

## *Homme invisible à la fenêtre* de Monique Proulx o la expresión pictórica del trauma

Rita Rodríguez Varela<sup>1</sup>

Recibido: 27/04/2020 / Aceptado: 22/09/2020

**Resumen.** La vivencia de una experiencia traumática hace que se tambaleen todos los pilares del ser, ya que el sujeto traumatizado vive con una herida que ha fragmentado su cronología en un antes y un después. Ante esta situación, la psicología ha demostrado que, a través del arte, es posible superar esa rotura al darle un sentido a una experiencia incomprensible canalizando el dolor. Este es el caso de Max, pintor parapléjico protagonista de la novela *Homme invisible à la fenêtre* (2001) de Monique Proulx, para quien la pintura actúa como una catarsis curativa que le permite volver a renacer con cada golpe de pincel.

Este artículo analizará tres ejes básicos de la novela: de qué manera el trauma repercute en la vida del protagonista y cuáles son sus mecanismos de defensa; la mirada del pintor, capaz de exteriorizar la esencia de cada ser, frente a las limitaciones de los espejos, metáfora de la sociedad y, finalmente, la posibilidad de canalizar el trauma a través del arte.

**Palabras clave:** cuerpo; mirada; pintura; terapia catártica; trauma.

### [fr] *Homme invisible à la fenêtre* de Monique Proulx où l'expression picturale du traumatisme

**Résumé.** Vivre une expérience traumatisante ébranle tous les piliers de l'être, car le sujet traumatisé vit avec une blessure qui a fragmenté sa chronologie vitale en un avant et un après. Face à cette situation, la psychologie a montré qu'à travers l'art, il est possible de surmonter cette rupture parce qu'on donne du sens à une expérience incompréhensible en canalisant la douleur. C'est le cas de Max, peintre paraplégique protagoniste du roman *Homme invisible à la fenêtre* (2001) de Monique Proulx, pour qui la peinture agit comme une catharsis curative qui lui permet de renaître à chaque coup de pinceau.

Cet article analysera trois axes basiques du roman : de quelle manière le trauma affecte la vie du protagoniste et quels sont ses mécanismes de défense ; le regard du peintre, capable d'extérioriser l'essence de chaque être, en face des limitations des miroirs, métaphore de la société; et, finalement, la possibilité de canaliser le traumatisme à travers l'art.

**Mots clés :** corps ; regard ; peinture ; thérapie cathartique ; trauma.

### [en] *Homme invisible à la fenêtre* by Monique Proulx, or the Pictorial Expression of Trauma

**Abstract.** Living a traumatic experience causes the self to stagger, since the traumatized subject lives with a wound that has fragmented their life into a “before” and “after” division. In this situation, psychology has shown that, through art, it is possible to overcome this rupture by giving meaning to—and channeling the pain of—an incomprehensible experience. This is the case of Max, a paraplegic painter and the protagonist of the novel *Homme invisible à la fenêtre* (2001) by Monique Proulx. For him painting is a catharsis that enables his rebirth with each of his brushstrokes.

This article analyzes three basic aspects of the novel: the impact of trauma on the life of the protagonist and his defence mechanisms; the painter's gaze, capable of expressing the essence of each being, contrary to the limited possibilities of mirrors (metaphors for society); and, finally, the possibility of channeling trauma through art.

**Keywords:** body ; look ; painting ; cathartic therapy ; trauma.

**Cómo citar :** Rodríguez Varela, R. (2020). “*Homme invisible à la fenêtre* de Monique Proulx o la expresión pictórica del trauma”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 35, Núm. 2: 261-268

<sup>1</sup> Universidad de Valencia  
rirova@alumni.uv.es

Sigmund Freud, en su obra *El malestar de la cultura* (1920), explicaba que el ser humano se ve amenazado a través de tres aspectos: en primer lugar, por medio del cuerpo, abocado irremediablemente a la decadencia, ante lo cual, el sujeto no puede ni tan siquiera desprenderse del dolor o de la angustia, en segundo lugar, proviene de las señales que le envía el mundo exterior y, en tercer lugar, de las relaciones mantenidas con otros seres humanos, las cuales resultan gravemente dolorosas. No obstante, también afirma que existen diferentes mecanismos que nos permiten eludir tales sufrimientos como son las distracciones, las satisfacciones sustitutivas y los narcóticos. Y entre las satisfacciones sustitutivas, se encuentra el arte, espacio donde el artista es capaz de rebelarse contra los límites de su cuerpo o contra las imposiciones de la sociedad, al unir el principio de placer con el principio de realidad. Es en este espacio de reflexión en el que se sitúa *Homme invisible à la fenêtre* (2001), novela estructurada como una gran tela compuesta de diferentes retratos, donde Monique Proulx cuenta la historia de Max, un pintor parapléjico, personaje inspirado en un amigo de la pintora.

La escritura de esta autora canadiense, ambientada en la realidad quebequesa, se caracteriza por dar vida a una serie de personajes que exploran sus límites y los de la sociedad. En este sentido, la discriminación, la identidad de género, la migración o los cuerpos extraños y diferentes son algunos de los temas que circulan a lo largo de su obra. En el caso concreto de *Homme invisible à la fenêtre*, Proulx nos muestra la historia de un trauma y las posibilidades que ofrece la pintura y el arte en general, en tanto que vehículos de expresión y canalización del dolor.

Este artículo se centrará en tres ejes clave que recorren la esencia de la novela. En primer lugar, se profundizará en el trauma vivido por el protagonista y se analizarán los mecanismos de defensa utilizados para protegerse, así como la urgencia de elaborar y darle un sentido a lo sucedido. En segundo lugar, se expondrá la importancia de las miradas en la historia; aquella que ofrece la sociedad, fría y superficial como la de los espejos y aquella que ofrece el pintor, capaz de buscar lo que se esconde tras la apariencia. En tercer lugar, se explorarán las posibilidades curativas del arte, en tanto que herramienta capaz de elaborar y darle sentido a la vivencia de un trauma. Se observará cómo los golpes de pincel constituyen una catarsis curativa para Max y cómo la exploración pictórica del cuerpo abre una vía de canalización de la incompreensión causada por el dolor.

La obra comienza con la descripción de un gran cuadro donde se muestran personajes antagónicos que representan la vida y la muerte, así como criaturas y grandes bestias, hombres y mujeres. En ella, la luz adquiere una importancia muy relevante tanto dentro como fuera del cuadro. Se trata de una obra destinada a producir temor y desconcierto:

Assemblées par un généticien farceur : des têtes de rongeurs surplombent des torses de singes, des portions de mammifères s'accouplent avec des lépidoptères immenses, des oiseaux prodigieux disparaissent sous des avalanches de poils. Toutes les espèces y semblent représentées, amalgamées cruellement, livrées au gigantisme et au hasard (Proulx, 2001 : 9).

No obstante, Max, narrador intradiegetico, en seguida quita protagonismo al terror producido por la grotesca imagen, objeto únicamente artístico, para depositarlo en el verdadero terror: la vida real. El arte, al contrario de la realidad, es inofensivo. Una primera lectura podría llevar al escepticismo y a la incredulidad ante tal afirmación, sin embargo, no es la intención de la autora desprestigiar el arte sino llamar la atención del lector y pedirle que ponga el foco en el detalle, en aquello que podría pasar desapercibido en la obra ante el reclamo de las monstruosas figuras: el ser humano. Así prosigue:

Et l'on se rend compte, un peu tardivement, que tout ce temps l'œil était distrait pour mieux être secoué, que le sujet véritable du tableau n'est pas ces créatures monstrueuses égarées dans des folles végétations que la lumière inonde, mais les autres, les petits, les gracieux et papillonnants, les éphémères perdus dans des clairs-obscur qui leur arrachent des expressions dramatiques à la Caravage, les admirables et fragiles êtres humains (Proulx, 2001 : 10).

El cuadro revela a unas personas casi carentes de luz, apenas una poca para existir, para subsistir. Por lo que, con una brillante introducción pictórica, Proulx pone en escena de manera indirecta el corazón de esta historia: la miseria humana, la insoportable levedad del ser y las dificultades y contradicciones que encuentran los hombres que, al contrario de los monstruos que “se contentent de se tenir debout parmi des végétations fictives” (Proulx, 2001: 10), deben enfrentarse a las verdaderas monstruosidades de la vida. Entre esas monstruosidades de las que habla esta gran pintura, se encuentra la vivencia de un trauma y es justamente en la aparición y en la vivencia de ese trauma donde quiere profundizar este estudio.

Cuando un ser humano vive un acontecimiento que entraña violencia, amenaza o sufrimiento extremo, como es el caso del accidente que provoca la parálisis de una gran parte del cuerpo del protagonista, experimenta graves consecuencias psíquicas que dejan huellas indelebles en su mundo emocional. Como señalan Laplanche y Pontalis, hablar de trauma es hablar de un “acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica” (2004: 471). Si bien los estudios psiquiátricos indican que todo sujeto experimenta más de un trauma psíquico a lo largo de su vida y es capaz de darle un determinado sentido y de integrarlo en su cronología vital, en el caso de traumatismos de una envergadura más grave se torna más complejo. El sistema de procesamiento de información se desequilibra interfiriendo en la asimilación de la experiencia e impidiendo la integración del recuerdo en una narrativa coherente.

La aparición de la parálisis en la vida de Max fractura su vida en dos, introduciendo una frontera entre un antes y un después de lo que él mismo denomina “el Big Bang”, es decir, el gran estallido que borró de la faz de la tierra todo lo que había sido hasta entonces. A esto se suma la inmovilidad de su cuerpo, la cual vuelve problemática la cicatrización de la herida traumática, ya que, como es habitual en pacientes parapléjicos, “est parachuté dans cette forme d’entre-deux séparant sa vie d’avant, dépourvue du handicap, et sa vie future qui en sera indéniablement marquée” (Coopam, 2008: 119). Por otro lado, no se trata de algo únicamente físico sino que debe reajustar la imagen que tenía hasta ese momento de sí mismo. En lugar de realizar un trabajo de duelo, Max toma una vía de salida y decide recluírse en su pequeño taller al margen de la sociedad, recibiendo múltiples visitantes que se acercan a él en busca de consuelo y consejo. No obstante, como indican las teorías psicoanalíticas es imposible huir del trauma, ya que si no se trabaja y elabora correctamente, siempre encuentra la forma de retornar.

Para poder profundizar en los rasgos del trauma del protagonista, cabe comenzar destacando que una primera lectura de la novela podría hacer pensar que Max ha superado su trauma pues, a pesar de su situación, se niega a mostrarse como una persona frágil o como una víctima; tanto es así que odia a las mujeres débiles que buscan un refugio en él y las expulsa violentamente de su casa antes de que estas se acomoden demasiado:

Certaines femmes qui se pelotonnent contre moi ne veulent plus bouger, croyant avoir trouvé pour toujours une âme-frère, un nounours qui endormira leurs frayeurs, un père et un fils enfin immobiles dans leurs oedipes avortés. Je les chasse avant qu’elles se soient creusé un nid. Je sais être cruel, j’ai gardé cela de ma virilité initiale (Proulx, 2001: 47).

Como se puede observar, muchas de las mujeres que aparecen en su casa, se acuestan en su cama creyendo poder encontrar entre sus brazos la figura masculina perfecta que no intentará ningún acercamiento sexual. Con este gesto de castración, exilian al pintor de la categoría de hombres convirtiéndolo en una especie de eunuco inofensivo, lo que provoca que Max se vea a sí mismo como un animal muerto que ha perdido la capacidad de combatir. Esta visión cambiará y, frente a este primer impulso de derrota, se rebelará echándolas de su casa, pues en su vida solo tienen cabida mujeres fuertes y luchadoras que “continuent de guerroyer sur le terrain avec les mâles de leur époque, des éclats de shrapnel dans les cheveux” (Proulx, 2001: 47). La repulsión por las personas que muestran alguna debilidad y el deseo por enterrar su pasado y todo aquello que le recuerde quién era antes del accidente, llegarán hasta el extremo de apartar a su madre de su vida. Las razones de esta expulsión se basan en la incapacidad de aceptar la nueva situación de su hijo, empeñándose en recordarle el pasado como queriendo revivirlo, como si no existiese el presente y nada hubiera cambiado. Incluso, alquila un apartamento en el mismo edificio para recrear el pasado a través de una especie de mausoleo con todo dispuesto para honrar la memoria de un ser querido que ha dejado la familia. Da la sensación de que, para ella, Max hubiera muerto en aquel accidente y ahora solo fuera un cuerpo inútil que se arrastra en una silla de ruedas, por lo que el protagonista se ve obligado a alejarse de ella:

J’ai cessé de voir Julienne parce que Julienne refuse de me voir, tel que je suis.

Ce qu’elle voit, c’est une victime pathétique, une métaphore pitoyable de l’injustice divine. Elle voit le passé qui se traîne misérablement en chaise roulante, et elle me contamine de ses visions. Et peu à peu, fatalement, le fantôme larmoyant de l’aucocompassion se pointe à mes côtés, asphyxié par les pleurs, enveloppé des suaires. [...] Il faut survivre. Et la survie, souvent ce n’est pas d’accepter ce que l’on est, mais d’oublier ce qu’on était. Je dis que je suis né ainsi, sur Fidèle Rossisante, avec cette main difforme et ce corps mort. D’autres ne sont pas nés du tout, ou pis, ne savent pas qu’ils existent (Proulx, 2001: 65-66).

De estas palabras se desprende que Max se percibe a sí mismo como un hombre afortunado que podía haber sufrido peor suerte, sin embargo, es justamente esa fortaleza la que deja ver su debilidad. Su reclusión y su coraza no son sino un mecanismo de defensa autoimpuesto, consciente de su propia flaqueza ante una herida traumática pendiente de cicatrizar. En esta línea, cabe señalar el estudio de Sigmund Freud en su teoría del trauma desarrollada en su obra *Más allá del principio del placer* (1989), donde explica que la temporalidad traumática es retroactiva, por lo que desencadena los efectos de la vivencia con posterioridad. La “huella mnémica” que deja el suceso se conserva en estado de latencia y es recuperada con posterioridad como si se tratara de un acontecimiento actual. Esto imposibilita que el sujeto pueda romper la espiral en la que se encuentra, teniendo que enfrentarse a él de nuevo. A pesar de la dificultad, el psicoanálisis sostiene que existe una posibilidad de superar el trauma y es a través de un trabajo elaborativo. El concepto de *working through* o trabajo elaborativo se basa en la premisa de que trabajando psíquicamente el trauma, el sujeto es capaz de aceptar ciertos elementos reprimidos y liberarse de la repetición. Se trata de un “proceso en virtud del cual el analizado integra una interpretación y supera las resistencias que ésta suscita” (Laplanche y Pontalís, 2004: 460). El problema en esta novela es que el protagonista no ha elaborado el trauma, sino que ha creado una muralla protectora que separa el antes y el después del accidente. Olvidar y enterrar el pasado es un grave error, lo reprimido siempre retorna ya que todo proceso de pérdida precisa un trabajo de duelo y elaboración imprescindible. El trauma siempre encontrará su camino, ya sea como una amnesia insana o como la repetición compulsiva de lo mismo en nuevas situaciones. De hecho, la historia de Max relatada en esta novela, muestra varios episodios de cómo la represión afecta a su vida y de la fragilidad de la barrera protectora que se ha autoimpuesto con su amnesia voluntaria. En este sentido, es posible señalar dos puntos clave que permiten entender la herida traumática de Max; por un

lado, el efecto que produce en la aceptación de su vida la aparición de una persona muy importante de su pasado que desconoce el accidente y, por otro lado, la inadecuación entre la visión de la sociedad, personificada en los espejos, y la de Max, símbolo de la mirada del pintor.

En referencia al primer punto, la coraza que Max se había creado se tambalea cuando una figura en la ventana del edificio de enfrente irrumpe en su vida desenterrando ese pasado en el que todavía podía caminar. Esta figura, a la cual se refiere con el nombre de Lady, es un antiguo amor que estuvo involucrado en el accidente que causó su estado actual. La primera reacción del protagonista es de rechazo, pues es consciente del peligro que supondría para él abandonar su aislamiento, así señala que “il est impossible que le passé me rattrape jusqu’ici, et s’il en a l’impudence, il faut lui montrer qu’il n’est rien, une abstraction nébuleuse, un terreau de cadavres en poussière. Il faut immédiatement lui tourner le dos” (Proulx, 2001: 30). Si hay algo que aterroriza a Max no es la posibilidad de morir, sino la posibilidad de morir de nuevo. El trauma se mantiene en un estado de represión dispuesto a salir al exterior ante cualquier detonante, lo que sería como volver a revivir el accidente y, por lo tanto, como volver a morir. En este sentido, las llamadas de Lady son un desencadenante que provoca que se vea invadido por los recuerdos del pasado manifestados en imágenes vividas en secuencias retrospectivas. De hecho, Proulx pone de manifiesto esa regresión en el plano lingüístico, pues esta novela, caracterizada por una narración cronológica en tiempo presente, solo se recurre a los tiempos del pasado con la irrupción de este personaje. Tras la primera llamada, el protagonista es atrapado por una imagen en la que él, Lady y Purple, cuya identidad se desvela al final de la novela como Mortimer, corren sin motivo, llenos de felicidad por un campo. Esta bella imagen, vista desde el presente, es sentida todavía con más dicha pues ahora es más consciente de la suerte que supone tener la capacidad de correr, de sentir el fuego de los músculos trabajando “les pieds qui sonnent l’hallali et tout le corps explose en état de grâce et d’apesanteur” (Proulx, 2001: 32). Este recuerdo se repetirá más veces tras las insistentes llamadas de Lady pero con nuevas perspectivas, coincidiendo con la repetición compulsiva del pasado reprimido vaticinada por los psicoanalistas. Poco a poco, correr se convierte en sinónimo de porvenir, de un futuro que los estaba esperando ansiosamente y lleno de posibilidades. No obstante, esta felicidad producida por el recuerdo pronto se ve interrumpida, pues la vivencia del trauma se mezcla con ese antiguo recuerdo y los tres amigos de pronto se detienen ante lo que irremediamente tenía que pasar: “le supersonique Big Bang allumait clandestinement ses feux de départ sur la mousse, dans les épinettes, entre les trilles cascadants de la frive et les jambes bronzées de Lady” (Proulx, 2001: 58). Por ello, este personaje que vuelve a su vida para traerle de regreso su pasado pendiente de duelo, provoca una fuerte regresión que deja a Max indefenso, de nuevo librado a las consecuencias del trauma: “Elle raccroche. Mais moi, je reste suspendu là des heures, au bout d’un fil imaginaire, à attendre que le chaos de la nuit s’achève” (Proulx, 2001: 69). De este modo, el pasado traumático rompe la enunciación presente del autor que se ve de nuevo arrastrado por el pasado. La reacción de Max es la de pedir a un amigo que bloquee la ventana, alegando necesitar intimidad para trabajar, algo que no detendrá el retorno del trauma pues su equívoco reside en buscar la solución en el bloqueo, en la ocultación del problema. Es necesario que el sujeto realice el trabajo psíquico que le permita elaborar el trauma uniendo las diferentes representaciones del evento y creando significaciones nuevas. En palabras de Freud,

Cada suceso, cada impresión psíquica están provistos de cierto valor afectivo (Aflektbetrag) del que el yo se libra por la vía de una reacción motriz o por un trabajo psíquico asociativo. Si el individuo no puede o no quiere tramitar el excedente, el recuerdo de esta impresión adquiere la importancia de un trauma y deviene la causa de síntomas permanentes (Freud, 1988: 21).

Por otro lado, junto al trauma del accidente pendiente de elaboración existe, como se señalaba al inicio, otro que acentúa la herida traumática del protagonista, esto es, el conflicto producido entre la visión que Max tiene de sí mismo y la que le dirige la sociedad. Dicha incomprensión será igualmente vivida por los visitantes y amigos que recibe en su taller, quienes se apoyarán en él para hablar de sus problemas e inseguridades. Como señala Labrosse “le discours esthétique présent dans ‘Homme invisible à la fenêtre’ relaye un discours social sur le stigmatisme physique, soulignant du coup la fonction idéologique que remplit ici le corps” (2009: 59). Efectivamente, esta es una novela que no solo trata de la vida de un hombre, sino que, a partir de su incisiva mirada, desvela un comportamiento social: el miedo ante lo diferente, ante lo desconocido. Este es un terreno de gran interés para la autora ya que, como indica Vignes-Mottet (2007), la pasión por el estudio de los cuerpos es una constante en todas sus obras. Proulx, a través de sus diferentes personajes, explora las posibilidades y los límites de cada cuerpo, interrogándolos para sacar a relucir su especificidad y su valor en una sociedad que los invisibiliza o los expone. En una época de debate como la actual en la que se está redefiniendo la concepción de belleza y de lo que se puede considerar como un cuerpo “normal”, Monique Proulx muestra un panorama social muy poco alentador. La lectura de esta novela plantea cómo se relacionan los individuos con lo diferente así como la clara obsesión de clasificar a las personas según estén o no dentro de la norma y, sobre todo, de tenerlos controlados:

Qu’on se le dise. Le corps normal est blanc, adulte, hétérosexuel, masculin, chrétien. Et productif. Les autres corps, les différents, ne sont pas toujours récupérables. Cela dépend d’eux. Cela dépend de leur aptitude à la domestication, à la soumission, de leur degré d’utilité. Sont-ils exploitables, telles les ressources naturelles d’une région périphérique ?... Alors rien n’est perdu, ils peuvent entrer dans la vaste maison de la normalité – par la porte arrière bien entendu – s’ins-

taller dans le coqeron dont personne ne veut, mais d'où il leur sera loisible d'épier les allées et venues de la visite et de humer les fumets des partys (Proulx, 2001: 71).

No obstante, Max rechaza la “domesticación” a través de diferentes actos de rebeldía en su día a día, así, por ejemplo, se niega a sucumbir ante las demandas de Monsieur Quirion, empleado del Ministerio de Sanidad, quien pretende que el pintor cambie de apartamento por uno más “adecuado” a su actual situación y lo trata como a un irresponsable que no quiere aceptar la realidad. Asimismo, intenta dirigir su carrera artística, proponiéndole que se dedique a pintar calendarios, ante lo cual, el protagonista reacciona con gran perplejidad, preguntándole sarcásticamente “s’il faut peindre avec la bouche ou avec quelque autre organe dont les possibilités clandestines m’auraient jusqu’à ce jour échappé” (Proulx, 2001: 73). Ciertamente, el problema no reside en el hecho de que la sociedad se preocupe o sienta compasión por él sino que esa insistencia en cambiarlo de vivienda y de trabajo, es decir, en tenerlo dominado y controlado, se sustenta en la necesidad de la sociedad de tener clasificados y separados los cuerpos; aquellos que se ajustan a ciertos estándares de belleza y productividad y aquellos que no. En este sentido, los cuerpos considerados como anormales son una amenaza para ellos y, si bien ya no son llevados fuera de la ciudad para matarlos como se hacía antiguamente en Esparta o Roma, ahora son clasificados según su grado “d’anormalité ou de monstruosité, on garde à vue leurs moignons subversifs en tâchant de réactiver leurs fibres productives. Que ça serve, d’antre, puisque c’est là” (Proulx, 2001: 73). En una aguda reflexión, Max explica que en la Edad Media existía una organización de mendigos y lisiados con su propio rey que se dedicaban a mendigar por las calles y, lejos de sentir pena o vergüenza por su condición, sentía orgullo “arborant avec arrogance leurs pittoresques difformités” (Proulx, 2001: 74). Dicha organización parece corresponderse con el bautizado como *Le royaume de l’argot* por Victor Hugo en su obra *Notre-Dame de Paris* (1831). En un origen, el argot era la lengua de los marginales, de los delincuentes y de los vagabundos. En 1628, Olivier Chereau publica su obra *Le jargon ou Langage de l’Argot réformé*, donde habla del argot como un elemento que incluye la lengua y también el grupo de personas que la hablan. En esta misma línea, Guiraud explica que “désigne non une langue, mais la collectivité de gueux et mendiants qui formaient dans les fameuses Cours des Miracles, le Royaume de l’Argot; le terme s’est ensuite appliqué à leur langage ; on a dit d’abord le jargon de l’Argot, puis l’argot” (1965: 5). Max coincide con ellos en ese deseo de provocación, de subversión, pues debe luchar contra la visión de la sociedad. Esta, a su vez, es identificada con la que arrojan los espejos, a los cuales reprocha su falta de imaginación, su incapacidad para ver más allá de la superficie y adentrarse en el interior, en la esencia del ser. Así, por ejemplo, siempre lo representan sentado, pasivo, limitado; mientras que él se siente alzado, fuerte y ágil: “Je sais bien, moi, que je suis debout, qu’en dedans je me tiens inexorablement debout (...) Ils grossissent l’anecdotique, ils zooment sur la main déformée alors que l’autre, la si fine et athlétique, passe inaperçue” (Proulx, 2001: 34-35). La imagen que proyectan los espejos, se asemeja a la de las personas, en cuyos ojos se reflejan las muestras de piedad, de compasión y de tristeza. No son capaces de percibir la gran fortaleza que vive dentro de él, un hombre que se niega a ser una víctima y sigue hacia adelante dedicado a la pintura, su gran pasión. Igualmente, Fidèle Rossinante queda reducido a una simple silla de acero inoxidable con ruedas, cuando, en realidad, él la percibe como su fiel compañera, así explica que “est d’abord et avant tout un cabri au regard tiède et affectueux, un coursier valeureux que ne rebute aucune de mes crises d’humeur, un hippocampe ailé qui me précède au lieu de me suivre” (Proulx, 2001: 35). Por ello, como explica Labrosse (2009), esta novela no solo cuenta la historia de Max sino que también trata sobre la función ideológica del cuerpo en la sociedad, de la cual deriva la necesidad de tener controlada y clasificada cualquier posible anormalidad. Los cuerpos descritos en esta novela, son invisibilizados ya sea por el deseo de controlar un cuerpo que ha dejado de ser productivo, como el de Max, por su gran obesidad y abandono, como en el caso de Julius Einhorne, o por su excesiva belleza y perfección, como en el caso de Maggie. Esto se debe a que “le corps hors-norme est aussi invisible en ce qu’il n’est pas vu pour ce qu’il est, mais pour ce qui le distingue de la normalité” (Labrosse, 2009: 59).

Frente a la visión que desprenden los espejos, se encuentra la visión de Max, es decir, el ojo del pintor, así se observa que la anatomía de los diferentes visitantes posee una dialéctica propia gracias a la pintura. A través de los diferentes trazos y colores, la pintura saca la esencia de esos cuerpos al exterior, dejar aflorar los deseos, miedos y pasiones, permitiéndoles hablar con una voz propia. De hecho, las interacciones del autor con sus amigos se basan esencialmente en la pintura. Conocemos las opiniones y los sentimientos de Max únicamente a través de su voz narrativa, pues sus intervenciones en los diálogos son escasas. El pintor deja a los personajes hablar mientras los observa y los pinta, dando nuevos sentidos a sus cuerpos, sacando a relucir lo mejor de cada uno y expresándose de este modo con ellos. En el caso de Maggie, pinta su cabeza admirando y trabajando con detalle cada una de sus peculiaridades expresadas en una mezcla de colores que parecen celebrar un tributo a la belleza. Monique Proulx consigue trasladar a través de la escritura la forma en que funciona el pensamiento y la mirada de un pintor. De hecho, una de las características que predomina en la obra de la autora es la búsqueda incesante de la palabra y de la expresión justa para cada instante. Proulx, quien ha señalado necesitar como mínimo cinco años para escribir un libro, necesita encontrar lo que ella denomina “la voix, la musique qui appartient à ce livre-là en particulier” (Proulx en Boivin, 2016: 61). Se trata de una música interna a la escritura considerada como un personaje más, el cual transmite al lector una cierta armonía a través del sonido y del ambiente que crea cada palabra. En el caso de *Homme invisible à la fenêtre* (2001), realiza un laborioso trabajo estilístico para sumergir al lector en este mundo pictural. En este sentido, su faceta de escenarista le permite transmitir a través del lenguaje el universo en el que

se mueve el autor, al servirse “d’une langue imagée, expressive qui tend vers une richesse des expressions” (Blatná, 2008: 56). Así se observa como la presentación del personaje de Maggie está hecha desde el punto de vista de quien imagina cómo se podría reflejar toda su esencia en un lienzo: “Maggie est un paysage de juin parfaitement vert et soleilieux sur lequel le temps n’a pas commencé de s’aiguiser les griffes” (Proulx, 2001: 19). De la misma forma, puede ver en Julius aquello que lo hace especial y, de hecho, el interés y el misterio que se esconden tras esa cantidad de grasa maravilla al autor, el cual se queda hipnotizado por la lógica propia que siguen los movimientos de su amigo. En lugar de evitar los obstáculos, se insinúa sobre ellos con una gracia que califica de caramelizada, pues cada uno de sus pasos parece meditado, responde a una estrategia instintivamente reflexionada para conseguir el mínimo esfuerzo con los máximos resultados dado su volumen. En seguida empieza a pintarlo y ante la interrogativa del visitante se justifica de la siguiente forma:

Parce que vous êtes un fragment unique de cette disharmonie qui compose l’univers, Julius Einhorne, parce que la grâce est protéiforme et joufflue parfois et inattendue toujours et qu’elle se pelotonne dans vos méandres plantureux ô combien plus irrésistiblement que sur les ossatures des beautés médiatiques, Julius Einhorne, parce que je suis capable de vous voir comme personne d’autre ne vous verra jamais et que j’ai payé cette habileté très cher, my friend, très cher (Proulx, 2001: 39-40).

En este sentido, es posible afirmar que uno de los temas clave de esta novela es la exploración y exposición de la fría apariencia frente a la gran capacidad de la pintura de ir más allá de la apariencia. El arte es capaz de sacar al exterior aquello que se encuentra oculto no solo para el receptor, sino incluso para el propio emisor dominado por sus pulsiones que hablan a través de cada pincelada, de cada movimiento del brazo sobre el lienzo. Incluso la nada, el silencio pueden ser representados pictóricamente al otorgarle unas tonalidades que revalorizan la luminosidad de la ausencia y el vacío: “Je me réinstalle au cœur du silence relatif, celui qui émane des couleurs lorsqu’elles ne sont pas encore placées dans la chorégraphie qui mettra en valeur leur luminosité de danseuse” (Proulx, 2001: 93).

Esta capacidad de liberación de la esencia ejercida por la pintura de Max, no solo sirve para ofrecer una nueva perspectiva, sino que se trata de una búsqueda, de un intento por comprender lo sucedido, por darle un significado al trauma vivido. En esta línea, Rochat explica que “Max tente de se réconcilier avec son propre corps en se consacrant à l’unique passion qui lui reste : l’art du portrait” (2001: 113). Al explorar todas las posibilidades de los cuerpos en su pintura, llenándolos de color y admirando sus detalles, Max busca esa reconciliación con su cuerpo y la encuentra gracias al arte expresionista. El protagonista considera que ninguna otra corriente artística ha investigado el cuerpo humano con tanta pasión como ellos, ya que han sido capaces de mostrar que el cuerpo, incluso en el dolor, es poderoso y victorioso: “Les expressionistes, bien entendu, sont désespérés et crient après leur âme, crient pour que surgisse des apparences le vrai visage de l’homme. J’aime ce cri, même s’il est terrifiant; il est le seul qui me fasse vaciller sur mes bases” (Proulx, 2001: 94).

El expresionismo, movimiento surgido en Alemania a principios del siglo XX, fue una reacción contra el Realismo, centrado en representar la realidad lo más objetiva y fielmente posible, y el Impresionismo, interesado por la investigación de la luz. Se trata de un movimiento que rechaza el modelo de sociedad positivista y materialista mientras propone una nueva visión de la vida basada en la filosofía de Nietzsche, en el sentimiento vital de la vida y en la búsqueda de lo esencial como lo único importante. El artista expresionista no busca pintar la realidad en sí misma sino la experiencia interna de esa realidad. Espera expresar algo hasta deformarlo y exagerarlo para sacarle toda la sustancia, por ello, los objetos y personas se recubren de formas esperpénticas plasmadas a través de colores fuertes e intensos en una utilización cromática que nace de la emoción. En esta línea, Vignes-Mottet (2007) saca a relucir las referencias indirectas a la figura de Eduard Munc presentes en varias obras de la escritora canadiense. Proulx, como los expresionistas, busca ese sentido polifónico que se halla oculto bajo la superficie. De este modo, “les corps, dans son écriture, intéressent infiniment moins par leur ‘plastique’ que par leur ‘plasticité’ : ce sont essentiellement les ‘intermittences du corps’ et les ‘cris du corps’ qu’elle nous donne à voir et à entendre” (2007 : 274). En el caso de Max, su deseo de entender y aceptar su nuevo cuerpo es una pulsión que encuentra alivio en la exteriorización del trauma y de los sentimientos con la forma y el color. A través de la pintura, canaliza el dolor, siguiendo lo que Freud denominó como sublimación, esto es, la reorientación de los fines instintivos, recurriendo a los desplazamientos de la libido para eludir la frustración por el mundo exterior y, en este caso, por la vivencia de un suceso traumático : “las satisfacciones de esta clase, como la que el artista experimenta en la creación, en la encarnación de sus fantasías, la del investigador en la solución de sus problemas y en el descubrimiento de la verdad, son de una calidad especial” (Freud, 1920: 71). De esta forma, Max se orienta hacia el futuro canalizando su sufrimiento y frustración a través del lenguaje artístico, pues posee la capacidad de insertar cierto orden y equilibrio simbólicos en la canalización del dolor: “mediante la elaboración el sujeto logra salir del lugar coagulado de lo irrepresentable y vincularse de otra manera con eso que conmocionó su ser, integrándolo a su historia de vida” (Asselborn, 2013: 37). En la novela se observa como esta función de la pintura en tanto que herramienta capaz de darle un sentido al trauma, aparece en varias ocasiones en la vida de Max, así, por ejemplo, tras la visita ya mencionada del señor Quirion, empleado del Ministerio de Salud, Max se siente enfermo “nauséux au-delà du haut-le cœur, enseveli sous une noirceur totale où je voudrais tuer, je voudrais hurler” (Proulx, 2001: 75). Ante estas situaciones, afirma encontrarse en un estado de regresión en el que vuelve a la infancia, ya que la actitud paternalista y la necesidad patológica de la sociedad de

clasificarlo para convertirlo en un hombre productivo desde su punto de vista, crean un sentimiento de indefensión en el protagonista. Y junto a esa sensación aparece la ira, pulsión que es canalizada a través de la pintura:

Il faut peindre de toute urgence pour se hisser au-dessus du néant mais ça ne s'appelle plus peindre, ça s'appelle empigner les couleurs et leur faire exsuder leur sève avant qu'il soit trop tard, à pleines mains comme un handicapé cérébral aux prises avec ses déjections (...) Et finalement, au bout d'une heure ou deux, ça se calme ou bout de mes doigts, la violence se détourne et fraie son chemin ailleurs (Proulx, 2001: 76).

El lienzo en blanco al que se enfrenta el autor representa una prueba de superación personal diaria. En esta práctica artística, mente y cuerpo trabajan juntos en una sinergia creativa, pues es el cuerpo a través de los colores y las formas el que expresa la mente, el que permite que la idea y el sentimiento se expresen en el lienzo. Por otro lado, como explica Cyrulnik, en situaciones traumáticas, el sujeto está sometido a la experimentación del dolor, su vida pasa bajo el prisma del sufrimiento. No obstante, es posible elaborar ese trauma, canalizar las pulsiones a través del arte para darle una significación que permita romper el estado de repetición en el que se encuentra. A través de la creación, “je ne suis pas celui qui a été torturé [...] je deviens celui qui est capable de transformer la mémoire de sa souffrance en une œuvre d'art acceptable” (1999 : 14). En esta misma línea, Dominick LaCapra, especialista en los denominados *Trauma Studies*, explica que uno de los principales problemas que plantea la vivencia de un trauma es la dificultad que tiene el sujeto de expresarlo. A menudo, los acontecimientos vividos superan la capacidad de expresión del lenguaje ordinario, pues el sujeto no puede encontrar respuestas capaces de liberarlo del dominio de los mecanismos repetitivos del trauma. En este sentido, afirma el teórico, el lenguaje artístico ofrece una vía de salida pues carece de límites de expresión y propicia un espacio más flexible de exploración de las “distintas modalidades de respuesta al trauma, incluso el papel de los afectos y la tendencia a repetir los sucesos traumáticos” (LaCapra, 2005: 191). El lenguaje artístico puede alejarse lo suficiente de la realidad para representarla con más claridad,

Iluminándola y estableciendo con ella una relación mutuamente provocadora. (...) Se podría hablar incluso del nacimiento de un realismo traumático que difiere de las concepciones estereotipadas de la mimesis y permite, en cambio, una exploración a menudo desconcertante de la desorientación, sus aspectos sintomáticos y las posibles formas de responder a ellos (LaCapra, 2005: 191).

Esa concepción estereotipada de la mimesis es la que representaban en la novela los espejos, reflejo de la visión de la sociedad y Max es capaz de contrarrestarla a través del arte, cogiendo lo más bello de cada personaje de la novela y creando una composición armónica, una sinergia que elimina los prejuicios y la exclusión. Los personajes ya no tienen que sufrir al verse a través de los ojos de una sociedad que los rechaza por su diferencia, sino que se ven a través del ojo creador del artista. Y esta simbiosis creativa tiene como resultado la aparición de un nuevo cuerpo, el del hombre invisible, que ha recogido los miembros perdidos de cada personaje

Et leur a donné un corps total, triomphant (...) Je suis debout dans la toile immense, j'ai la tête ensoleillée de Maggie sur le torse impeccablement pur de Julius Einhorne, j'ai le sexe de Mortimer qui ne faiblit jamais, les mains noueuses de Julienne et les bras de Pauline, j'ai les jambes puissantes de Laurel. Je regarde vers la fenêtre où quelqu'un qu'on ne voit pas a disparu, et tout à coup je me détache de la toile, par-dessus les verres, les rires, les corps qui remuent et les choses qui ne bougent pas, je me mets à courir, sur mes jambes rouges invulnérables je cours pour échapper à ceux qui m'aiment je cours je cours (Proulx, 2001: 238-239).

En este sentido, el estado de conciencia interior del artista sale a la luz a través del pincel, como un lenguaje que narra al ser y permite liberar al sujeto de la repetición incesante del trauma. El artista descarga sus pulsiones en la exploración pictórica del cuerpo, lo que contrarresta la compulsión a la repetición en nuevas situaciones o la amnesia insana que lo mantiene alejado de sus seres queridos, al margen de una sociedad que, por otro lado, no lo comprende. Esta concepción y utilización que Max hace del arte pictórico se relaciona con la visión y la comprensión que la propia autora tiene de la escritura. Para ella, escribir supone algo mucho más profundo que comunicarse o expresarse, se trata de algún modo “d'une façon d'être, de prendre position dans le monde. L'écriture est finalement une pratique spirituelle, dans laquelle tu investis le meilleur de toi-même. Et tu peux vraiment changer le monde, en écrivant” (Proulx en Santoro Milena *et al.*, 2016: 626). Por ello, con *Homme invisible à la fenêtre* (2001) al igual que le ocurre también con *Champagne* (2008), Proulx siente haber, de alguna forma, cumplido su objetivo, a saber, transmutar un ideal, una energía pura y llena de fuerza en algo concreto con un potencial tangible para ella y para el lector. Así, señala que “la création est la transformation de l'énergie en matériels concrets. C'est toujours une chute, mais parfois les chutes sont moins incomplètes. Parfois, on réussit notre chute, on est vraiment en état de grâce” (Proulx en Santoro Milena *et al.*, 2016: 634). En efecto, es esta capacidad transformadora que posee el arte la que permite a su protagonista reconstruirse y entrar en ese estado de gracia al que alude Proulx. La pintura, como la escritura, abre un horizonte nuevo donde el ser puede recomponerse y darle una nueva significación a su vivencia, donde puede correr y alejarse de todo aquello que no cambia, que no se mueve.

## Referencias bibliográficas

- Asselborn, A. L., (2013) *La angustia ante la ausencia de elaboración psíquica de vivencias primarias traumáticas*. Tesis de licenciatura, Universidad Católica Argentina, Facultad Teresa de Ávila.
- Blatná, A., (2008) *Homme invisible à la fenêtre (traduction et analyse stylistique)*. Tesis de máster, Masaryk University, Facultad de Arte, Brno.
- Boivin, P., (2016) “Monique Proulx: l’écriture vient du silence” in *Nuit Blanche, Magazine littéraire*. N°144, pp. 61-64.
- Chereau, O., (1628) *Le jargon de l’argot réformé comme il est à present en usage parmy les bonns pauvres*. Paris, Veuve du Carroy.
- Coopman, B., (2008) “Traumatisme somatique : ‘l’esprit comme jouet du corps’ ” in *Cahiers de psychologie clinique*. Vol.30, n°1, pp.109-128.
- Cyrułnik, B., (1999) *Un merveilleux malheur*. Paris, Odile Jacob.
- Freud, S., (1920) *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza editorial.
- Freud, S., (1988) “Estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas” in *Obras Completas, XVI*. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Freud, S., (1989) “Más allá del principio del placer” in *Obras Completas, XVIII*. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Guiraud, P., (1965) *L’argot*. Paris, P.U.F., coll. Que sais-je?
- Hugo, V., ([1831] 1875) “Notre-Dame de Paris” in *Oeuvres de Victor Hugo de l’Académie Française, Tome III*. Paris, Vve Adre Houssiaux, Éditeur.
- Labrosse, C., (2009) *De la notion d’objet à celle de sujet de l’écriture : le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain*. Thèse doctorale, Université d’Ottawa, Faculté des Arts, Canadá.
- LaCapra, D., (2005) *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Laplanche J. & J.B. Pontalis, (2004) *Diccionario de psicoanálisis*. Bajo la dirección de Daniel Lagache. Buenos Aires, Paidós.
- Proulx, M., (2001) *Homme invisible à la fenêtre*. Québec, Les Éditions du Boréal.
- Rochat, D., (2001) “Le corps dérobé : handicap et condition postmoderne dans *Homme invisible à la fenêtre* de Monique Proulx” in *Québec Studies*. Vol. 31, pp. 113-127.
- Santoro M., et al. (2010) “Entretien avec Monique Proulx ” in *French review*. Vol. 83, n°3, pp. 624-636.
- Vignes-Mottet, S., (2007) “‘Corps étrangers’ dans *Les Aurores Montréalaises* de Monique Proulx” in Marcheix, D. & N. Wattegne (ed.), *L’écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. France, Presses Universitaires de Limoges, pp. 261- 274.