

Universidad de la República
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Diploma de Proyecto de Paisaje
Tesina final

El cielo como paisaje
La *artezalización* literaria del cielo en
À la recherche du temps perdu

Autora: Ana Rodríguez Vitoria

Tutora: Alicia Torres Corral

Agradecimientos

Agradezco a mi tutora, Alicia Torres, quien con su constante apoyo, su cordial estímulo y su aguda crítica hizo posible que este trabajo viera la luz.

Agradezco a Carina Gobbi su rigurosa y pertinente lectura del texto final.

Índice

Resumen	7
Proemio	9
Una definición de paisaje	11
El paisaje en tiempos de Proust	12
Arte y paisaje	16
Cielo y paisaje	18
El cielo <i>artealizado</i> por Proust	20
La selección de las de citas y los ejes temáticos	20
El cielo en la pintura y la fotografía	21
El cielo desde la ventanilla del tren	26
Epílogo	29
Anexos	
Anexo 1: Relevamiento de citas	35
Anexo 2: Ejes temáticos	41
Bibliografía	45

Resumen

Esta tesina se ocupa de la apreciación del cielo como paisaje adoptando como objeto de estudio específico su *artrealización* literaria en la novela *À la recherche du temps perdu*.

Escrita por Marcel Proust (París, 1871-1922), *À la recherche du temps perdu* se compone de siete libros. Fue editada por primera vez y a lo largo de 14 años entre 1913 y 1927: *Dû coté de chez Swann* (1913), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), *Le Côté de Guermantes* (1921 y 1922, en dos tomos), *Sodome et Gomorre* (1922, en dos tomos), *La Prisonnière* (1923), *Albertine disparue* (1925) y *Le Temps retrouvé* (1927).

Para realizar este trabajo la obra fue leída en su idioma original (francés) y en las traducciones al español de Pedro Salinas (libros 1 y 2), Pedro Salinas y José María Quiroga Plà (libro 3), Consuelo Berges (libros 4, 5 y 7) y Javier Albiñana (libro 6).

Durante su lectura completa se relevaron 64 alusiones al cielo como paisaje. Sin embargo, dada su extensión acotada, el trabajo se centrará en el análisis de dos de ellas.

El análisis fue abordado desde un enfoque fenomenológico, tomando como punto de partida las ideas del filósofo Gastón Bachelard (1884-1962) acerca de la potencia de las imágenes literarias como fuerza de la imaginación creadora. Y, en relación a la doble condición conceptual y material a la que alude la palabra paisaje, se tomaron en consideración las ideas de Jean-Marc Besse (s.f., filósofo e historiador), Augustin Berque (1942-, filósofo y geógrafo), Michel Collot (1952-, poeta), Michel Corajoud (1937-2014, paisajista), Eric Dardel (1899-1967, geógrafo) y Alain Roger (1936-, filósofo). Estos teóricos contemporáneos del paisaje comparten la condición de trabajar en clave fenomenológica y todos ellos, como Proust, son franceses.

Las representaciones del cielo como paisaje elegidas fueron analizadas adoptando dos líneas argumentales presentes en las reflexiones de dichos autores: en *Arte y paisaje* la fundamental contribución realizada por los poetas y pintores a la percepción e interpretación del paisaje (Berque, Besse, Dardel y Roger) y en *Cielo y paisaje* la valoración del cielo, el horizonte y los fenómenos atmosféricos como elementos esenciales en la percepción y el proyecto del paisaje (Besse, Collot, Corajoud y Dardel).

Proemio

Desde que tengo memoria, cuando puedo, me pierdo en el cielo. Conservo el recuerdo, como relámpago furtivo, de la primera intuición de la existencia de la inmensidad y de mi propia existencia inmersa en ella. Afirma Bachelard (2012a: 204, 207, 229, 256) que el azul del cielo no será jamás un bien poseído, ni nunca podrá ser agotado. La visión del cielo profundo es, de todas las impresiones, la más próxima a un sentimiento, la fusión entre la vista y un sentimiento. Lo que miramos apasionadamente nos devuelve la mirada. El mundo del cielo, que es un mundo de la mirada, toca nuestra alma.

Con el transcurso del tiempo, esa primera impresión vital fue acrecentada y educada por la literatura y, en particular, por la poesía. ¡Tantos escritores ocupándose del cielo! Mucho después, cursando el Diploma de Proyecto de Paisaje, descubro que hay arquitectos, paisajistas, teóricos del paisaje, geógrafos y filósofos que dedicaron sus reflexiones a la contribución del cielo y del horizonte a la percepción, el concepto y la representación del paisaje.

El paisaje, el cielo y la memoria son temas centrales de la literatura de Proust. Así como el cielo tiene la capacidad de traer la idea de lo infinito a nuestra vida, un olor o un sabor es capaz de hacernos recordar seres y cosas del pasado gracias a su persistencia en nuestra memoria. La memoria es capaz de hacer salir de una taza de té a Combray entera, con su iglesia, sus jardines, sus alrededores y su gente. (Proust, 2012: 70, 71).

La fenomenología abre campos de investigación del paisaje que se interesan por las percepciones y sus representaciones literarias como portadoras de saber y de significados. La experiencia del paisaje pone en juego una emoción, un dejarse atravesar por el mundo; las imágenes literarias pueden guardar la intensidad de esa emoción y su poder de evocación puede traer lo real y lo sentido del paisaje en cada relectura. Lo imaginado y el *imaginante* – el lector – están indisolublemente ligados (Bachelard, 2012a: 249). Por eso, un texto no es una sucesión de palabras de las que se desprende un único sentido sino un espacio en el que se contrastan múltiples ideas provenientes de la cultura. Un libro es una acumulación que retrocede al infinito y el lugar donde se recoge toda esa multiplicidad es el lector. Roland Barthes (1968) reivindica el rol del lector en la construcción del significado de las obras literarias: la unidad del libro está en su destino, el lector. Los lectores, el escritor y los personajes dan vida al libro.

Proust borrona sutilmente la relación entre el escritor y los personajes. El narrador, más que el que ha visto, sentido y escrito, es el que, si puede, va a escribir; un joven de edad incierta que lleva dentro una obra que desea escribir y que lucha contra la pereza que retrasa la escritura. *La recherche* acaba cuando por fin puede escribir ese relato (Barthes, 1968). Bachelard sostiene que la lectura de un libro amado puede convertir a un lector en poeta; cuanto más lo relee más siente que podría haberlo creado (Bachelard, 2012b: 144/4271). Así como frente a un paisaje sentimos a veces el deseo de ser pintores, en la lectura de un libro podemos sentir el deseo de ser poetas.

Cuando llegó el momento de buscar tema para mi tesina estaba releendo *À la recherche du temps perdu*. Mi sueño de lectora-poeta quizá fue el primer impulso que me llevó a elegir esta obra desbordante de imágenes del paisaje para sumergirme en sus cielos y en su memoria; en una de ellas es el cielo de Venecia, en todas las demás es el cielo de Francia. Tal es el desborde de imágenes que hay paisajes y cielos hasta en los rostros y las ropas de las personas amadas. Es del paisaje y del arte, más que de las mujeres y los hombres, de donde le llega la alegría al narrador de *La recherche*.

Graciela Silvestri y Fernando Aliata anotan que admiramos la naturaleza guiados por el arte. El paisaje se disfruta mirando, oliendo, oyendo, moviéndose y pensando; la mirada paisajística es una mirada estética en tanto que lo que se percibe adquiere un sentido. Y, citando a Theodor Adorno, Silvestri y Aliata (2001: 10), plantean que en *La recherche* «la experiencia de un seto de espinos es un fenómeno originario de la conducta estética». La del cielo también, agrego yo. De ahí mi elección del tema.

Una definición de paisaje

Tomo como punto de partida la definición de Besse (2013: 849/1797), que comienza señalando la existencia de dos vertientes teóricas con relación al paisaje. Para la vertiente objetiva el paisaje es un objeto, está en la realidad de las cosas y existe en sí mismo independientemente de la mirada del sujeto. Es una realidad material, física, que puede ser objeto de interpretación y representación, pero existe independientemente de ellas. Para la vertiente subjetiva el paisaje deja de existir apenas desaparece la mirada que acaba de construirlo. Es entonces una imagen relativa a un punto de vista, a un encuadre. La definición de Besse (2006: 158) combina esas dos vertientes: «el paisaje es, a la vez, y esencialmente, totalmente natural y totalmente cultural». Coincide con la definición de Silvestri y Aliata (2001: 10): el paisaje refiere simultáneamente a una realidad material e inmaterial; es necesario que además de territorio existan un observador (y un relato) que dé sentido a lo que mira y experimenta.

En la definición de Besse y la de Silvestri y Aliata prima la distancia de la mirada paisajística, la distancia entre el observador y el mundo. En la fenomenológica prima la inserción del sujeto en el mundo: el paisaje primero se vive y después se representa. Son enfoques diferentes y, sin embargo, complementarios.

El enfoque de la fenomenología reconoce que el paisaje posee una realidad exterior al observador; la relación de contemplación-intuición del individuo con ese mundo fuera de él se da a través de la sensibilidad. Dardel (2013: 1190 y 1195/1797) que está próximo a Bachelard en la consideración de la imaginación y de las ensoñaciones como una potencia mayor de la naturaleza humana, explica que cuando estamos en contacto con los lugares, los significados del paisaje emergen súbitamente. Ese sentido que tienen los lugares, dice Besse (2013, 1201 y 1239/1797), resuena en nosotros como el eco de nuestra presencia en el mundo. Besse reconoce a Erwin Strauss (1891-1975) como el autor que, en cierta forma, establece por primera vez la proximidad entre el discurso fenomenológico y la noción de paisaje y repite sus palabras «Soñamos con los ojos abiertos en pleno día, es el sentir» (Besse, 2013: 1080/1797). El paisaje se muestra a nuestra mirada, pero más allá de su visibilidad, el ser humano, al situarse en el paisaje, descubre las dimensiones de su propio ser. La fenomenología valora esa experiencia del sujeto.

En el paisaje del cielo se repite esa dualidad; tiene una realidad que junto con la del mar, es último reducto de naturaleza en los paisajes de un mundo cada vez más antropizado. A la vez, el sujeto que mira el cielo elabora un relato del cielo, hablado o no, que lo construye como individuo en el mundo.

El cielo es nuestra forma de ser en el mundo; es parte de todo paisaje – me atrevo a decir que no existe paisaje sin cielo–, y puede ser un paisaje en sí mismo como lo demuestran las imágenes del espacio interestelar. Está presente como fondo absoluto, en duelo o en equilibrio con los objetos

naturales y fabricados que se perfilan en él y trayendo sutilmente la presencia del infinito al paisaje. Si nos aislamos en la contemplación del cielo, él es paisaje. Ante un cielo sin otros objetos, el objeto lejano, infinito y sin forma pasa a ser la materia aérea y nace un sujeto sensible de su propia existencia y de la del cielo como cosas diferentes. «Lo lejos y lo inmediato se unen. Lo lejos del objeto y lo inmediato del sujeto» (Bachelard, 2012a: 211). En el paisaje del cielo primero no hay *nada*, después una *nada profunda* y por último una *profundidad azul*. La contemplación del puro azul del cielo plantea una fenomenalidad sin fenómeno, pura experiencia de sentirse vivo.

El cielo estaba todo él de ese azul radiante y un poco pálido como a veces lo ve sobre su cabeza el paseante acostado en un campo, pero tan nítido, tan profundo, que da la sensación de haber sido pintado con un azul sin mezcla alguna, y con una riqueza tan inagotable que se podría profundizar más y más en su sustancia sin encontrar un átomo de otra cosa que ese mismo azul. (Proust, 2011c: 500).

El paisaje en tiempos de Proust

Casi un siglo ha transcurrido desde que Proust escribió, entre 1906 y 1922, *À la recherche du temps perdu*. La novela se desarrolla en el pasaje del siglo XIX al siglo XX en París, la costa de Normandía y Venecia. Eric Hobsbawm (1917-2012) señala la emergencia en Europa, después de 1870, de un estrato juvenil como entidad distinta y reconocida en la vida pública de la burguesía. Muchos más de sus hijos pueden vivir del subsidio familiar para dedicarse a actividades culturales con el apoyo de sus padres en esa elección; Hobsbawm nombra a Proust entre ellos. En el pasaje del siglo XIX al siglo XX la cultura se convierte en un marcador de clase para los estratos burgueses de Europa (Hobsbawm, 2013: 112, 113). El narrador de *La recherche* es un joven burgués ciudadano de París, culto, rico y ocioso; un hombre que, como el personaje de Swann, sin ser artista, es sensible al mundo a través del arte.

En el siglo XIX aparecen nuevas miradas paisajísticas a partir del desarrollo de las metrópolis industriales, la mirada de los artistas y las nuevas máquinas desde las que es contemplado el paisaje.

El desarrollo alcanzado en el siglo XIX por las metrópolis industriales consolida el alejamiento físico entre sus habitantes y la naturaleza y un sentimiento generalizado de nostalgia por el bien perdido. Una nostalgia que no disminuye con la introducción del verde domesticado de los parques públicos. En ese contexto, la mirada de los artistas –William Turner (1775-1851), los impresionistas, Proust– se dirige hacia los paisajes al aire libre, naturales, rurales y urbanos. También lo artificial y las metrópolis con su cielo contaminado por el humo son reconocidos como paisajes y tema de la pintura y la literatura de paisajes. Manet pinta *La estación de Saint-Lazare* (1877) en distintas condiciones atmosféricas; las nubes de vapor móviles, luminosas y coloreadas desbordan el espacio del edificio hacia el cielo. La misma estación

es representada por Proust como «antro apestado» que despliega sobre la ciudad un «cielo de la modernidad».

[...] cuando se decide uno a penetrar en ese antro apestado, puerta de acceso al misterio, en uno de esos inmensos talleres de cristal, como en la estación de Saint-Lazare, donde iba yo a buscar el tren de Balbec, y que desplegaba por encima de la despanzurrada ciudad uno de esos vastos cielos crudos y preñados de amontonadas amenazas dramáticas, como esos cielos de modernidad casi parisiense [...]. (Proust, 1995: 118).

Claude Monet (1840-1926) busca captar la luz, el color y sus variaciones infinitas a lo largo de las horas y en distintas condiciones atmosféricas en sus varias versiones de *La catedral de Rouen* (1892-1894). El tiempo en sus dos acepciones, como dimensión y como fenómeno meteorológico, está presente en el arte. Bajo la intensa luz, las formas y sus contornos se desvanecen y quedan sobre la tela manchas de color.

El estatus artístico de la pintura es alcanzado también por la fotografía. Los fotógrafos se alejan de los modelos pictóricos para documentar fenómenos naturales como la montaña en el caso de Aimé Civiale (1821-1893) y urbanos como las calles de París en el de Eugène Atget (1857-1927). La máquina de fotos condiciona la manera de ver, descubren puntos de vista insólitos de más fácil acceso para ellos que para los pintores, repiten múltiples tomas de un mismo objeto en distintas condiciones de iluminación Esa fotografía documental da significación estética a lo fotografiado convirtiéndolo en paisaje. El mar, la montaña, ampliamente difundidos por la fotografía en publicaciones científicas y turísticas, pasan a ser considerados paisajes sublimes (Roger, 2007: 105, 106). La sugestión por el infinito aparece en el horizonte cielo-mar, mientras que en los paisajes de montaña, en los que el cielo es el fondo absoluto, el placer estético está ligado más al panorama que se descubre desde su cima que a la montaña misma. (Roger, 2007:92).

Las influencias entre pintura y fotografía son recíprocas y la pintura se beneficia con la difusión de sus obras, antes reservadas a coleccionistas y museos, por la fotografía.

El cine capta los paisajes en movimiento y, junto con la fotografía, inscribe en la memoria colectiva nuevos paisajes y nuevas formas de ver los paisajes. Ambos tienen la posibilidad de multiplicar los registros del paisaje en diferentes escalas, condiciones de iluminación y puntos de vista. No hay en *La recherche* alusiones explícitas al cine, sí a la fotografía, capaz de producir representaciones distintas a las de la pintura desde puntos de vista insólitos.

Desde la época en que Elstir comenzó a pintar hemos visto muchas de esas llamadas «admirables» fotografías de paisajes y ciudades. Si se intenta precisar qué es lo que denominan admirable en este caso los aficionados, se echará de ver que tal epíteto se suele aplicar a una imagen rara de una cosa conocida,

imagen distinta de las que vemos de ordinario, imagen singular y sin embargo real, y que precisamente por eso nos seduce doblemente, porque nos causa extrañeza, nos saca de nuestras costumbres y a la par nos entra en nosotros mismos al recordarnos una determinada impresión. (Proust, 1995: 405-408).

La máquina condiciona la manera de mirar en el caso de la fotografía y el cine; con el tren y el automóvil altera la percepción del espacio-tiempo. El transporte ferroviario de pasajeros se expande; la novedad de la ciudad de fin de siglo es el transporte colectivo, los trenes baratos (Hobsbawn, 2013: 119). El tren conecta las ciudades y pueblos costeros de Normandía que desde niño visita el narrador de *La recherche*. La experiencia estética del paisaje difiere notablemente si el observador se encuentra en reposo o si está en movimiento. La invención y difusión del ferrocarril primero y del automóvil después permitieron introducir nuevos ritmos en la percepción secuencial del paisaje. De la misma manera que el carácter de una composición musical depende de la cadencia con la que se la ejecuta, el carácter del paisaje dependerá de la cadencia impuesta por el medio de transporte desde el cual se contempla.

El narrador pasa, de paseos en tren y en coche de caballos de niño, a los paseos de su primera juventud en automóvil y trasmite su entusiasmo por esos artefactos que le dan una nueva posibilidad: la de percibir la «medida de la tierra».

[...] esos círculos, cada vez más cerrados, que describe el automóvil en torno a una ciudad fascinada que huía en todos sentidos, y sobre la que, por fin, cae derecho, a pico, en el fondo del valle donde yace; de suerte que este lugar en que se encuentra, único punto que el automóvil parece haber desvelado del misterio de los trenes expresos, da en cambio la impresión de descubrirlo, de determinarlo nosotros mismos como con un compás, de ayudarnos a sentir con una mano más amorosamente exploradora, con más exacta precisión, la verdadera geometría, la bella «medida de la tierra». (Proust, 2011b: 526).

Los trenes no sólo son observatorios de paisaje sino que transforman el paisaje urbano y rural con vías, carreteras, estaciones, que son representados en la pintura de paisajes. Turner pinta *Lluvia, vapor y velocidad* o *El tren del oeste* (1844), donde abstrae y enfatiza la luz y la atmósfera infinita y sin forma, mientras que, ausente el afán de mimesis, los objetos –el tren, el puente– se diluyen hasta convertirse en impresiones de luz, color y movimiento.

Al igual que el tren, el automóvil se convierte en un observatorio privilegiado del paisaje. Aparecen nuevos paisajes determinados por su percepción desde esos medios de transporte cada vez más veloces, Roger (2007: 125) señala que «hace ya más de un siglo que Proust descubría (inventaba) los paisajes «en coche»». Proust registra el cambio espacial y temporal que el automóvil introduce en su percepción del paisaje y la arquitectura de los pueblos que recorre con Albertina:

Así lo comprendimos en cuanto arrancó el coche y, de un golpe, avanzó como veinte pasos de un excelente caballo. [...] Eso modificaba también el arte, porque un pueblo vecino que parecía estar en un mundo distinto de otro pueblo, pasa a ser su vecino en un paisaje cuyas dimensiones han cambiado. [...] (Proust, 2011b: 514).

Douville y Quetteholme, Saint-Mars-le-Vieux y Saint-Mars-le-Vétu, Gourville y Balbec-le-Vieux, Tourville y Féterne, prisioneros tan herméticamente cerrados hasta entonces en la celda de días distintos, como en otro tiempo Méséglise y Guermantes, y en los que no se podían posar los mismos ojos en una sola tarde, liberados ahora por el gigante de las botas de siete leguas, vinieron a juntar en torno a la hora de nuestra merienda sus campanarios y sus torres, sus viejos jardines que el bosque vecino se apresuraba a descubrir. (Proust, 2011b: 515).

Máquinas veloces hienden la superficie de la tierra, máquinas increíbles surcan el cielo: ese podría ser un afiche de comienzos del nuevo siglo. Los nuevos medios de transporte aéreo son presentados por Proust como artefactos inmersos en el cielo antes reservado a los astros:

Después levanté los ojos los ojos llenos de lágrimas hacia el punto de donde parecía venir aquel ruido, y, a unos cincuenta metros por encima de mí, vi en el sol, entre dos grandes alas de resplandeciente acero que lo llevaban, un ser cuya figura, poco definida, me pareció que asemejaba a la de un hombre. Me impresionó tanto como podía impresionar a un griego ver por primera vez a su semidiós. Lloraba además pues estaba dispuesto a llorar desde que me di cuenta de que el ruido venía de encima de mi cabeza –los aeroplanos aun eran todavía raros en aquella época– al pensar que lo que iba a ver por primera vez era un aeroplano. (Proust, 2011b: 555).

Los artefactos aéreos que aparecen en *La recherche* –aeroplanos, zepelines– no son observatorios del cielo como lo ve un aviador. Será Antoin de Saint-Exupéry (1900-1944) quien presentará paisajes aéreos en los que el piloto se funde con su máquina, con el vuelo y con el cielo. Los paisajes de Proust incluyen al cielo, pero no son sólo cielo, de ahí la importancia en ellos del horizonte.

La mirada de Proust sobre el paisaje es el fruto de la acumulación y decantación de múltiples experiencias visuales: representaciones pictóricas y fotográficas y la contemplación del paisaje desde los nuevos medios de transporte. Es con la intermediación de la mirada educada por esas experiencias que, en las citas analizadas, percibe estéticamente –como paisaje– el cielo, el mar y los pueblos de la costa de Normandía.

Arte y paisaje

Trataré aquí la primera línea argumental de este estudio: la fundamental contribución realizada por los poetas y pintores a la percepción e interpretación del paisaje.

Un aporte fundamental de Roger al análisis del proceso de desarrollo de la mirada paisajística es el concepto de *artealización*, para el que se inspira en Oscar Wilde (1854-1900): «Mi maestro es Oscar Wilde que, en *La decadencia de la mentira* (1890) y bajo la forma de una paradoja –“la Vida imita al Arte mucho más que el Arte imita a la Vida”– llevó a cabo la revolución copernicana de la estética» (Roger, 2007: 13). Después de dos mil años de la creencia occidental de que el arte debe ser imitación de la naturaleza, Wilde centra en el arte mismo la apreciación estética del mundo, no sólo de los especialistas sino de las personas en general.

Las cosas existen porque las vemos, y lo que vemos y cómo lo vemos depende de las artes que han influido sobre nosotros. Mirar una cosa y verla son actos muy distintos. No se ve una cosa hasta que se ha comprendido su belleza. Entonces y sólo entonces nace a la existencia. (Wilde, 1890).

Los pintores del siglo XIX enseñan a ver la atmósfera exterior, el mundo de la luz, de los objetos sin forma. Turner revela el misterioso encanto del smog de Londres vibrando atravesado por la luz en *Londres tras el puente de Waterloo* (1830). James Whistler (1834-1903) descubre el atractivo del cielo reflejado en el agua del Támesis y la incierta frontera entre cielo y agua en *Nocturno en negro y oro, el cohete cayendo* (1875), Pedro Figari (1861-1938) introduce la dinámica de las nubes en *Pique-nique* (1925).

El paisaje es visto en función de la cultura y el arte; en palabras de Roger (2007: 14) el origen del paisaje es «humano y artístico». Las obras de arte funcionan como esquemas previos que transforman las estructuras perceptivas según las cuales el sujeto construye su objeto (Roger, 1978: 10, 14). La percepción del paisaje se produce según lo que llama un doble proceso de *artealización*: *in situ*, directamente sobre el objeto material, e *in visu*, con la mediación de «modelos pictóricos, escultóricos, fotográficos» producidos por los artistas. (Roger, 2007: 21-24). Se podrá objetar que es una estética elitista, reservada a aficionados al arte ricos y ociosos como el narrador, como el personaje de Swann y como el mismo Proust. Sin embargo, los medios de comunicación masiva –cine, publicidad, publicaciones periódicas–, difunden ya en esa época, en círculos de la sociedad cada vez más amplios, las obras de pintores y escritores.

Roger (2007: 19, 20) elige a Proust para fundar su teoría sobre la *artealización in visu*. El narrador expone a Albertina su idea del «artista oculista» que, por intermedio de su pintura o de su prosa, enseña a ver el entorno con mirada nueva a un público que se aferra a las viejas formas de ver: «Pasan por la calle mujeres diferentes de las de antaño porque son Renoir, los Renoir en que nos negábamos ayer a ver mujeres. También los coches son Renoir, y el agua y el cielo» (Proust, 2011a: 435).

En *Venecia, el palacio de los Dogos* (Renoir, 1881) la transparencia de los colores del cielo consigue la impresión de su profundidad sensual; los colores vibran en el agua; los objetos fabricados, que separan el cielo del mar, resultan difusos, luminosos. Renoir pinta paisajes de una nueva Arcadia, su manera de pintar construye la mirada de una ciudad y una naturaleza amables, en armonía con los seres humanos.

Proust nombra a otros dos artistas que le enseñan a ver el paisaje. Son personajes creados por el autor: el pintor Elstir y el músico Vinteuil, autor de dos composiciones musicales que recorren todo el relato:

El único viaje verdadero, el único baño de juventud, no sería ir hacia nuevos paisajes, sino tener otros ojos, ver el universo con los ojos de otro, de otros cien, ver los cien universos que cada uno de ellos ve, que cada uno de ellos es; y esto podemos hacerlo con un Elstir, con un Vinteuil, con sus semejantes, volamos verdaderamente de estrella en estrella. (Proust, 2011c: 316).

El autor de *La recherche* privilegia como forma de goce estético del universo verlo con los ojos de los artistas semejantes a estos dos. La mirada de Elstir cambia el paisaje que el narrador ve todos los días de sus vacaciones y en el que se desarrolla la novela en sus dos primeros tomos: « [Elstir] le había devuelto de pronto [a la bahía de Balbec] una individualidad al decirme que era el golfo de ópalo de Whistler, en sus armonías azul plata». En la página 33 de este trabajo se reproduce *Nocturne en bleu et argent* (Whistler, 1871), que representa una transposición de cielo, mar, costa, y reflejos.

Antes de las enseñanzas de Elstir, la bahía de Balbec –creada por Proust– era para él «una parcela cualquiera intercambiable con cualquiera otra de las cantidades de agua salada que hay en el globo» (Proust, 2011a: 38). Y desaparecerá con las enseñanzas del pintor la oposición entre elementos naturales:

Mis ojos, enseñados por Elstir a retener precisamente los elementos que antes rechazaban, contemplaban largamente lo que el primer año no sabían ver no sabían ver. Esta oposición, que tanto me impresionaba entonces, entre mis paseos agrestes con madame de Villeparisis y esta vecindad fluida, inaccesible y mitológica del Océano eterno, no existía ya para mí. Y, por el contrario, el mar me parecía casi rural él mismo, (Proust, 2011b: 242).

La fenomenología valora las imágenes poéticas del paisaje, en especial de la materia aérea del cielo, las nubes, las constelaciones, el viento. (Bachelard, 2012a: 28). La imagen literaria posee una dimensión más que la imagen visual: la dimensión del tiempo; en ella los recuerdos del lector vienen a enriquecer el relato del poeta. Cuando el lector hace una pausa en su lectura y sus ojos se levantan del texto, es él que piensa, sueña, imagina. No se acaba de pensar ni soñar la poesía sino que ella crece en las lecturas sucesivas. Y el lector ha tenido sus propios ensueños en soledad, sin libro; las obras poéticas que lee –poesía en prosa o en verso– les confieren dignidad literaria.

Las imágenes de Proust inciden en la apreciación del cielo de sus lectores, así como las imágenes literarias de otros escritores inciden en la mirada del mismo Proust, su lector:

Albertina la contempló admirada [a la luna] [...]. Le recité versos o frases de prosa sobre la luna, haciéndole ver cómo, de plateada que fuera en otro tiempo, se tornó azul con Chateaubriand, con Víctor Hugo [...], para volver a ser amarilla y metálica con Baudelaire y Leconte de Lisle. (Proust, 2011c: 501 y 502).

El origen del paisaje es literario. El paisaje tiene una realidad física pero también una realidad sensorial que se crea y se recrea en la construcción de relatos, sus escenarios y acciones. La construcción literaria del paisaje – referencia ineludible al paisaje físico–, es una elaboración mental que empieza en la imaginación del escritor y se sigue desarrollando en la imaginación del lector que le imprime su historia personal. Vivir, leer y escribir son una unidad indisoluble en la que se enriquece por un lado el conocimiento de sí mismo del sujeto y por otro su comprensión del paisaje y su representación. Cada paisaje tiene sus escritores, sus lectores y sus innumerables lecturas.

Proust dice que las rosas pintadas por Elstir son una «variedad nueva con las que el pintor, como horticultor, había enriquecido la familia de las rosas» (Proust, 2011b: 445); así como la pintura de Elstir enriquece la Botánica el relato poético de Proust enriquece el paisaje del cielo.

Cielo y paisaje

Sigo con la segunda línea argumental de este trabajo: la valoración del cielo, el horizonte y los fenómenos atmosféricos como elementos esenciales en la percepción y el proyecto del paisaje.

El cielo aparece en todos los paisajes, en él se perciben objetos naturales y artificiales y se producen fenómenos que forman parte de esos paisajes y nos conmueven; en el horizonte el cielo toca misteriosamente la tierra.

La relevancia del cielo ha sido reconocida por la teoría del paisaje. Dardel plantea que «El espacio puro del geógrafo es el azul del cielo. En todas partes, el espacio geográfico está tallado en la materia o diluido en una sustancia móvil o invisible. [...] Aérea, la materia permanece todavía como materia». (2013: 1168, 1169/1797). El espacio aéreo, la atmósfera, envuelven la existencia procurándole una dimensión afectiva. El día y la noche que modulan nuestra existencia, la luz que cambia el rostro de la Tierra, las nubes, la niebla, los colores, los aromas que revelan la materia de las cosas, los sonidos, las temperaturas determinan un espacio aéreo estético, sensual incluso, cargado de símbolos. El espacio aéreo, sutil y difuso, permanente y cambiante, invisible y omnipresente, acompaña todos los aspectos de la Tierra (Dardel, 2013: 189 y 1005/2344). El azul del cielo es el fondo que da forma al relieve y las construcciones y, al mismo tiempo, es fuerza aérea que desmaterializa las materias terrestres, invita al ensueño y a la especulación.

En la contemplación del cielo nos abandonamos a su misterio, nuestra conciencia se obstruye con el azul ilimitado (Merleau-Ponty, citado por Besse, 2013: 1213/1797).

En el cielo de Proust las nubes, la bruma, la atmósfera, el sol empapan en el paisaje a los seres que ama. El cielo con todos esos fenómenos se introduce en la casa de la Señora de Swann:

Pero me emocionaban esos crisantemos que ya no eran tan efímeros y de tan escasa duración si se los comparaba a aquellas tonalidades rosadas y cobrizas que el sol poniente exalta con tanta pompa en la bruma de los atardeceres de noviembre; esos tonos que veía yo extinguirse en el cielo un momento antes de entrar en casa de la Señora de Swann [...] como fuegos arrancados por un gran colorista a la inestabilidad de la atmósfera y del sol para que sirvan de adorno a una morada humana [...].(Proust, 1995: 170).

Entre todos los objetos y fenómenos del cielo hay uno que no se puede entender sin la tierra. «El paisaje es el lugar donde el cielo y la tierra se tocan», es una definición de paisaje de Corajoud (1981) en la que todo es sugerencia. La frase que traduzco del francés tiene el poder del horizonte mismo: hay algo que nos muestra y algo que nos oculta; creemos entenderla y a la vez intuimos que algo se nos escapa. Entre el cielo y la tierra, el horizonte es un misterio en el paisaje. El cielo aborda a la tierra sobre el horizonte, las cualidades de ambos medios están dadas por su interacción; no es posible ver la tierra sin el cielo. Primero se adquiere la impresión del horizonte, luego se extiende esa mirada que lo aprehendió sobre el conjunto del paisaje. La línea del horizonte es límite inestable que invita a traspasarlo. No es un cierre sino apertura a lo que no se ve pero se sueña, se imagina. Tampoco es únicamente un fondo sobre el que se destacan planos sucesivos como bambalinas, sino una potencia que da cohesión al paisaje. (Corajoud, 1981).

Besse (2013: 103/1797) expresa que «quizá la presencia desbordante del infinito en lo finito sea el resorte más íntimo de la experiencia paisajística» y señala dos formas en las que se manifiesta la presencia del infinito: el cielo y el horizonte.

El paisaje es el acontecimiento del horizonte. [...] Este término [...] remite a la parte de invisible que reside en todo lo visible, a ese pliegue incesante del mundo que hace de lo real, definitivamente, un espacio inacabado, un mundo abierto y que no puede ser totalmente tematizado. El horizonte es el nombre que se le da a esta potencia de desbordamiento de lo real que hay en el paisaje. (Besse, 2006: 163).

El poeta Michel Collot transmite el pasaje del recorte de un pedazo de país a un paisaje, por el sentido que emerge del horizonte:

Estamos en un lugar, cualquiera. De pronto, por la falla entreabierta entre cielo y tierra, en la separación que se despliega, entre aquí y allá abajo, los planos en perspectiva, una orientación se dibuja, un sentido emerge, y el lugar se vuelve paisaje. Pedazo

de país, cierto, arrancado de la mirada a la tierra, pero que da a él solo la medida del mundo. Porque posee un horizonte que limitándolo lo ilimita, abre en él una profundidad, en la juntura de lo visible y lo invisible, esta distancia que es la medida de nuestra presencia en el mundo, este latido de lo próximo y lo lejano que es el pulso de nuestra existencia. (Collot, 1988).

Teóricos contemporáneos del paisaje se han planteado la pregunta de si es posible convertir el planeta en paisaje, en particular Giles Clément. En esta cita de Collot no se trata de *artearizar in situ*, no es un intento de reformular el entorno sino que es la mirada de quien lo contempla la que transforma el país en paisaje. Cualquier cara de la Tierra tiene la posibilidad de volverse paisaje si es vista poéticamente. Collot, como Corajoud, ponen el germen del paisaje en el horizonte: entre el cielo y la tierra, entre lo lejos y lo cerca, entre lo infinito y lo finito.

El horizonte está asociado al punto de vista del sujeto. Proust reivindica al sujeto como centro de ese horizonte, «zona móvil de incertidumbre y vaguedad»

Incluso cuando me quedaba en casa toda la tarde, mi pensamiento la seguía [a Albertina] en sus paseos, describiendo un horizonte lejano, azulado, engendrado alrededor del centro que era yo una zona móvil de incertidumbre y vaguedad. (Proust, 2011c: 31).

La fenomenología estudia la percepción del cielo y sus representaciones literarias y poéticas. Bachelard analiza, más allá de la imaginación de las formas, la imaginación de la materia: pensar, soñar la materia. Examina el azul del cielo en las imágenes de los poetas y los clasifica según los que ven en el cielo un líquido fluido, una llama inmensa, un sólido compacto y los que verdaderamente participan de la naturaleza aérea del cielo. El signo realmente aéreo se funda en una desmaterialización del azul celeste: infinito, sin forma y con el mínimo de sustancia (Bachelard, 2012a: 202, 209). Proust construye representaciones del cielo que alcanzan esa cualidad verdaderamente aérea, la más rara en la literatura del cielo:

El cielo estaba todo él de ese azul radiante y un poco pálido como a veces lo ve sobre su cabeza el paseante acostado en un campo, pero tan nítido, tan profundo, que da la sensación de haber sido pintado con un azul sin mezcla alguna, y con una riqueza tan inagotable que se podría profundizar más y más en su sustancia sin encontrar un átomo de otra cosa que ese mismo azul. (Proust, 2011c: 500).

El cielo *artearizado* por Proust

La selección de las citas y los ejes temáticos

La lectura de los siete libros de *La recherche*, en francés y en castellano, me permitió identificar párrafos –compilados en el *Anexo 1*– en los que Proust alude al cielo como paisaje, de manera explícita o implícita. El criterio de la selección no fue que en ellos aparezca la palabra cielo sino que se tomaron aquéllos en los que el cielo forma parte de una descripción o imagen paisajística de acuerdo a la definición de paisaje adoptada. Esas representaciones paisajísticas fueron recogidas como flores o frutas admirados; daba lástima cortarlas, sobre todo porque crecieron en el propio jardín.

Los 64 párrafos se agruparon en el *Anexo 2* en 29 ejes temáticos según la manera en que la imagen del cielo se asocia a un tipo de paisaje: visto desde una ventana, urbano, rural, campestre, salvaje, atmosférico, etcétera. De ellos se seleccionaron dos para su análisis: *El cielo en la pintura y la fotografía* y *El cielo visto desde la ventanilla del tren*. Como se verá, una misma cita puede aparecer en varios ejes temáticos.

La elección de los ejes temáticos está relacionada con la teoría de la *artealización* del cielo: en ellos, como en un juego de muñecas rusas, la *artealización* literaria de Proust lleva dentro otras *artealizaciones*: los pintores y fotógrafos enseñan a ver el cielo en el eje temático *El cielo en la pintura y la fotografía*; y la velocidad trae nuevas formas de verlo en el eje *El cielo visto desde la ventanilla del tren*. Las citas se analizan desde las dos líneas argumentales presentes al inicio: *Arte y paisaje*, *Cielo y paisaje*.

El cielo en la pintura y la fotografía

Comparto la idea de Bachelard sobre la validez de las percepciones y las imágenes literarias como fuente de conocimiento y creo que nada puede representar lo inefable del cielo mejor que la poesía. Analizaré un párrafo que trata el tema de la *artealización* del cielo.

En el hotel de Balbec

J'entrai dans ma chambre. Au fur et à mesure que la saison s'avance changea le tableau que j'y trouvais dans la fenêtre. D'abord il faisait grand jour, et sombre seulement s'il faisait mauvais temps; alors, dans le verre glauque et qu'elle boursoufflait de ses vagues rondes, la mer, sertie entre les montants de fer de ma croisée comme dans les plombs d'un vitrail, effilochait sur toute la profonde bordure rocheuse de la baie des triangles empennés d'une immobile écume linéamentée avec la délicatesse d'une plume ou d'un duvet dessinés par Pisanello, et fixés par cet émail blanc, inaltérable et crémeux qui figure une couche de neige dans les verreries de Gallé.

Bientôt les jours diminuèrent et au moment où j'entrais dans la chambre, le ciel violet semblait stigmatisé par la figure raide, géométrique, passagère et fulgurante du soleil (pareille à la représentation de quelque signe miraculeux, de quelque apparition mystique), s'inclinait vers la mer sur la charnière de l'horizon comme un tableau religieux audessus du maître-autel, tandis que les parties différentes du couchant exposées dans les glaces des bibliothèques basses en acajou qui couraient le long des murs et que je rapportais par la pensée à la merveilleuse peinture dont elles étaient détachées semblaient comme ces scènes différentes que quelque maître ancien exécuta jadis pour une confrérie sur une châsse, et dont on exhibe à côté les uns des autres dans une salle de musée les volets séparés que l'imagination seule du visiteur remet à leur place sur les prédelles du retable. [...] Et si, sous ma fenêtre, le vol inlassable et doux des martinets et des hirondelles n'avait pas monté comme un jet d'eau, comme un feu d'artifice de vie, unissant l'intervalle de ses hautes fusées par la filée immobile et blanche de longs sillages horizontaux, sans le miracle charmant de ce phénomène naturel et local qui rattachait à la réalité les paysages que j'avais devant les yeux, j'aurais pu croire qu'ils n'étaient qu'un choix, chaque jour renouvelé, de peintures qu'on montrait arbitrairement dans l'endroit où je me trouvais et sans qu'elles eussent de rapport nécessaire avec lui. Une fois c'était une exposition d'estampes japonaises: à côté de la mince découpe de soleil rouge et rond comme la lune, un nuage jaune paraissait un lac contre lequel des glaives noirs se profilaient ainsi que les arbres de sa rive, une barre d'un rose tendre que je n'avais jamais revu depuis ma première boîte de couleurs s'enflait comme un fleuve sur les deux rives duquel des bateaux semblaient attendre à sec qu'on vînt les tirer pour les mettre à flot. [...] J'avais plus de plaisir les soirs où un navire absorbé et fluidifié par l'horizon apparaissait tellement de la même couleur que lui, ainsi que dans une toile impressionniste, qu'il semblait aussi de la même matière, comme si on n'eût fait que découper son avant et les cordages en lesquels elle s'était amincie et filigranée dans le bleu vaporeux du ciel. Parfois l'océan emplissait presque toute ma fenêtre, surélevée qu'elle était par une bande de ciel bordée en haut seulement d'une ligne qui était du même bleu que celui de la mer, mais qu'à cause de cela je croyais être la mer encore et ne devant sa couleur différente qu'à un effet d'éclairage. Un autre jour la mer n'était peinte que dans la partie basse de la fenêtre dont tout le reste était rempli de tant de nuages poussés les uns contre les autres par bandes horizontales, que les carreaux avaient l'air, par une préméditation ou une spécialité de l'artiste, de présenter une « étude de nuages », cependant que les différentes vitrines de la bibliothèque montrant des nuages semblables mais dans une autre partie de l'horizon et diversement colorés par la lumière, paraissaient offrir comme la répétition, chère à certains maîtres contemporains, d'un seul et même effet, pris toujours à des heures différentes, mais qui maintenant avec l'immobilité de l'art pouvaient être tous vus ensemble dans une même pièce, exécutés au pastel et mis sous verre. Et parfois sur le ciel et la mer uniformément gris, un peu de rose s'ajoutait avec un raffinement exquis, cependant qu'un petit papillon qui s'était endormi au bas de la fenêtre semblait apposer

avec ses ailes, au bas de cette « harmonie gris et rose » dans le goût de celles de Whistler, la signature favorite du maître de Chelsea. Le rose même disparaissait, il n'y avait plus rien à regarder. Je me mettais debout un instant et avant de m'étendre de nouveau je fermais les grands rideaux. (Proust, 1999: 632-634).

Entraba yo en mi cuarto. Según se adelantaba el verano iba cambiando el cuadro que me encontraba en el balcón. A lo primero era aún de día y la habitación estaba muy clara, a no ser que estuviese nublado; entonces, en el glauco cristal, ampulosamente repleto de hinchadas olas, el mar, engastado en la armadura de hierro de la cristalería como entre los plomos de una vidriera, deshilachaba en toda la rocosa orla de la bahía triángulos adornados de inmóvil espuma delineada con la finura de pluma o plumón salidos del lápiz de Pisanello, triángulos que parecían como solidificados en ese esmalte blanco, inalterable y espeso que figura una capa de nieve en los trabajos de vidriería de Gallé.

Pronto fueron acortándose los días, y en el momento de entrar en mi habitación el cielo violeta parecía como estigmatizado por la imagen rígida, geométrica, pasajera y fulgurante del sol (igual que si representase algún signo milagroso o aparición mística), y se inclinaba hacia el mar girando sobre la charnela del horizonte como un cuadro religioso colgado encima del altar mayor; mientras las partes diferentes del crepúsculo se exponían en los espejos de las librerías de caoba que corrían a lo largo de las paredes, y yo las refería con el pensamiento a la maravillosa pintura de la que parecían haberse desprendido, como esas diversas escenas que ejecutó un pintor primitivo para una hermandad en un relicario, y que ahora se exhiben en una sala de museo en tablas separadas, que sólo el visitante puede, a fuerza de imaginación, colocar en su sitio, en la predela del retablo. [...] Y si no hubiera sido porque allí al pie de mi ventana el suave e incansable revuelo de vencejos y golondrinas se lanzaba como un surtidor, como un vivo fuego artificial, rellenando el intervalo de esos altos cohetes con la hilazón inmóvil y blanca de las largas estelas horizontales; si no hubiera sido por el delicioso milagro de este fenómeno natural y local, que enlazaba con la realidad los paisajes que ante mi vista tenía, se me habría podido figurar que no eran otra cosa los tales paisajes que una colección de cuadros, que se cambiaban a diario, expuestos por capricho en el lugar donde yo me hallaba y sin ninguna relación necesaria con él. A veces era una exposición de estampas japonesas; junto a la delgada oblea del sol, rojo y redondo como la luna, una nube amarilla semejava un lago, y destacándose contra ella, cual si fuesen árboles plantados en la orilla del imaginario lago, había unas espadañas negras; una barra de un rosa suave, tal como no la viera yo desde mi primera caja de pinturas, se inflaba a modo de río, y en sus riberas había unos barquitos que parecían estar en seco esperando que viniesen a tirar de ellos para ponerlos a flote. [...] Más me gustaban aquellas tardes en que aparecía, cual en cuadro impresionista, un barco absorbido y fluidificado por el

horizonte, de un color tan de horizonte, que semejaba la misma materia que la lejanía, como si su proa y sus jarcias no fuesen otra cosa que recortes hechos en el azul vaporoso del cielo, que en ellos aun se hacía más sutil y afiligranado. A veces el océano llenaba casi toda mi ventana, adornada con una franja de cielo, orlada en lo alto por una línea que era del mismo azul que el mar, por lo cual me figuraba yo que era mar también y atribuía su distinto tono a un efecto de luz. Otros días el mar pintábase tan sólo en la parte inferior de la ventana y todo el espacio restante lo llenaban infinitas nubes amontonadas unas contra otras en franjas horizontales, de suerte que parecía como si los cristales presentaran, con premeditación o por especialidad artística, un «estudio de nubes», mientras que las vitrinas de las librerías mostraban nubes semejantes, pero de distintos lugares del horizonte y diversamente iluminadas, cual si ofreciesen esa repetición, tan grata a algunos maestros contemporáneos, de un mismo y único efecto tomado siempre a horas diferentes, pero que gracias a la inmovilidad del arte podían verse ya ahora todos juntos en una misma habitación, ejecutados al pastel y cada cual detrás de su cristal. Había veces en que sobre mar y cielo, uniformemente grises, se posaba con exquisito refinamiento un leve tono rosado, y una mariposa dormida en la parte baja de la ventana parecía significar con sus alas, allí al pie de esa «armonía gris y rosa», al modo de las de Whistler, la firma favorita del maestro de Chelsea. Todo iba desapareciendo hasta el tono rosa, y ya no quedaba nada que mirar. Me levantaba un momento, y antes de volver a acostarme echaba los cortinones de la ventana. (Proust, 1995: 374-376).

Esta cita (2.8) pertenece a seis ejes temáticos según la clasificación hecha en el *Anexo 2: Los horizontes, La atmósfera y los fenómenos atmosféricos, El cielo visto desde la ventana y el balcón, El cielo y la tierra, el cielo y el mar, El cielo en la pintura y la fotografía y El cielo del paisaje costero.*

El balcón materializa una mirada dirigida al exterior, la ventana del balcón convierte la vista en un cuadro, la ventana es el marco, el recorte que convierte lo visto a través de ella, cielo y mar, de país en paisaje; entre uno y otro media la elaboración del arte. La armadura de hierro que sostiene los vidrios de la ventana, lejos de ser estorbo a la mirada, enmarca distintas vistas; es un pintor el que da sentido a los recortes del entorno. Lo que ve el narrador no es la playa de Balbec que está afuera sino su percepción con una mirada saturada de modelos que son un compendio de la cultura universal, Proust *artealiza* literariamente a partir de *artealizaciones* pictóricas.

Nombra explícitamente a algunos artistas: Pisanello, Gallé y Whistler. Whistler representa paisajes costeros como los de Normandía donde transcurre parte de *La recherche*. Proust no nombra a Elstir, pero es por su influjo que el narrador intercambia cielo y mar y que, contra todas las reglas de la reflexión de la luz, el mar se refleja en el cielo. Aprendió de la pintura de Elstir que compara incesantemente tierra y mar, uno al otro:

Pero la obra de Elstir estaba hecha con los raros momentos en que se ve la Naturaleza cual ella es, poéticamente. Una de las

metáforas más frecuentes en aquellas marinas que había por allí consistía justamente en comparar la tierra al mar, suprimiendo toda demarcación entre una y otro. (Proust, 1995: 408).

La impresión del intercambio de elementos, cielo-mar, tierra-mar, que percibe el narrador, metáfora la llama Proust, es lo que Roger (2007: 190) llama «la metáfora constitutiva del paisaje proustiano». La metáfora es un recurso poético y «la obra de Elstir estaba hecha con los raros momentos en que se ve la Naturaleza cual ella es, poéticamente». El intercambio de elementos, además de una manera de ver el mundo que viene de la pintura, es una puesta en duda de la realidad misma de ese mundo que se prolongará en las discusiones teóricas sobre la naturaleza del paisaje en el siglo XX. La pintura de Whistler que se reproduce en la página 33 muestra el cielo y el mar como aspectos intercambiables de una misma realidad. «Elstir le había devuelto de pronto a la bahía de Balbec una individualidad al decirme que era el ópalo de Whistler en sus armonías azul plata». (Proust, 2011a: 38).

Proust alude a otros artistas que no nombra. Los paisajes repetidos de cielo, nubes y mar recuerdan los que pinta Monet: *La catedral de Rouen* (1890) y *La parva de heno* (1891), análogamente repetidos en diferentes condiciones atmosféricas, algo que ya venían investigando los fotógrafos. La técnica del pastel fue utilizada por los impresionistas, Monet y Renoir entre otros, por la rapidez de su ejecución adecuada para reflejar la cambiante fugacidad de los efectos de la luz.

El título del cuadro de paisaje de la ventana citado en este párrafo alude a la música y al color, no al objeto pintado, Proust considera la influencia de los músicos como Venteuil en la mirada del paisaje:

El único viaje verdadero, el único baño de juventud, no sería ir hacia nuevos paisajes, sino tener otros ojos, ver el universo con los ojos de otro, de otros cien, ver los cien universos que cada uno de ellos ve, que cada uno de ellos es; y esto podemos hacerlo con un Elstir, con un Venteuil, con sus semejantes, volamos verdaderamente de estrella en estrella. (Proust, 2011c: 316).

Este paisaje es la restricción de la bahía de Balbec al recorte hecho por la ventana, pero en el interior de ese cuadro existe la posibilidad de relacionarse con una realidad más amplia; el horizonte aparece como presencia de lo lejano y como impulso que atraviesa el espacio entre lo cerca y lo lejos. Proust se interesa por la zona en la que el mar interacciona con el cielo, allí el espejo del agua convierte el azul aéreo del cielo en un azul líquido más sustancial; el horizonte, en un desborde del infinito, traga con su color un barco.

Del enfrentamiento del cielo y el mar surgen las primeras cualidades de este paisaje; una vez adquirida esa impresión, la mirada puede dejar el horizonte y extenderse sobre el conjunto, colmado de luz, color y reflejos cambiantes en el transcurso veloz de un tiempo de vacaciones. La representación de la luz natural y el color es tema de los impresionistas. La luz no sólo configura el paisaje como medio de la visión, sino que sus cualidades cromáticas, brillo, intensidad, dirección, su dinámica a lo largo del día y de las estaciones constituyen valores plásticos y emocionales del paisaje, en particular del cielo

y los eventos atmosféricos. Toda la luz natural proviene de los mismos focos, el sol en este caso; los infinitos valores que determina en el paisaje vienen de la latitud y la geografía del lugar y de de la dinámica temporal. Estamos en un paisaje costero; el agua, tiene, respecto a la luz, propiedades absorbentes y reflejantes específicas. Con sus reflejos permite que el cielo y la orla rocosa de la bahía desborden más allá de sí mismos, uno sobre otro, en imágenes de irrealidad o *suprarealidad*: el cielo se refleja en el mar y el mar se refleja en el cielo.

Los espejos de las bibliotecas de la habitación añaden otros reflejos que traen al interior de la habitación del hotel el paisaje exterior. Hay un despliegue de luz en todos esos cielos reflejados que se completa con el *vivo fuego artificial* de las trayectorias de los pájaros. Proust crea una sucesión de metáforas de la materia de esos cielos: un cielo líquido, capaz de reflejar el mar, que a veces se vuelve sólido violeta hendido por el sol y a veces aéreo *azul vaporoso*.

El cielo visto desde la ventanilla del tren

De París a Balbec

Les levers de soleil sont un accompagnement des longs voyages en chemin de fer, comme les oeufs durs, les journaux illustrés, les jeux de cartes, les rivières où des barques s'évertuent sans avancer. À un moment où je dénombrerais les pensées qui avaient rempli mon esprit pendant les minutes précédentes, pour me rendre compte si je venais ou non de dormir (et où l'incertitude même qui me faisait me poser la question était entrain de me fournir une réponse affirmative), dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échançrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s'amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir, car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu. (Proust, 1999: 520).

En los largos viajes en ferrocarril la salida del sol es una compañía, como lo son los huevos duros, los periódicos ilustrados, los naipes y esos ríos donde hay unas barcas que hacen esfuerzos inútiles por avanzar. En el mismo instante en que pasaba yo revista a los pensamientos que me llenaban el ánimo durante los minutos precedentes, para darme cuenta de si había dormido o no (y cuando la misma incertidumbre que me inspiraba la pregunta estaba dándome la respuesta afirmativa), vi en el cuadro de cristal de la ventanilla, por encima de un bosquecillo negro, unas nubes festoneadas, cuyo suave plumón tenía un color rosa permanente, muerto, de ese que no cambiará, como el color rosa ya asimilado por las plumas de un ala o por el lienzo al pastel donde lo puso el capricho del pintor. Pero yo sentí que, por el contrario, aquel colorido no era inercia ni capricho sino necesidad y vida. Pronto fueron amontonándose detrás de él las reservas de luz. Cobró vida, el cielo se fue pintando de encarnado y yo pegué los ojos al cristal para verlo mejor, porque sabía que ese color tenía relación con la profunda vida de la Naturaleza; pero la vía cambió de dirección, el tren dio vuelta, y en el marco de la ventana vino a substituir a aquel escenario matinal un poblado nocturno con los techos azulados de luna y con un lavadero lleno del ópalo nacarino de la noche, todo abrigado por un cielo tachonado de estrellas; y ya me desesperaba de haber perdido mi franja de cielo rosa, cuando volví a verla, roja ya, en la ventanilla de enfrente, de donde se escapó en un recodo de la vía; así, que pasé el tiempo en correr de una a otra ventanilla para juntar y recomponer los fragmentos intermitentes y opuestos de mi hermosa aurora escarlata y versátil; y llegar a poseerla en visión total y cuadro continuo. (Proust, 1995: 227).

En esta cita (2.5) se cruzan siete ejes temáticos según la clasificación hecha en el *Anexo 2: La atmósfera y los elementos atmosféricos, El cielo visto desde la ventanilla del tren, El cielo de la aurora, El cielo nocturno, El cielo del paisaje campestre y rural, El cielo, la naturaleza y el arte y El cielo en la pintura y la fotografía.*

El paisaje en movimiento es articulación entre la vida personal del narrador y el mundo que avanza hacia él, zona de contacto donde se da a una cierta velocidad el cruce del mundo y de su conciencia. Dardel (2013: 1100/2344) señala que las vías de comunicación recrean el espacio dándole una dirección y un sentido. El movimiento implícito en ellas abre el horizonte y dinamiza el paisaje descubriendo en él nuevas posibilidades que son expresión de la movilidad innata del hombre en su relación existencial con el mundo.

La contemplación del cielo recortado por la ventanilla saca al narrador de su ser-en-sí-mismo y lo lleva al paisaje. Inspirado por la secuencia de imágenes que produce el movimiento del tren, es un sujeto activo que corre de una ventanilla a otra hasta armar un cuadro continuo del cielo en el pasaje de la noche al día. Este cuadro continuo recuerda al de las *Nymphéas*, que Monet compuso con cuadros individuales pintados entre 1890 y 1926.

El narrador de Proust, que contempla, describe y alguna vez va a escribir una obra literaria, se transforma en artista del sentir, pintor que da un sentido a los recortes del entorno, que construye con ellos un relato que los vuelve paisaje. Tiene una amplia cultura, ha visto más cuadros en su vida mundana que en los museos, ha contemplado estéticamente la naturaleza en largos paseos, ha leído muchos libros, ha estudiado. Cuando mira el cielo desde el tren también lo hace desde el arte.

Las nubes son forma (festón), materia (pluma, pastel) y color (rosa), no hay movimiento en ellas sino permanencia. La materia y el color son puestos por el pintor y la ventanilla es un cuadro. Las variaciones del cielo responden a las de la luz; el cambio y movimiento responden a la vida de la Naturaleza.

El paisaje campestre también se modifica, aparece sucesivamente bajo todos los focos de la luz natural: las estrellas, la luna y el sol. El cielo pintado por el narrador pasa velozmente de la aurora rosa de las nubes a la noche azul del poblado y nuevamente a la aurora escarlata, en una realidad extraordinaria como la de los cuadros de Elstir que pasan del cielo al mar y a la tierra suprimiendo los límites entre ellos.

Tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior.

Borges, *EL Aleph*.

Epílogo

Como Joyce, como Borges, como Eco, amo confeccionar listas. La lista es un género literario de descripción por enumeración diferente a la descripción por la forma. Son dos maneras de conocer; un conjunto se puede definir por comprensión, dando una propiedad característica de sus elementos, o por extensión, enumerándolos. Mi lista de citas surgió con una finalidad práctica: una rápida ojeada a los anexos basta para tomar conciencia de la riqueza de las referencias al cielo en Proust y de la importancia de tenerlas identificadas y poder acceder a cada una directamente. Pero después de hecha esa lista descubro en ella una intención más allá de lo práctico. En primer lugar, la existencia de los objetos enumerados es literaria. En segundo lugar, no pretendo enumerarlos todos, más bien deseo que existan más, mi lista es una parte de una totalidad que no se enumera fácilmente y en la que me dejo atrapar. No es fácil determinar si un párrafo es o no una representación del cielo como paisaje y la decisión es, por supuesto, subjetiva. Como en una letanía, se podría continuar al infinito buscando citas. Tampoco pretendo decirlo todo, son las citas las que sugieren e invitan a imaginar.

Hago mi lista por varios motivos: por el goce de lo extenso e ilimitado, por relacionar cosas que a primera vista parecen alejadas y por profundizar en el conocimiento del paisaje del cielo sumergida en un medio, la literatura, que me es grato. Tengo dos listas, una lista de citas y una lista de ejes temáticos. Un eje temático reúne citas que tienen entre sí una coherencia que es precisamente lo definido por el eje, el aporte de Proust a la teoría del paisaje del cielo.

En *Los horizontes* aparecen interacciones: cielo-tierra, cielo-mar, lejos-cerca, desborde al infinito-cierre. Son interacciones entre elementos análogos unas veces, potenciadas otras por los contrarios.

En *La atmósfera y los elementos atmosféricos* Proust plantea la relación entre los objetos y fenómenos celestes por un lado y, por otro, el arte y los sentimientos.

En *El cielo de Francia*, *El cielo de Versalles* y *El cielo de Venecia* se trata de cómo el autor mira con ojos diferentes el cielo de su patria – el cielo materno–, y otros cielos.

En *Las iglesias en el cielo de Francia* Proust muestra el románico y el gótico desplegados en el cielo de su patria.

En *El cielo visto desde la ventana y el balcón* y *El cielo visto desde la ventanilla del tren* Proust, como pintor, recorta el cielo y hace de esos recortes paisajes.

En *El cielo de la aurora*, *El cielo del atardecer* y *El cielo nocturno* se manifiesta la dinámica temporal cíclica del cielo.

En *El cielo del paisaje urbano*, *El cielo del paisaje campestre y rural*, *El cielo del paisaje costero* y *El cielo del paisaje salvaje* aparecen la geografía y la obra humana (reales e inventadas por Proust) en diálogo u oposición con el cielo.

En *El cielo y la tierra*, *el cielo y el mar* se trata la relación del cielo los otros componentes primeros de todo paisaje.

En *El cielo y el olfato*, *El cielo y los vestidos*, *El cielo y el reino vegetal* Proust explora qué cosas pueden llegar a ser paisaje del cielo –todo puede ser paisaje con mirada poética–.

En *El cielo, la naturaleza y el arte*, *El cielo en la pintura y la fotografía*, *El cielo y la escultura*, *El cielo y la música* y *El cielo y la literatura* se plantea el origen cultural y artístico del paisaje del cielo.

En *El cielo y la vida*, *el cielo y la muerte*, *El cielo y los sentimientos* y *El cielo y los seres amados* aparece el cielo como expresión del sentir y la conciencia del sujeto.

En *El cielo y los artefactos voladores* y *El cielo y la guerra en Francia* se presenta el cielo acompañando los acontecimientos históricos en tiempos de Proust.

La contribución de Proust a la construcción de la mirada paisajística moderna occidental ha sido estudiada y reconocida en la teoría del paisaje, en particular por Roger, que destaca tres aportes del autor: la «invención de los paisajes en coche», el «intercambio de elementos» y la «epifanía de la femineidad». A esos aportes agrego de mi cuenta la jerarquía, reflejada en esta tesina, del papel de los pintores en la construcción del paisaje. La obra de Whistler *Nocturno en azul y plata* de la página 33 expone la profunda compenetración entre *artefalización* literaria y pictórica. *La recherche* trae a la memoria de sus lectores la mirada de los pintores del paisaje. Y en cuanto al cielo, puede afirmarse que será apreciado como paisaje por sus lectores después de seguirlo a lo largo de esa obra. Una ilusión compartida por Proust y sus lectores construye una realidad literaria que pasa a enriquecer la realidad física del paisaje.

Ya dije cuánto amo confeccionar listas, esta tesina comenzó con una lista que me asombró apenas hecha no sólo por su extensión sino por la vastedad de los temas asociados al cielo. Como lectora de *La recherche* siento que de alguna forma esas citas me pertenecen, sigo construyendo su significado en mi presente. Muchos años y circunstancias de mi vida separan mis relecturas de *La recherche*; en esta de hoy exploré el cielo, puedo continuar la aventura dentro de ese mundo poético que conozco bien.

Desde la primera página de este trabajo he buscado en el cielo el infinito. El concepto de infinito está definido en matemáticas, lo que significa que está

definido sin ambigüedad como límite de una sucesión, pero el infinito del cielo, el sentimiento de la inmensidad, es un concepto filosófico. Busco algo que no sé bien lo que es, si es que puede saberse. ¿Habrá otras formas de manifestarse el infinito en el paisaje, siendo que la memoria de Proust puede, despertada por una circunstancia del presente, ahondar en el pasado y lanzarse al porvenir escapando del tiempo?

En relación al tema de la femineidad en la obra de Proust, queda pendiente mi deseo de estudiar el cielo en relación a dos personajes femeninos de *La Recherche*: la abuela y a la madre del narrador. Yendo del infinito del espacio al infinito del tiempo, quisiera estudiar la presencia del paisaje de los ancestros del narrador –Combray– en la mirada al paisaje de su presente.

Finalmente, el anhelo que generó esta tesina no se cumplirá sin el estudio minucioso de toda la lista de citas del cielo recogidas –¿estarán todas?–; quizá se me escapó alguna, fugaz y etérea, en ese inmenso universo de *La recherche*.

«Había veces en que sobre mar y cielo, uniformemente grises, se posaba con exquisito refinamiento un leve tono rosado, y una mariposa dormida en la parte baja de la ventana parecía significar con sus alas, allí al pie de esa “armonía gris y rosa”, al modo de las de Whistler, la firma favorita del maestro de Chelsea». (Proust, 1995: 376)



Whistler, *Nocturne en bleu et argent*, Chelsea, 1871, Tate Gallery, Londres

Anexos

Anexo 1: Relevamiento de citas

A continuación se detalla la ubicación de las 64 citas relevadas en los siete tomos de *À la recherche du temps perdu*. Los números de página corresponden a las ediciones españolas.

Tomo 1: *Du côté de chez Swann*

Número de cita	Número de página	Temas tratados
1.1	52	Combray. Ventana abierta a la noche
1.2	90	El campanario de San Hilario desde el tren de París a Combray. Horizonte. Paisaje campestre
1.3	92	Combray y su campanario. Paisaje urbano
1.4	94	Desde una ventana de París. Paisaje
1.5	97	Felicidad. Un buen espacio de cielo. Paisaje urbano y paisaje campestre
1.6	175	Reino vegetal de la atmósfera. Paisaje salvaje
1.7	237	Campanarios de Martinville. La escritura. Paisaje campestre
1.8	275	Música de piano, mar, luna

Tomo 2: À l' ombre des jeunes filles en fleur

Número de cita	Número de página	Temas tratados
2.1	159	Tristeza. Rostro de Gilberta, playa, mar, horizonte
2.2	170	Crisantemos, colores, atardeceres, atmósfera
2.3	211	Toilette de la Sra. de Swann, sombrilla, cielo
2.4	218	Estación de Saint-Lazare, cielo, paisaje urbano
2.5	227-228	Ventanilla del tren de París a Balbec, cielo, nubes, plumas de un ala, lienzo al pastel. Naturaleza. Poblado nocturno, aurora. Rostro de una muchacha (analizada). Va a recordar esta cita en la 4.17
2.6	231-232	Balbec, cúpula, cielo. Paisaje urbano
2.7	240	Rostro de la abuela, nube. Ternura, bondad
2.8	373-376	Balbec. Paisaje del balcón, mar, cielo, horizonte. Pisanello, Gallé, pintor primitivo. Estampas japonesas, galería de pintura, pintura impresionista, horizonte. Estudio de nubes. Pastel. Whistler (analizada)
2.9	405-410	Ventana de Balbec. Mar o cielo. Pintura, marinas de Elstir. No frontera tierra-océano. Fotografías de paisajes y ciudades. Mar-cielo
2.10	425	La cara de una muchacha, torta, pedacito de cielo
2.11	471	Alrededores de Balbec. Dos cielos
2.12	498	Albertina, las fuerzas de la Naturaleza, la muerte, cielo, mar, rocas, cielo

Tomo 3: *Le Côté de Guermantes*

Número de cita	Número de página	Temas tratados
3.1	19	El cielo vacío de Francia. Nuestra Señora de París, Nuestra Señora de Chartres, la catedral de Beauvais
3.2	125	Plaza de Doncières. Nubecillas, corriente de vida, dos fuentes
3.3	436	Renoir
3.4	512	El amor, Versalles, observatorio, cielo de Van der Meulen, el horizonte

Tomo 4: *Sodome et Gomorre*

Número de cita	Número de página	Temas tratados
4.1	215	Habitación del hotel de Balbec. Olas, la abuela muerta, cielo, campana azul, horizonte. Opresión
4.2	238	Balbec, manzanos, horizonte de mar, el cielo entre las flores, el arte refinado, lo natural. Francia, lluvia, horizonte, un día de primavera
4.3	242	Ojos enseñados por Elstir, saber ver, mar rural, mar-campo, punta de un barco como campanario, horizonte, vela como edificio
4.4	290	Puesta de sol, horizonte, costa de Rivebelle, azul, aguas, campanitas del <i>angelus</i>
4.5	311	Perfume de las nubes
4.6	343	Impermeable de Albertina. El cuerpo de Albertina. Escultor. Praderas, horizonte
4.7	385	Douville, acantilado. Cuadro, país. Distancias verticales, acercándonos al cielo. Olas. La abuela, las manifestaciones de la naturaleza. La pintura
4.8	395	La Raspelière, casa de los Verdurin. Sol poniente. Pintura. Vivir agradablemente, conocer el país, música
4.9	404	Ojos de monsieur de Cambremer, cielo de Cotentin. Mirar con la nariz
4.10	511	Balbec. Cuarto de mamá. Cuadrado vacío, el cielo, las nubes, una piscina

4.11	517	Parque de la Raspelière, el valle, el mar. Horizontes infinitos, bancos, vistas. Balbec, Parville, Douville
4.12	520	La Raspelière, a la mesa. Parteluces, ventanas, copa azul
4.13	538	El velo de Albertina. Campanarios de Saint-Mars: peces rojizos en el agua azul
4.14	542	En auto con Albertina, la luna, quiñón. Fruta, cielo
4.15	555	Balbec. Aeroplano. Abiertas todas las rutas del espacio y de la vida. Derecho hacia el cielo
4.16	588	Albertina, sus mangas de farol, cielo gris, arco iris
4.17	666	Hotel de Balbec. Ventana. En esta cita recuerda la 2.5. Cielo, estudio de un sol en el ocaso pintado por Elstir. Atardecer, noche, día. Desesperación
4.18	680	Albertina. El sol, nacer de una mañana, sufrimiento. Auroras del dolor, huevo del sol. Como en los cuadros. Llorar
4.19	682	Madre. Sol naciente, mar. Abuela muerta. Tristeza, desesperación. Ventana: Balbec. Velo, reflejo: Albertina en la habitación de Montjouvain, Albertina ausente. Paisaje pintado. Final del día, noche, aurora. Escena imaginaria

Tomo 5: *La Prisonnière*

Número de cita	Número de página	Temas tratados
5.1	31	Albertina. En casa solo. Horizontes
5.2	37	La duquesa de Guermantes, sus vestidos, la realidad poética como la del tiempo (meteorológico) que hace
5.3	94	Albertina: sus senos, su vientre, horizonte
5.4	98	Balbec. Días con incidentes aéreos, guerra, la atmósfera, el valor de una vida
5.5	123	Albertina. Sufrimiento. Como un cielo negro
5.6	126	París Salidas y llegadas. Los que aman el mar, los que aman el cielo. Ascensión, aeroplano, horizontes solitarios. Celos
5.7	180	París. Atmósfera física y moral. Inquietud
5.8	194	Horizonte sonoro, Wagner
5.9	196	Wagner. Cita la cita (4.15), Balbec. Explorar el infinito
5.10	500	En Versalles con Albertina, el cielo, un aeroplano
5.11	501	París. Paisaje urbano. Luna plateada, luna azul, luna amarilla. Chateaubriand, Victor Hugo, Baudelaire y Leconte De Lisle

Tomo 6: *Albertine disparue*

Número de cita	Número de página	Temas tratados
6.1	24	Carta de Albertina. Perdón, dolor. Cielo (como pronombre que alude al narrador)
6.2	100	Cricqueville. Ir a buscar a Albertina, niebla, atardeceres, claro de luna, tierra casi celeste
6.3	101	Tardes de verano. Acuarela en el cielo. Azul, azul, azul. Claro de luna. París, la ciudad en la naturaleza. La noche
6.4	130	Venecia. Otros cielos. Horizonte. Francia. Asco y espanto, agua oscura, cielo, sol. Mar del polo, Venecia irreal. <i>Sole mio</i>

Tomo 7: *Le temps retrouvé*

Número de cita	Número de página	Temas tratados
7.1	62	Tés de la tarde. Cielo, noche azulada. Moscardones, pájaros. Montaña, nube. Aeroplano, hombres que vigilaban sobre París. Recuerdo de Albertina en Versalles (cita 5.10). Indiferencia
7.2	64	Luz de luna en París. Glaciar de los Alpes. Pinturas japonesas, fondos de Rafael. Naturaleza y refinamiento. Plazas, fuentes, estatuas, el artista
7.3	93	Wagner, París, noche, luz, cielo. Reflectores, el enemigo, escuadrillas, aviador. Ciudad-cielo. Apocalipsis en el cielo, el <i>Entierro del conde de Orgaz</i> en la tierra. Guerra, zepelines
7.4	98	París nocturna, cielo. El Trocadero, cielo-mar. Guerra en Francia. Vértigo. Cielo-glaciares
7.5	147	Zepelines, militares en el cielo. Aeroplanos, noche, luna. Hacer mirar el cielo. París, 1914. Torre Eiffel, aeroplanos, vigilancia amiga. Cielo- mar. Constelaciones de otro hemisferio
7.6	158	Noche en París. Sena, puentes, Bósforo. Luna, cequí. Derrotismo, cooperación de los hermanos musulmanes con el ejército de Francia, media luna oriental en el cielo parisién

Anexo 2: Ejes temáticos

Las citas antes enumeradas en el Anexo 1 fueron agrupadas según 29 ejes temáticos. Una cita puede estar en más de un eje temático.

Eje temático	Cantidad de citas	Citas
Los horizontes	14	Una en el tren de París a Combray (1.2), una en el rostro de Albertina (2.1), una en Versalles (3.4), cuatro en Balbec (2.8), (4.1), (4.3) y (5.3), una en Rivebelle (4.4), una en el tren de Balbec a la Raspelière (4.6), una en la Raspelière (4.11), tres en París (5.1), (5.6) y (5.8) y una en Venecia (6.4)
La atmósfera y los elementos atmosféricos	24	Dos en Balbec (1.6) y (5.4), dos en París (2.2) y (5.7), ocho de la luna (1.8), (4.14), (5.11), (6.2), (6.3), (7.2), (7.5) y (7.6), cuatro del sol (4.17), (4.18), (4.19) y (6.4), seis de las nubes (2.5), (2.7), (2.8), (3.2), (4.5) y (4.10), una del arco iris (4.16) y una de la niebla (6.2)
El cielo de Francia	1	En las catedrales (3.1)
Las iglesias en el cielo de Francia	7	Dos de San Hilario en Combray (1.2) y (1.3), una en Martinville (1.7), dos en Balbec (2.6) y (3.1), una en Rivebelle (4.3) y una de Nuestra Señora de París y Nuestra Señora de Chartres (3.1)
El cielo de Versalles	1	En los jardines (3.4)
El cielo de Venecia	1	En el fondeadero del arsenal (6.4)
El cielo visto desde la ventana y el balcón	5	Una en Combray (5.2), tres en Balbec (2.8) (analizada), (2.9) y (4.17), una en París (1.4)
El cielo visto desde la ventanilla del tren	2	Una en Combray (1.2) y una en Balbec (2.5) (analizada)

El cielo de la aurora	3	En Balbec (2.5), (4.18) y (4.19)
El cielo del atardecer	4	Una en Rivebelle (4.4), una en la Raspelière (4.8), una en Balbec (4.17) y una en Cricqueville (6.2)
El cielo nocturno	13	Una en Combray (1.1), tres en Balbec (2.5), (4.17) y (4.19), ocho en París (5.11), (6.3), (7.1), (7.2), (7.3), (7.4), (7.5) y (7.6) y una en Cricqueville (6.2)
El cielo del paisaje urbano	14	Una en Combray (1.3), diez en París (1.4), (1.5), (2.4), (5.11), (6.3), (7.2), (7.3), (7.4), (7.5) y (7.6), dos en Balbec (2.5) y (2.6) y una en Doncières (3.2)
El cielo del paisaje campestre y rural	6	Dos en Balbec (2.5) y (4.3), dos en Combray (1.2) y (1.5), una en Martinville (1.7) y una en tren de Balbec a la Raspelière (4.6)
El cielo del paisaje costero	9	Una en el rostro de Gilberta (2.1), cinco en Balbec (2.8), (2.9), (2.12), (4.2) y (4.3), una en Rivebelle (4.4), una en Douville (4.7) y una en la Raspelière (4.11)
El cielo del paisaje salvaje	1	En Balbec (1.6)
	15	Una en la Raspelière (4.11), una en Cricqueville (6.2), una en el rostro de Gilberta (2.1), siete en Balbec (2.8), (2.9), (2.12), (4.2), (4.3), (4.4) y (4.19), una en Douville (4.7), una en Saint Mars (4.13) y tres en París (5.6), (7.4) y (7.5)
El cielo y el olfato	2	Una en Balbec (4.5) y una en la península de Cotentin (4.9)
El cielo, la naturaleza y el arte	5	Una en Combray (1.2), dos en Balbec (2.5) y (4.2), una con Albertina (2.12), y una en Dauville (4.7)
El cielo en la pintura y la fotografía	14	Una de un lienzo al pastel (2.5), una de Pisanello, Gallé, pintor primitivo, estampas japonesas, pintura impresionista, pastel y de Whistler (2.8) (analizada), una de Elstir y fotografías (2.9), tres de Elstir (2.9), (4.3) y (4.17), una de Renoir (3.3), una de Van der Meulen (3.4), dos cuadros (4.7) y (4.18), una de la Raspelière (4.8), una de pinturas japonesas (7.2), una acuarela (6.3), una de Rafael (7.2) y una del Greco, <i>el Entierro del conde de Orgaz</i> , (7.3)

El cielo y la escultura	2	Una del cuerpo de Albertina (4.6) y una de estatuas (7.2)
El cielo y la música	5	Una de piano (1.8), una de <i>Sole mio</i> (6.4) y tres de Wagner (5,8), (5,9) y (7,3)
El cielo y la literatura	2	Una de la escritura (1.7) y una de Chateaubriand, Victor Hugo, Baudelaire y Leconte De Lisle (5.11)
El cielo y la vida; el cielo y la muerte	3	Una de la vida (3.2) y dos de la muerte (5.4) y (2.12)
El cielo y los sentimientos	21	Una de la felicidad (1.5), una de la tristeza (2.1), una de la ternura y la bondad (2.7), una de la corriente de vida (3.2), una del amor (3.4), una de la opresión (4.1), una del vivir agradablemente (4.8), una de las abiertas rutas de la vida (4.15), dos de la desesperación (4.17) y (4.19), dos del sufrimiento (4.18) y (5.5), una del valor de una vida (5.4), una de los celos (5.6), una de la inquietud (5.7), una del perdón y el dolor (6.1), una del asco y el espanto (6.4), una de la indiferencia (7.1), una del vértigo (7.4), una de la vigilancia amiga (7.5) y una del derrotismo (7.6)
El cielo y los seres amados	19	Una de Gilberta (2.1), una de la Sra. de Swann (2.3), tres de la abuela (2.7), (4.7) y (4.19), dos de una muchacha (2.5) y (2.10), diez de Albertina (2.12), (4.6), (4.18), (4.19), (5.1), (5.3), (5.5), (5.10), (6.1) y (6.2) y dos de <i>mamá</i> (4.10) y (4.19)
El cielo y los vestidos	3	Dos de Albertina, una de su velo (4.13) y una de sus mangas de farol (4.16) y una de los vestidos de la duquesa de Guermantes (5.2)
El cielo y el reino vegetal	3	(1.6), (2.2) y (4.2)
El cielo y los artefactos voladores	6	Cuatro de aeroplanos (4.15), (5.6), (5.10) y (7.1) y dos de zepelines (7.3) y (7.5)
El cielo y la guerra en Francia	6	(5.4), (7.1), (7.3), (7.49), (7.5) y (7.6)

Bibliografía

- BACHELARD, Gastón (2012a). *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2012b). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica. Edición electrónica.
- BARTHES, Roland (1968). *La muerte del autor*. Recuperado de <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>
- BERQUE, Augustin (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BESSE, Jean-Marc (2006). «Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas». En Javier Maderuelo (dir.) *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.
- (2013). *La sombra de las cosas*. Madrid: Biblioteca Nueva. Edición electrónica.
- COLLOT, Michel (1988). *L'Horizon fabuleux*. París: José Corti. Recuperado de www.jose-corti.fr/titreslesessais/horizon-fabuleux-1.html
- CORAJOURD, Michel (1981). *Le paysage c'est l'enendroit où le ciel et la terre se touchent en Mort du paysage? Philosophie et Esthétique du paysage*. París: Champ Vallon. Recuperado de <http://corajourd-michel.nerim.net/>
- DARDEL, Eric (2013). *El Hombre y la Tierra*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Edición electrónica.
- FORTIER-KRIEGER, Anne (2001). «Las botas de siete leguas». En Claude Eveno y Gilles Clément (comps.) *El jardín planetario*, Montevideo: Trilce.
- HOBBSAWN, Eric (2013). *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. Buenos Aires: Paidós.
- MILANI, Raffaele (2007). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PROUST, Marcel (1995). *En busca del tiempo perdido 2. A la sombra de las muchachas en flor*. Trad. Pedro Salinas. Buenos Aires: Santiago Rueda, 518 p. ISBN: 950-564-034-X.
- (1998). *En busca del tiempo perdido 6. Albertine desaparecida*. Trad. Javier Albiñana. Barcelona: Anagrama, 197 p. ISBN: 84-339-6602-2.
- (1999). *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard, 2401 p. ISBN: 978-2-07-075492-2.
- (2011a). *En busca del tiempo perdido 3. El mundo de Guermantes*. Trad. Pedro Salinas y José María Quiroga Plà. Madrid: Alianza, 784 p. ISBN: 978-84-2206-5274-0.

- (2011b). *En busca del tiempo perdido 4. Sodoma y Gomorra*. Trad. Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 684 p. ISBN: 978-84-206-5361-7.
- (2011c). *En busca del tiempo perdido 5. La prisionera*. Trad. Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 511 p. ISBN: 978-84-206-5362-4.
- (2011d). *En busca del tiempo perdido 7. El tiempo recobrado*. Trad. Consuelo Berges. Madrid: Alianza editorial 462 p. ISBN: 978-84-206-5364-8
- (2012). *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*. Trad. Pedro Salinas. Madrid: Alianza, 551 p. ISBN: 978-84-206-5272-6.
- ROGER, Alain (1978). *Nus et paysages, essay sur la fonction de l'art*. Trad. propia. París: Aubier Montaigne.
- (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SILVESTRI, Graciela y ALIATA, Fernando (2001). *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- WILDE, Oscar (1890). *La decadencia de la mentira*. Recuperado de ww2.educarchile.cl/.../P0001%5CFile%5Carticles-106946_Archivo.pdf