

La pintura literaria y al óleo de Venecia en Proust, Turner, Whistler y Monet

Beatriz CANGAS RUMEU

beatriz.cangas@bicg.com

RESUMEN

La ciudad de Venecia en *À la Recherche du Temps Perdu* se construye como un espacio fragmentario y multiforme sometido a las variaciones lumínicas, atmosféricas y acuáticas que también caracterizan las representaciones de la ciudad de los pintores Turner, Whistler y Monet. Tanto en el lenguaje literario como en el plástico, la ciudad se erige como un espacio cambiante y evanescente, situado entre la realidad y el sueño. La descripción literaria de Proust y el lenguaje pictórico de estos tres artistas se ponen al servicio de la representación de una ciudad en la que se pierden las fronteras entre lo acuático, lo aéreo y lo pétreo.

Palabras clave: Venecia, impresionismo, Turner, Whistler, Monet, Proust.

RESUME

Dans *À la Recherche du Temps perdu* la ville de Venise se construit tel un espace fragmentaire et multiforme, soumis aux variations lumineuses, atmosphériques et aquatiques qui caractérisent également les représentations de la ville des peintres Turner, Whistler et Monet. Dans le langage littéraire comme dans le langage plastique, la ville s'érige en espace changeant et évanescent, situé entre la réalité et le rêve. La description littéraire de Proust et le langage pictural de ces trois artistes sont au service d'une représentation de la ville dans laquelle les frontières entre l'aquatique, l'aérien et le pierreux disparaissent.

Mots clé: Venise, impressionnisme, Turner, Whistler, Monet, Proust.

Las características tanto geográficas como geológicas de una ciudad como Venecia, con la permanencia milenaria de sus piedras flotantes sobre las aguas del Adriático, la convierten en un terreno privilegiado para la especulación artística y la búsqueda de nuevas formas de representación del color, la luz y, en suma, del tiempo. Muchos artistas han dibujado el retrato de esta ciudad desde perspectivas tan diferentes como las que Venecia ofrece en función de las horas y los días. En este caso, la *Serenissima* se erige como telón de fondo idóneo para estudiar el diálogo que se establece entre artistas que, dominando disciplinas artísticas tan diferentes como la pintura y la literatura, se aproximan significativamente en la configuración del espacio de la ciudad acuática. No podemos hablar, por motivos cronológicos y biográficos, salvo en el caso de Monet y Whistler, de un diálogo directo ente ellos, de una influencia pactada como la que puede establecerse en el caso de una escuela artística que se reúne bajo un lema común. Por ello, nos centraremos en la problemática de la representación de la ciudad, en la que estos autores incurren de manera análoga, estudiando los recursos plásticos y literarios utilizados respectivamente a través de las diferentes panorámicas o tomas bajo las cuales aparece Venecia.

El estudio de las atmósferas e impresiones urbanas durante instantes fugaces constituye el eje fundamental de la representación de estos artistas y por ello, no es de extrañar que las aguas, las piedras y lo aéreo sean protagonistas en la captación de una ciudad como Venecia. Sin embargo, han sido muchos los artistas que han retratado de manera más contundente las costumbres, el esplendor, la independencia y la riqueza de la *Serenissima* en los tiempos gloriosos de la República. No olvidemos los festejos representados por Veronese o las obras de Carpaccio y de muchos otros pintores, en las que Venecia se convierte en protagonista escenográfica de un cuadro de temática religiosa o histórica. Durante el siglo XVIII, artistas como Canaletto jugaron, por un lado, con la arquitectura de la ciudad, elevando el protagonismo de la urbe a un nivel superior para crear una Venecia absolutamente imaginaria, aunque aparentemente real, y por otro lado, enfatizaron su carácter pintoresco y decadente. Pero fue Turner, especialmente en sus acuarelas y en sus últimas representaciones de la ciudad, quien eliminó los

atributos sociológicos y de poder de la ciudad en su configuración del paisaje veneciano. Venecia había dejado, desde hacía siglos, de ser una potencia económica del Mediterráneo, y se había convertido ya en un foco emblemático de peregrinaje artístico. La representación de la ciudad que hace el inglés deja de ser insignia de riqueza o una excusa para el ejercicio del virtuosismo arquitectónico con el pincel, para transformarse en una representación naturalista de la ciudad, situada siempre a caballo entre el paisaje natural y el urbano.

Tanto Monet como Whistler siguieron sus pasos, no sólo en lo que se refiere a la travesía veneciana sino también como grandes admiradores del maestro inglés. Las obras de Turner fueron vistas por Monet en 1871, mucho antes de su viaje a Venecia en 1908. Las imágenes de Venecia de Turner también quedaron grabadas en la memoria de Whistler, "il en garda le goût des scènes nocturnes, aimant particulièrement le soir, quand cette stupéfiante ville se transforme en un royaume féérique" y "le désir de Whistler d'aller à Venise est sûrement né le jour où, adolescent, il a vu pour la première fois les vues vénitiennes de Turner, comme la Dogana" (Patin 2004: 209). Si la enseñanza de Turner tuvo cierta relevancia en la percepción de la ciudad de estos dos artistas, no es de menor importancia la influencia de Whistler en la obra del francés: "au même titre que les aquarelles de Turner se sont imposées à l'esprit Whistler lors de son séjour à Venise, les pastels de ce dernier étaient sûrement présents à l'esprit de Monet lorsqu'il visite la cité en 1908" (Patin 2004: 217) y en efecto, sus "palais vénitiens furent les ultimes motifs turnériens et whistériens qu'il choisit d'étudier" (Patin 2004: 207). Como veremos a lo largo del estudio, los diferentes ángulos temáticos y formales bajo los que aparece representada la ciudad se repiten en las obras de los tres pintores.

Por otro lado, los tres se incluyen entre las numerosas referencias artísticas que aparecen en *À la Recherche du Temps Perdu* y que contribuyen a configurar la realidad que rodea al narrador. La ciudad de Venecia se conforma –durante el viaje del narrador al final del penúltimo tomo, *Albertine disparue*– gracias a la simbiosis entre las citas artísticas de éste y los paisajes venecianos que retrata en función de sus actividades diarias. Por otro lado, no hemos de olvidar que la vinculación de Proust con el impresionismo es importante, no sólo por el interés que siempre mostró hacia el movimiento artístico en sí, sino también por la penetración de esta técnica en el ámbito de su narrativa, y especialmente en sus descripciones. En primer lugar, Elstir, que encarna en su obra la figura del pintor por excelencia (y que podría estar inspirado en Monet), representa los valores que Proust atribuye a la obra de arte pictórica y que consigue introducir en su propia narración. Como indica Pierre-Henry Fagne:

Passant d'une esthétique de l'apparition à une esthétique de l'apparaître, la seconde manière d'Elstir est la manière impressionniste, héritière de Chardin, et ressemblant fort à celle de Claude Monet. Entre les deux s'intercale une manière transitoire, celle du japonisme [...]. Or tout l'effort littéraire de Proust consiste à montrer la communauté de ces trois manières, cette communauté qui lui apparaît de façon romanesque [...]. L'oeuvre d'Elstir est la métaphore de l'unité et la dualité de l'impressionisme et du symbolisme, de leur interpénétration. (Fagne 2003: 61-62)

En efecto:

La leçon de l'Impressionisme de Monet ou de Whistler, mais aussi de l'oeuvre de Rembrandt, de Vermeer ou de Chardin est de faire saisir à Proust qu'un évènement ou une sensation minuscules, s'ils sont exactement et sincèrement déchiffrés sont capables de contenir le monde de leur point de vue singulier et même d'entre-exprimer tous les points de vue de manière à enclorre la totalité de la réalité. (Fagne 2003: 65)

Su vinculación al impresionismo, particularmente en el episodio veneciano, fue ya señalada por Nicolas Ivanoff quien "a aimé à relever une coïncidence: lorsque Proust rédigeait l'épisode vénitien de la *Recherche*, avait lieu chez Bernheim l'exposition des 'Venise' de Claude Monet [...]". Evidentemente, esto es sólo una casualidad, pero la descripción de la ciudad, como Ivanoff indica, es absolutamente "impressionniste" (Ivanoff *apud*. Patin 2004: 207).

El interés de los cuatro artistas reside en captar las transformaciones de la luz y las corrientes de agua que contribuyen a crear una Venecia multiforme. Turner, como figura precursora de los intereses del grupo impresionista, se interesó en gran medida por el estudio de las mutaciones atmosféricas en el paisaje. En palabras de Matisse: "il me semblait que Turner devait être le passage entre la tradition et l'impressionisme [...]. J'ai trouvé en effet, une grande parenté de construction par la couleur dans les aquarelles de Turner et les tableaux de Claude Monet" (Patin 2004: 209).

Las obras más interesantes de Turner en relación con el tema que nos ocupa son aquéllas realizadas a partir de su última estancia en Venecia en 1842, desvinculadas de la descripción detallista heredada de las vistas de Canaletto, y propia de sus anteriores viajes (1819-1833). En la Venecia de este periodo, "Turner trouva des solutions plus personnelles, peignant la ville sous un aspect inconnu, noyé dans les brumes chatoyantes qui adoucissent les contours, baigné dans la lumière diffuse de l'aube et du crépuscule" (Patin 2004: 218).

En los diferentes acercamientos que hacen estos artistas a la ciudad, podemos observar cómo el estudio de la temporalidad y sus efectos sobre la arquitectura y los elementos naturales constituye una constante en el proceso de creación.



Figura 1. Turner, *La Dogana*, 1842.



Figura 2. Monet, *Palacio Dario*, 1908.

La Venecia emblemática de los palacios y los grandes monumentos se presenta bajo la forma de panorámica de grandes perspectivas, sobre todo en Turner (Figura 1), o de detalle arquitectónico, como en algunas representaciones palaciegas de Monet (Figura 2). En esta Venecia, el narrador de la novela puede observar:

la file de palais entre lesquels nous passions refléter la lumière et l'heure sur leurs flancs rosés, et changer avec elles [y cruzarse] parmi la lumière poudroyante du soir, les femmes les plus élégantes, presque toutes étrangères [...] mollement appuyées sur leur coussins de leur équipage flottant [...] non sans être sécouées, comme aux sommets d'une vague bleue par ce remous de l'eau étincelante et cabrée qui s'effarait d'être resserrée entre la gondole dansante et le marbre retentissant. (Proust 1989: 206-207)

Encontramos vistas de los lugares simbólicos de la ciudad como la punta de la Dogana mirando hacia San Giorgio Maggiore, Santa Maria de la Salute, imágenes del Gran Canal o del Palacio Ducal y la *Piazzeta*, que se encuentran igualmente entre los destinos de los paseos del narrador.

Dentro de la Venecia palaciega destacan las vistas de diferentes palacios venecianos realizados por Monet, en las que trabajó directamente "façe au motif" desde la góndola, como Whistler y Turner; "et de même qu'à Londres, Monet marchait à Venise toujours sur les pas de Whistler: il choisit pour motifs les façades des palais menaçant la ruine qui avaient inspiré Whistler" (Proust 1989: 203). El uso de la góndola como espacio de trabajo permite aproximarse a la arquitectura veneciana desde una óptica similar a la del navegante, como hace el narrador de la *Recherche*: "depuis la gondole, la vision est

horizontale et les peintures restituent un horizon haut placé au-dessus d'une grande étendue liquide" (Proust 1989: 205).



Figura 3. Whistler, *Dos entradas*, 1880.

Desde esta misma perspectiva, los artistas mencionados retrataron la Venecia más popular y laberíntica de los pequeños canales. "Même si Whistler représente les façades des palais sur le Grand Canal, il s'aventura dans les coins moins communs des touristes: 'j'ai appris à connaître une Venise dans une Venise que les autres semblent n'avoir jamais perçue'" (Proust 1989: 203) (Figuras 3 a 5). También Monet se adentró en los rincones más pobres y carentes de la luminosidad de los grandes canales (Figura 4). Se trata de la Venecia "des humbles campi, des petis ris abandonnés" (Proust 1989: 206-207) en la que:

la gondole suivait des petis canaux; comme la main mystérieuse d'un génie qui m'aurait conduit dans les détours de cette ville d'Orient, ils semblaient au fur et à mesure me pratiquer un chemin, creusé en plein coeur d'un quartier qu'il divisaient en écartant à peine, d'un mince sillon arbitrairement tracé, les hautes maisons aux petites fenêtrées mauresques [...]. On sentait qu'entre les pauvres demeures que le petit canal venait de séparer, et qui eussent sans cela formé un tout compact, aucune place n'avait été réservée. De sorte que le campanile de l'église ou les treilles des jardins surplombaient à pic le rio, comme dans une ville inondée. (Proust 1989: 207)



Figura 4. Monet, *La casa roja*, 1908.

El misterio de esta Venecia contrasta con las grandes panorámicas del Gran Canal o de la Laguna por el predominio de tonalidades más apagadas y menos brillantes, como la gama cromática del ocre. La arquitectura que cae sobre el agua en estos aguafuertes de Whistler (Figura 6) recuerda a aquellas "églises" de la narración proustiana, que "montaient de l'eau en ce vieux quartier populeux et pauvre, de paroisses humbles et fréquentées, portant sur elles le cachet de leur nécessité, de la fréquentation de nombreuses petites gens" (Figura 5) y las "maisons dont le grés grossièrement était encore rugueux comme s'il venait d'être brusquement scié" (Proust 1989: 207). La Venecia nocturna recreada por estos artistas se convierte en una ciudad mágica, propia de las *Mil y una noches*: "Le soir je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des *Mille et Une Nuits*". De acuerdo con lo que pensaba Whistler, el narrador afirma que "Il était bien rare que je ne découvrisse pas au hasard de mes promenades quelque place inconnue et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé" (Proust 1989: 230). Cuando el sol desaparece, los palacios se apropian de las tonalidades del claro de luna (Figuras 7 a 9). Esta ausencia de luz acentúa el misterio de la ciudad oriental y encantada. En las imágenes nocturnas, los artistas recurren a los colores de la noche azul, y la ciudad aparece con los brillos de esta tenue luz tiñendo la laguna, los edificios y su reflejo en el agua. Como indica el narrador, en los paseos por esta Venecia puede aparecer: "un vaste et somptueux campo à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant moi, entouré de charmant palais, pâle de clair de lune" (Proust 1989: 230). Se trata de una Venecia situada entre la realidad y el sueño: "je finissais par me demander, si ce n'était pas pendant mon sommeil que s'était produit, dans un sombre morceau de cristallisation vénitienne, cet étrange flottement qui offrait une vaste place entourée de palais romantiques à la méditation prolongée du clair de lune" (Proust 1989: 231).

Figura 5. Whistler, *La entrada*, 1880.Figura 6. Whistler, *Nocturno: Palacios*, 1880.

Turner, Whistler y Monet utilizan diferentes recursos artísticos –inaugurados por el primero– para captar la temporalidad en sus paisajes urbanos. La técnica del *non-finito*, conseguida por medio de una factura muy suelta y con la reducción de la línea de dibujo al mínimo, permitió a estos pintores crear paisajes evanescentes y fusionar los

elementos atmosféricos, consagrando una Venecia atemporal. Turner, gracias a la técnica de la acuarela, que facilita considerablemente la disolución de los trazos, creó un precedente para los otros dos pintores en lo que se refiere a la anulación de las fronteras entre cielo, agua y arquitectura (Figuras 10 y 11).



Figura 7. Turner, *Santa Maria della Salute. Escena nocturna*, 1840.

Turner no fue el único que recibió críticas por esta innovación en la manera de captar la realidad: "si les oeuvres de Turner avaient soulevé la question du non-fini, les *Vues de Venise* de Whistler, furent critiquées pour leur manque de fini, leur caractère insaisissable, imponderable, autant qu'auparavant les *Nocturnes*, traités d'esquisses par Burne-Jones" (Patin 2004: 204). Whistler termina sus obras no tanto al pastel como a lápiz o al aguafuerte (Figuras 12, 13 y 14). En ellas, la arquitectura se reduce a una línea casi imperceptible entre el cielo y el agua.



Figura 8. Whistler, *Nocturno en azul y plata*, 1879-1880.



Figura 9. Whistler, *Nocturno azul y plata. La laguna*, 1879-1880.

Monet, por su parte, alcanza los mismos efectos al óleo, creando a cada lado de los elementos arquitectónicos una simetría de color entre el cielo y el mar (Figura 15).



Figura 10. Turner, *San Giorgio Maggiore desde la Riva degli Schiavoni*, 1840.

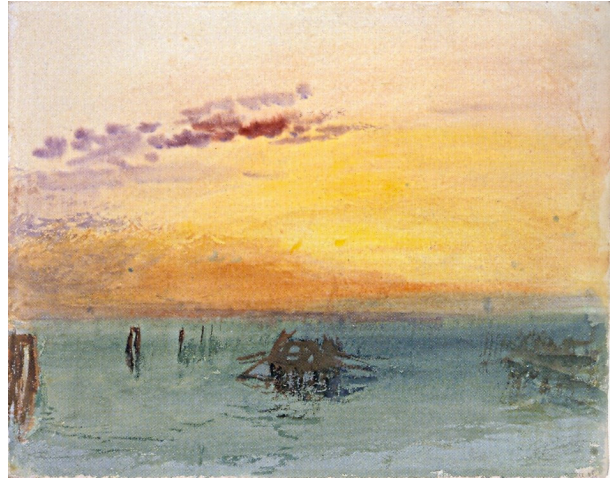


Figura 11. Turner, *Laguna al atardecer*, 1840.

En estas obras se pone de manifiesto el movimiento urbano descrito por el narrador de la *Recherche*: "dans un incessant courant d'air l'ombre tiède et le soleil verdâtre filaient comme sur une surface flottante et évoquaient le voisinage mobile, l'illumination, la miroitante instabilité du flot" y, desde la góndola, San Marcos aparece "comme le terme d'un trajet sur l'eau marine et printanière, faisait pour moi un tout indivisible et vivant" (Proust 1989: 225).

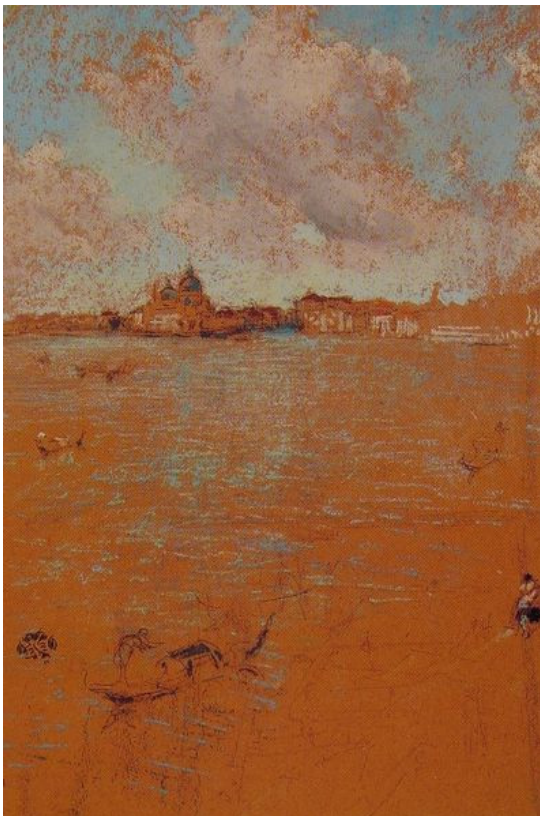
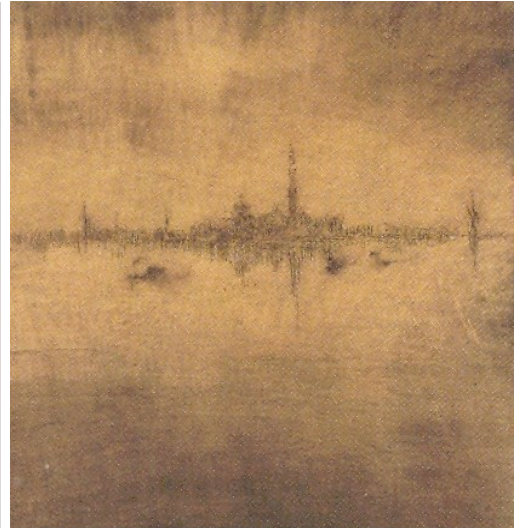


Figura 12. Whistler, *Escena veneciana*, 1879.

Otro recurso importante para la captación del transcurso de las horas y su reflejo en el paisaje es la serie, en la que la luz se convierte en el eje de la expresión artística y en el elemento que modela los espacios urbanos. Turner, de nuevo, inaugura el recurso a la serie, que será retomado por Whistler y Monet como máxima expresión de los cambios atmosféricos de la ciudad. Como indica Sylvie Patin, "Monet se montra sensible aux gravures de Whistler, leurs aspect répétitif ayant pu influencer ses propres études en séries" (Patin 2004: 204). A su vez, Whistler siguió el ejemplo de Turner al realizar sus series de aguafuertes, en las que, gracias al dominio de la técnica, podía controlar las variaciones jugando con luces, sombras y tonalidades, grabando en la placa los trazos esenciales y modificando después la cantidad de tinta y la manera de limpiar la capa, para captar los diferentes efectos de la incidencia de la luz sobre canales y edificios (Figuras 17, 18 y 19).

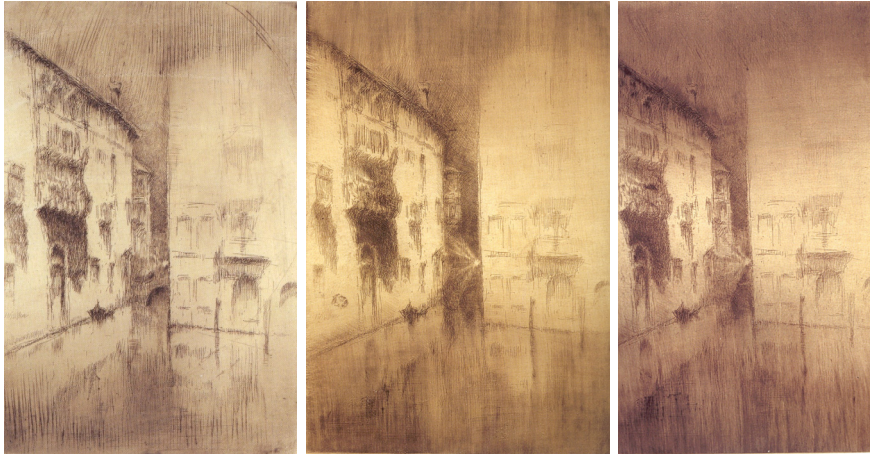
Figura 13. Whistler, *Pequeña Venecia*, 1880.Figura 14. Whistler, *Nocturno*.

Las series de Monet en torno al tema de los palacios –como el Palazzo Dario, el Palazzo Mula o el Palazzo Contarini– plasman el efecto de la luz del sol y de los reflejos del agua sobre sus piedras, y nos acercan, por la omnipresencia de los matices azules, a las descripciones de los paseos en góndola del narrador de la *Recherche*:

cette rue était toute en une eau de saphir, rafraîchie de souffles tièdes, et d'une couleur si résistante que mes yeux fatigués pouvaient, pour se détendre et sans craindre qu'elle fléchit, y appuyer leurs regards [...] mais ce rôle des maisons projetant un peu d'ombre à leur pieds était à Venise, confié a des palais de porhyre et de jaspe, au-dessus de la porte cintrée desquels la tête d'un dieu barbu [...] avait pour résultat de rendre plus foncé par reflet, non le brun du sol, mais le bleu splendide de l'eau. (Proust 1989: 204)

Figura 15. Monet, *Saint Giorgio Maggiore, crepúsculo*, 1908.

En las series sobre un mismo tema, los pintores juegan con los matices cromáticos para representar los diferentes momentos del día, desde la esplendorosa Venecia inundada de reflejos luminosos hasta la ciudad enigmática, oscura y mágica (Figuras 20 y 21).



Figuras 16, 17 y 18. Whistler, *Nocturno, palacios*, 1879-1880.

La configuración de Venecia en la obra de estos artistas, por el énfasis que ponen en la representación de los elementos naturales, se acerca más a la pintura de paisajes naturales que a la de espacios típicamente urbanos. Como indica el narrador:

nous regardions la file de palais entre lesquels nous passions refléter la lumière et l'heure sur leurs flancs rosés, et changer avec elles, moins à la façon d'habitations privées et de monuments célèbres que comme une chaîne de falaises de marbre au pied de laquelle on va se promener le soir en barque pour voir le coucher du soleil. (Proust 1989: 209)

En cuanto a Proust, ¿cuáles son sus recursos para crear una ciudad sinuosa y cambiante al ritmo de sus paseos en góndola? Su escritura se ha calificado de impresionista por su capacidad para captar instantáneas fugaces del paisaje urbano y por el predominio de lo sensorial y de las impresiones lumínicas en sus descripciones. La Venecia que nos presenta el narrador, como hemos visto, bien podría ser un recorrido pictórico a través de las obras anteriormente citadas. El espacio cambiante pintado por el narrador se constituye en "un immense paysage dont la lumière tournante fait apparaître succesivement les multiples aspects" (Poulet 1982: 105). La mirada del observador se multiplica y con ella, los diferentes cuadros de la ciudad: "pour se figurer ce qu'elle invente ou ce qu'elle rappelle, la pensée proustienne adopte la forme d'un assemblage de deux tableaux" (Poulet 1982: 123). Los métodos que emplea el narrador para captar los paisajes venecianos tienen su equivalente en los empleados por Elstir (y Turner, Whistler y Monet) en la pintura: la metáfora, la analogía y la pérdida de referentes espaciales, como las líneas de demarcación entre cielo y agua.



Figura 19. Monet, *San Giorgio Maggiore*, 1908.

Las imágenes de la ciudad en la obra de Proust se suceden a la velocidad de las tomas cinematográficas, fugitivas y evanescentes, renovadas sin cesar. Al desplazamiento espacial de la visión del narrador se añaden los cambios de luz y los movimientos del agua, que transforman los elementos urbanísticos: "ces flots où le flux et le reflux se font sentir deux fois par tour et qui tour à tour recouvrent la marée haute et découvrent à marée basse les magnifiques extérieurs des palais". Florence Godeau ha puesto de relieve esta "fugacité de l'instant [...] qu'il traduit non par la spontanéité de la touche, mais par le biais d'une description mobile et changeante, écrivant en quelque sorte l'instabilité même" (Godeau 2003: 46). El narrador sabe captar perfectamente la "richesse des modulations" de los elementos naturales que animan la ciudad: la luz radiante proyectada sobre los canales y la arquitectura por la mañana, así "l'ogive illuminée par le soleil", "l'eau étincelante", "le marbre retentissant" (Proust 1989: 203); las tonalidades serenas de la tarde, como "les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs", o la luz de los "charmants palais, pâle de clair de lune" (Proust 1989: 230) por la noche.

Proust describe la gran riqueza de los matices de color de la ciudad y su efecto en el movimiento del agua. Los canales tienen un tono azul oscuro brillante, como un "eau de saphir", "d'une couleur si résistante que mes yeux fatigués [...] pouvaient [...] appuyer leurs regards", "bleu splendide de l'eau" (Proust 1989: 204), a veces oceánico, "étincelante et cabrée qui s'effarait d'être resserrée entre la gondole dansante et le marbre retentissant" (Proust 1989: 210), siempre inestable y cambiante, por la "miroitante instabilité du flot" (Proust 1989: 225). Arquitectura y agua se funden, formando un todo continuo y homogéneo: "le campanile de l'église ou les treilles du jardin supomblaient à pic le rio [...], les églises montaient de l'eau en ce vieux quartier [...], les jardins traversés par la percée du canal laissaient traîner jusque dans l'eau leurs feuilles ou leurs fruits étonnés" (Proust 1989: 207).



Figura 20. Monet, *San Giorgio Maggiore en el crepúsculo*, 1908.

El diálogo entre los elementos de la naturaleza y el artificio urbano crea una visión polimorfa de la ciudad que no es ni mar ni piedra, sino un conjunto "de sites de la nature qui aurait créé ses oeuvres avec une imagination humaine". Estos "sites de la nature" se mezclan con el "caractère des impressions toujours urbaines que Venise donne presque en pleine mer" (Proust 1989: 209). Una Venecia que se presenta como una "montagne" urbana, a veces imprecisa e híbrida, como un lugar idóneo para realizar "une bordée en mer" o "une visite a un musée".

La metamorfosis de la ciudad viene dada por los intrincados mecanismos de la memoria y por la subjetivización del espacio. Como indica Pierre-Henry Frangne, "la métamorphose transforme l'espace grâce aux images, qu'anime la vision d'un écrivain qui égale les peintres par d'autres moyens" (Frangne 2003: 65). En este complejo juego

de imágenes de la ciudad “chaque art est métaphorique des autres”, y el narrador confunde los registros léxicos de los diferentes lenguajes artísticos (Picon, en Proust 1999: 24). Metáforas artísticas, metáforas marinas y solares, inundan la descripción del panorama. Venecia se consagra como el espacio expositivo de una infinidad de paisajes literarios impresionistas que encierran, a su vez, un simbolismo complejo, construido mediante una rica red de metáforas.

Numerosos especialistas han señalado el carácter impresionista de las descripciones proustianas. Florence Godeau ha estudiado el impresionismo en la escritura del autor francés y declara que:

Si l'écriture de Proust peut être dite impressionniste, ce n'est pas parce qu'elle donnerait à voir la transcription immédiate, instantanée, d'une impression rétinienne fixée sur la toile dans le moment même de sa perception (Monet non seulement peignait en extérieur, mais il achevait la toile sur place, et travaillait rapidement, avec une grande liberté dans la touche, celle même qui produit cet effet si particulier de spontanéité, d'instantanéité de la vision), puisque bien au contraire la traduction de l'impression exige que celle-ci soit lentement déposée dans la mémoire puis fasse retour. (Godeau 2003: 46)

Otros procesos artísticos del escritor se adecuan a este calificativo:

Impressionniste, l'écriture de Proust l'est aussi par cette recherche de l'adéquation entre impression et expression, et par la mise en oeuvre d'une poétique par laquelle la description cesse d'être fixe pour devenir mobile et changeante [...] en prenant partie de la fugacité de l'instant. (Godeau 2003: 46)

En efecto, tanto para Monet –incapaz de finalizar los esbozos realizados en Venecia– como para Proust, esta ciudad se construye como un espacio de la memoria profundamente subjetivo. Las imágenes de Proust vienen acompañadas en el texto de un simbolismo y una carga emocional expresados por el narrador de una manera más inteligible, dada la mayor referencialidad del discurso literario frente al pictórico. Sin embargo, los cuatro artistas analizados desafían, en sus representaciones de Venecia, las fronteras marcadas por sus respectivos lenguajes creativos para retratar como nadie lo había hecho antes las intermitencias atmosféricas de la ciudad. Mientras que Turner, Whistler y Monet incorporan en la pintura la dimensión temporal propia de la literatura, Proust les hace frente en su texto con el cromatismo y la plasticidad propios de un lenguaje pictórico a caballo entre el impresionismo y el simbolismo.

Bibliografía

- FRANGNE, Pierre-Henry (2003): “La peinture selon Proust et Mallarmé: Impressionisme et symbolisme”, en CLÉDER, Jean; et MONTIER, Jean-Pierre (eds.), *Proust et les images*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- GODEAU, Florence (2003): “Peindre l'éphémère: Marcel Proust, Virginia Wolf et l'impressionnisme”, en CLÉDER, Jean; et MONTIER, Jean-Pierre (eds.), *Proust et les images*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- PATIN, Sylvie (2004): “Épilogue. Whistler et Monet sur les pas de Turner à Venise”, en LOCHNAN, Katharine (ed.), *Turner Whistler Monet*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- POULET, Georges (1982): *L'espace proustien*. Paris: Gallimard.
- PROUST, Marcel (1989): *À la recherche du temps perdu*. Edición de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard.
- (1999): *Écrits sur l'art*. Edición de Jérôme Picon. Paris: GF Flammarion.