista que domina la materia y libera el espíritu. Su cama, espacio de representación del cosmos, lugar de la unión del cielo y la tierra, es luminosa e intensa, amarilla y roja. Ella reúne, centra la mirada. En esta habitación el techo no existe, el cielo se acerca hecho color sobre las paredes para abarcarlo todo. La tierra, dibujada por el suelo, muestra surcos que fugan hacia ese cielo y pareciera unirse a él en la ventana, símbolo de la fuente de luz. El espejo refleja lo existente: una presencia casi blanca, el cuerpo invisible del artista. Las sillas soportan la vigilia, la mesa congrega el rito humilde de la purificación, las puertas protegen y acentúan la unión del arriba y el abajo, los cuadros resguardan los trazos de la vida.

Nada se ve aquí como fue visto en el principio.

La reflexión de la mirada

Mirar, observar, ver. Palabras que denotan la acción física de mover nuestro cuerpo para buscar, para alcanzar lo que permanece lejos de nuestras manos, lo que no poseemos. El ojo, inquieto, encarna la primera acción de dominio que ejecutamos sobre lo que se enfrenta a nosotros, sobre lo que nos es extraño, ajeno. Para Occidente, desde hace más de dos mil quinientos años, y aún en la vorágine de actualidad que nos subyuga, mirar es el acto fundador de nuestros dominios, la sustitución de aquel rebelde *ver para creer* por un contundente y preciso *ver para saber*, *ver para poseer*. El mito platónico de la caverna, en el que un filósofo se desencadena y avanza hacia fuera, donde logra ver las cosas del mundo y hasta el sol, es la mejor representación de cómo hemos concebido el conocimiento: lo que está inmanente en las cosas y debe ser aprehendido por acción de nuestra voluntad. El conocimiento ha sido el sol, inmenso, fuerte, que nos afecta y transforma, pero que siempre permanece allá afuera, lejos de nuestra realidad, imposible de incorporarse, verdaderamente, a nuestro ser. Mirar es pretender abarcar el universo y su estrategia, ha sido la distancia.

Detenida frente al muy limitado y bidimensional espacio de un lienzo, una persona, cualquiera, qué es lo que puede mirar, qué es lo que puede ver. Sobre ese espacio acotado se refleja la mirada del *otro*, la mirada que *el otro* ha hecho sobre el mundo. Mirar lo mirado, para volver a mirarlo. Esto es lo que ocurre: un palimpsesto. El que miró dejó testimonio de su intento por conocer y, en su esfuerzo, recrea el mundo. Así, el que miró cree haber aprehendido lo conocible en la cosa y cree poseerlo hasta el punto de poder dejarlo contenido en otra cosa, nueva, distinta, que no pertenecía al mundo pero que, una vez hecha, obra de mano, queda contenida en él. Tal la pintura. Mirar un cuadro, contemplarlo, detener nuestro trasegar frente a su extasiante presencia, es, en principio, compartir con el otro la creencia en la posibilidad de la comunicación, la creación de un vínculo entre ambos; luego, es dar otra vuelta más a la noria para regenerar el mundo. Pero, ¿qué detiene a alguien frente a un cuadro?, ¿qué impulsa el deseo por conocer, es decir, por buscar la idea tras la celosía de lo tangible?

“La Belleza es la Moira y la *litiya* del nacimiento de los seres.” (Platón, 1992: 89).⁷ Tal vez en esta frase encuentro una posible respuesta. El deseo de poseer la belleza, de manera plena y constante, es lo que Diotima de Mantinea define como *el amor*. Ella misma pregunta a Sócrates: “¿Qué es, pues, lo que creemos que ocurriría si le fuera dado a alguno el ver la belleza en sí, en su pureza, limpia, sin mezcla, sin estar contaminada por las carnes humanas, los colores y las demás vanidades mortales y si pudiera contemplar esa divina belleza en sí, que es única...?” (Ibíd.: 98). Ella explica que el amor, como genio, es decir, ente que comunica lo divino con lo humano, se hace presente en quien contempla y despierta el deseo de *inmortalidad*, o sea, de perenne presencia ante la belleza y por ello, ocurre la necesidad de crear, de procrear. Transmutar el *no-ser* a *ser* es crear y este es al acto poético. Para que ocurra ese acto debe suceder el impulso del amor y éste aparece sólo en “*el momento de la vida en que más que en ningún otro, adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí.*” (Ibíd.: 97).

Una pregunta habrá de quedarse sin evidente respuesta en estas páginas: ¿qué es la belleza?

Conocer, entonces, más que un acto de aprehensión, es un acto de creación y en ello reside la posibilidad de permitir contemplar la belleza en el conocimiento. Para soltarnos de las cadenas de la oscuridad y buscar la luz, Platón advertía que se necesitaba el impulso que sólo podían dar un *maestro*, *el amor*, *la reminiscencia*, *la inmortalidad del alma* y *el asombro ante su existencia*. Así, un poeta, un pintor, un artista, es un “*maestro*” que ha visto y ha creado, y acompaña a otro en su mirar gracias a su creación; hecha esta por el impulso del amor al contemplar la belleza y desear su presencia por siempre. Quien ve lo creado recuerda, recupera la contemplación de la belleza, se une entonces al deseo de su inmortalidad y por ello procrea; admira y crea. Conoce.

Mirar para recordar. Recordar para revivir la contemplación de la belleza. Mirar para revivir, volver a vivir, vivir por siempre, vencer al tiempo.

El tiempo es una creación del hombre que le ha roído las entrañas. Porque el tiempo es la única

explicación que el hombre ha creído encontrar al hecho de estar aquí, siempre estar aquí y siempre, además, ser diferente. Porque el hombre está hecho de movilidad, indetención, y necesita creer que ello ocurre “en algo” que ha nombrado y espacializado como *tiempo*. Por eso la mejor metáfora es el río, pero el río es agua en movimiento y por ese movimiento, *diferencia*. Siempre diferencia. El tiempo es el espacio entre diferencias, entonces, es nada. Tal vez la nada sea el tiempo, porque es desde la nada que podemos reflejarnos. Soy el que aquí escribe, soy el que aquí lee lo que ha sido escrito, soy el que aquí hablará de lo que escribí y leí. ¿Es eso el tiempo: la suma de unas huellas: la presencia de un papel maltrecho por restos de rocas y una voz que se deshace casi al mismo instante en que aparece? El hombre ve ruinas y nada, porque el hombre está hecho de memoria y olvido.

El tiempo es impensable, pues al pensar, el hombre quiere poseer. Pensar e imaginar son dos cosas muy distintas. Pensar es una acción centrípeta, imaginar, por el contrario, es centrífuga. La realidad puede ser imaginable. Es *vivable*; tocable con cada uno de nuestros sentidos corporales y en ese toque, en ese tacto, ocurre la comunicación imperceptible: se excita la memoria y nuestra mente aprehende, convierte en huella, es decir, imagen, lo viviente. Hecho esto, entonces, se conoce *lo real*; es decir, ya no es realidad, es imagen. Si digo *realidad pensada*, de lo que hablo es de *obrar con imágenes de realidad* que ocurre en un espacio. Pensar es la acción por la cual se manifiesta la existencia de la mente y esta es, por decirlo de una manera tosca, “parte” constitutiva del alma. Para que ocurra una imagen debe producirse una abstracción, es decir, un despojo. Y lo abstracto es “la materia” de lo inteligible, o sea, lo intangible que ha sido “capturado”, reside en la mente y está disponible para el pensamiento. Allí en la mente, esa imagen resguardada sufre una alquimia que la torna en palabra, o en el germen de una palabra. Pensar es laborar con palabras.

Imaginar es romper la cripta y fraguar la imagen que puede venir aspirando a ser espacio, cosas y mi cuerpo. Mundo y Yo.

El instante entre pensar e imaginar, es el instante poético. Es el lugar de la poesía.

⁷ *Moira*: suerte; *litiya*: partera

Por eso Borges pide: *“Para que yo pueda soñar al otro \ cuya verde memoria será parte \ de los días del hombre, te suplico: \ mi Dios, mi soñador, sigue soñándome”*.⁸

Un amago de conclusión: el conocimiento poético

No es la luz del filósofo que existe fuera y frente a él, que baña todo el mundo que también existe para que él lo pueda ver primero y luego aprehenderlo, conocerlo. El conocimiento poético es la luz que proviene de la profunda ensoñación del artista, para iluminar lo imaginado, para crearlo, re-crearlo y re-conocerlo.

El alma proustiana no sólo debe buscar, debe crear. Debe encontrarse *«...ante una cosa que todavía no existe y a la que ella sola puede dar realidad y entrarla en el campo de su luz.»* (1913: 53). Sólo así se le otorga el sentido verdadero a la vida: la vida poética, vida en el arte.

Esta fuerte unidad de las ideas de vida y arte caracteriza al *impresionismo* y muy especialmente a Proust, y los distingue claramente de los románticos y los simbolistas aunque coincidan en el valor de *espiritualizar la materia* por vía del arte.

Bajo el umbral de la conciencia, tras el recodo de la acerada razón, existe el inmenso universo del espíritu: cuerpo inconsciente que se hace presente mediante el sueño. En ese mundo individual e insondable, se fragua la existencia de lo pasado y lo futuro, cernida por el manar del Tiempo fluido y del que se extrae la rara belleza de los símbolos.

La verdadera labor del poeta consiste en *«...intentar ver bajo la materia, bajo la experiencia, bajo las palabras, (...) para recuperar nuestras impresiones verdaderas.»* (1927: 245). Para ayudarlas a emerger del alud de convenciones, costumbres y lugares comunes que las ahogan y que al hacerlo, nos extravían para siempre de nuestra propia vida. Las recreamos con el recurso primigenio de la memoria, pero luego *“...hay que*

profundizarlas, esclarecerlas y transformarlas en equivalentes de inteligencia.” (1927: 416).

«Un libro [–un poema, una pintura–] es un gran cementerio con una mayoría de tumbas en las que no se pueden ya leer los nombres borrados.» (1927: 254).; [porque] *«...la ley cruel del arte es que los seres mueran y que nosotros mismos muramos agotando todos los sufrimientos, para que nazca la hierba no del olvido, sino de la vida eterna, la hierba firme de las obras fecundas, sobre la cual vendrán las generaciones a hacer, sin preocuparse de los que duermen debajo, su “almuerzo en la hierba”»* (1927: 409). (fig.9)

Aunque ni al hombre, ni a la obra, se les puede prometer ya la *duración eterna*, sólo renunciando a lo amado *«...se puede rehacer lo que se ama.»* (1927: 415).

El tiempo: la última palabra

En la prodigiosa empresa de conquistar el espacio extraterrestre, el hombre ha recurrido a la velocidad suprema, al movimiento vertiginoso, se ha convertido en saeta *indetenible*. Pero, para alcanzar su conquista, ha debido hacerlo resguardándose en un espacio preciso y acotado: una cápsula hermética que le provee del aire y la estabilidad necesaria para no deshacerse en su insólita aventura. Al hurgar dentro de sí, con los instrumentos que le deforman la mirada, ha buscado obstinadamente un intrincado amasijo de pseudopalabras, hasta encontrar los más ínfimos rastros de materia con los cuales quiere creer en el hallazgo sibilino del mapa de sus cavernas.

En el intento de exorcizar su miedo a sí mismo, el hombre se ha hecho del lenguaje de los números y mide todo cuanto es capaz de ver y tocar, sin renunciar a intentarlo también sobre su psique, su imaginación, sus sueños. *«No sólo todo el mundo siente que ocupamos un lugar en el Tiempo, sino que el más simple mide este lugar aproximadamente como mediríamos el que ocupamos en el espacio.»*(...) [Consideramos] *la edad como cosa medible.»* (1927: 418). Así, hemos pensado lo impensable: el tiempo. Hemos vuelto lugar y cosa el rasgo humano, un invento. Lo convertimos en otro miembro más del universo cartesiano: homogéneo, lineal, constante.

⁸ Tomado del poema titulado *“Ni siquiera soy polvo”* (Borges, 1981: 142)

Antes de acercarme a Proust, el Tiempo era esa tenebrosa criatura que deambula por las heladas estepas del Polo Norte, aullando el nombre de su dios: el hombre; quien la creó al intentar atraparla con su red de cifras. Longitud, latitud; horas, grados; minutos, segundos; eras, nanosegundos. Palabras como zarpazos para aprehender el inexorable movimiento del cosmos -que nos subyuga, que nos seduce, que nos aterra. Un movimiento que nada tiene que ver con la vida, así como tampoco tiene que ver con ella un cadáver que realiza el trabajo de caer por un despeñadero.

El verdadero Tiempo, ahora creo entenderlo, pertenece al inescrutable espacio de los sueños, no tiene forma, no puedo definirlo, traducirlo. Sólo puedo hallar rastros de su existencia en la luz que brota de la habitación, en el profundo iris de una mirada, en la creciente sombra de un niño bajo el sol.

«...La vida no está hecha; al contrario, tenemos que hacerla, y ella es lo que yo hago, el hacer mismo. (...) La vida es ante todo posibilidad y, en último rigor, imprevisible.» (Marías, 1952: 24). El único miedo legítimo, entonces, no es la muerte, sino el no haber vivido poéticamente.

El Tiempo podría ser ahora, al final de toda esta jornada, esa nube hecha mujer (fig.10), hermosísima, que se acerca a la hierba sobre la que yacemos y nos mueve a levantarnos para devenir, junto a ella, en aire indómito, luz fracturada y amenaza de agua desprendida que regresará a la tierra, con ternura o con rabia, para despertar a las piedras.



Referencias bibliográficas

BACHELARD, Gastón (1961) La llama de una vela. Traducción: Hugo Gola. Caracas: MONTE ÁVILA, 1975.

BORGES, Jorge Luis (1981) Antología poética 1923-1977. Madrid: ALIANZA, 8ª, 1997.

JUNG, Carl G. y otros (1964) El hombre y sus símbolos. Traducción: Luis Escobar Bareño. Barcelona: CARALT, 6ª, 1997

PLATÓN (385-391 a.C.) El Banquete o Del amor. Traducción: Luis Gil. Madrid: AGUILAR, 2ª, 1992

PROUST, Marcel (1913). En busca del Tiempo perdido. 1. Por el camino de Swan (I). Traducción: Pedro Salinas. Bogotá: OVEJA NEGRA. 1982; p.p. 1-200.

_____. (1913). En busca del Tiempo perdido. 2. Por el camino de Swan (II). Traducción: Pedro Salinas. Bogotá: OVEJA NEGRA. 1982; p.p. 201-450.

_____. (1919). En busca del Tiempo perdido. 2. A la sombra de las muchachas en flor. Traducción: Pedro Salinas. Madrid: ALIANZA. 19ª, 1998

- _____. (1927). *En busca del Tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*. Traducción: Consuelo Berges. Madrid: ALIANZA, 14ª, 1998
- _____. (1896) *Ensoñaciones*, Traducción: J. Jamin Proust. Barcelona: JUVENTUD, 1991 (Extracto del libro titulado *Les plaisirs et les jours: Regrets, rêveries couleur de temps*).
- MARIAS, Julián (1952) *El tema del Hombre*. Buenos Aires: ESPASA CALPE.
- RAGLAN, FitzRoy R.S. (1964) *El Templo y la Casa*. Traducción: Leticia Halperin Donghi. Caracas: MONTE ÁVILA, 1969
- PÉREZ ORAMAS, Luis (1996) *La década impensable*. Caracas: MUSEO JACOBO BORGES.
- VAN GOGH, Vincent (1873-1890) *Cartas a Théo*. Traducción: Instituto del Libro-La Habana (1968). Barcelona: LABOR, 4ª, 1994
- WITTKOWER, Rudolf y Margott (1963) *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Traducción: Deborah Dietrick. Madrid: Ediciones CÁTEDRA, 1988

Listado y fuentes de las ilustraciones

Figura 1	Sin autor	"Fotografía de Marcel Proust." En: <i>The Kolb-Proust Archive for Research</i> . University of Illinois at Urbana-Champaign. http://www.library.uiuc.edu/kolbp/Proust.htm (17/01/2001)
Figura 2	CLAUDE MONET (1840-1926)	"Autorretrato de Claude Monet." Norfolk Academy. http://www.norfacad.pvt.k12.va.us/project/monet/monet.htm (17/01/2001)
Figura 3	VINCENT VAN GOGH (1853-1890)	"Autorretrato de van Gogh con sombrero de paja" (1887) óleo sobre canvas, 40.6 x 31.8 cm. En: <i>The Vincent van Gogh gallery</i> http://www.vangoghgallery.com/painting/p_0365v.htm (17/01/2001)
Figura 4	JOHANNES VERMEER (1632-1675)	"El artista en su estudio" (1665) óleo sobre canvas 120 x 100 cm. En: <i>Los Grandes Museos de Europa. El Rijksmuseum de Amsterdam y otras colecciones</i> . ACTA producciones. cd-rom, 1999
Figura 5	JOHANNES VERMEER (1632-1675)	"La carta de amor" (1668) óleo sobre canvas 44 x 38,5 cm. En: <i>Los Grandes Museos de Europa. El Rijksmuseum de Amsterdam y otras colecciones</i> . acta producciones. cd-rom, 1999
Figura 6	CLAUDE MONET (1840-1926)	"Rincón de apartamento" (1875) óleo sobre tela. En: <i>Los Grandes Museos de Europa. El museo de Orsay</i> . ACTA producciones. cd-rom, 1999
Figura 7	CLAUDE MONET (1840-1926)	"La estación de Saint-Lazare" (1887) óleo sobre tela, 75 x 104 cm. En: <i>Los Grandes Museos de Europa. El museo de Orsay</i> . ACTA producciones. cd-rom, 1999
Figura 8	VINCENT VAN GOGH (1853-1890)	"La habitación de Vincent en Arlés" (1888) óleo sobre canvas, 72 x 90 cm En: <i>En: The Vincent van Gogh gallery</i> http://www.vangoghmuseum.nl/ (17/01/2001)
Figura 9	EDOUARD MANET (1832-1883)	"Almuerzo sobre la hierba" (1863) óleo sobre tela, 201 x 265 cm. En: <i>Museo de Orsay. Colecciones</i> . http://www.musee-orsay.fr/ (17/01/2001)
Figura 10	CLAUDE MONET (1840-1926)	"Mujer con quitasol vuelta hacia la izquierda; estudio de figura al aire libre" (1886) óleo sobre tela. En: <i>Los Grandes Museos de Europa. El museo de Orsay</i> . ACTA producciones. CD-ROM, 1999