

La pared amarilla. Proust entre Bergotte y Vermeer, (RTP, III, 692)

Analía Melamed  
(CIEFI- IDIHCS-UNLP).

La muerte de Bergotte frente al cuadro de Vermeer, es un centro de gravedad de la novela proustiana. El encuentro del escritor con el pequeño panel amarillo concentra muchas de las cuestiones estéticas sobre las que gira la narración: el carácter fragmentario de las obras, las relaciones entre las artes, el arte dentro del arte, la comunicación entre artistas, el papel de la crítica, el alcance metafísico del arte, la idea de que en cada obra hay una historia del arte, entre otras.

El episodio gira en torno a un fragmento de la pintura *Vista de Delft* de Vermeer y pone de manifiesto un modo de recepción artística que puede ser sintetizado con la afirmación de Proust de que todo lector es lector de sí mismo. Bergotte, escritor ficcional, revisa de manera postrera frente a la obra de Vermeer su propia literatura.

En cuanto al carácter fragmentario de las obras, se hace explícito ficcionalmente lo que subyace a toda la novela: la primacía de una estética del fragmento por sobre una estética del detalle. Si bien ambas perspectivas, la del detalle y la del fragmento, se encuentran presentes, es más adecuado sostener que la narración de la *Recherche* más que un estudio de detalles gira en torno a una construcción o reconstrucción sobre la base de fragmentos.

Según afirma Omar Calabrese en *La estética neobarroca* (1994) el detalle no puede comprenderse sin el todo, el fragmento, por el contrario, tiene una cierta autonomía respecto del todo y se vincula con él operando distorsiones. La noción de fragmento ya supone una suerte de ruptura con la totalidad. Entonces, mientras la totalidad se da en una co-presencia con el detalle, en el fragmento el todo es más bien hipotético y conjetural. En la *Recherche* hay una suerte de primacía del fragmento por cuanto se trata de mundos novelescos reconstruidos por la memoria, en una búsqueda de aquello que el tiempo ha destruido. De modo tal que podríamos sostener que es una narración que, desde la magdalena, se sostiene sobre las huellas o ruinas, sobre los fragmentos del pasado. La totalidad resulta entonces una reconstrucción conjetural. Se trata de una operación semejante a la de un arqueólogo, que intenta reconstruir una civilización a partir de hallazgos de fragmentos de utensilios o de un detective que trata resolver un

crimen tomando ciertos rastros, pues en cierto sentido, por la tarea destructora del tiempo, por la presencia inmanente de la nada y el constante socavamiento de sentidos últimos, toda escena en la *Recherche* podría leerse como la escena de un crimen.

El fragmento, como un principio constructivo de la novela, es un recurso que tiene distintos funcionamientos narrativos de acuerdo a dos órdenes o lógicas: o bien el fragmento opera como una concentración de la totalidad o bien es un principio de disrupción.

La primera de estas formas de funcionar consiste en una condensación de sentidos, es decir, el fragmento resulta una síntesis de la totalidad. Proust lo aplica en diversos contextos, como una suerte de instrumento óptico, de cristal, que permite comprender o reconstruir un todo. Es un modo de presentar un personaje o la situación emocional en que éste se encuentra concentrándose en un fragmento. Un ejemplo de esta operación es valiéndose de un aspecto corporal de los personajes:

La nariz de Monsieur de Cambremer no era fea, más bien un poco demasiado bonita, demasiado grande, demasiado orgullosa de su importancia (...); desgraciadamente, así como los ojos son a veces el órgano en el que se revela la inteligencia, la nariz (cualquiera que sea, por otra parte, la íntima solidaridad y la insospechada repercusión de unos rasgos sobre otros), la nariz es generalmente el órgano en el que más fácilmente se ostenta la estupidez (Proust, 1987:356).

O el siguiente ejemplo:

Miré al señor de Charlus. El copete de sus cabellos grises, su ojo cuya ceja enarcaba el monóculo y que sonreía, el ojal de su solapa decorada con flores rojas, formaban como los tres vértices móviles de un triángulo convulsivo y sorprendente (Proust, 1991: 307).

También los zapatos rojos en el episodio del anuncio de la enfermedad de Swann a los duques de Guermantes concentra una cantidad de sentidos, como lo ha estudiado Yolande Jansen (2003), y de la misma manera, un cacharro chino de la decoración, un volado de un vestido, parecen sugerir aspectos de una personalidad o de una situación social. En principio se plantean aquí, a partir del fragmento, una serie de relaciones transversales entre la parte y el todo en cadenas de metáforas o, como lo ha establecido Gerard Genette (1972), de metonimias.

Un segundo modo de vinculación del fragmento con el todo es a partir de su tensión disruptiva con una totalidad, siempre conjetural. El fragmento aparece insertado como un elemento raro y la totalidad está implicada por un vínculo de ajenidad, de extrañeza. Aquí el fragmento hace, por decirlo así, estallar los sentidos o emerger sentidos ocultos. Un ejemplo de ello es lo que podríamos denominar la estructura de las mentiras de Odette. Según describe el narrador Odette, al mentir, trataba de incluir sin embargo “un trocito de verdad”. Así, creía que la presencia de un elemento verdadero les daría cierta verosimilitud a sus inventos. Pero eso era justamente lo que hacía sospechoso su relato o delataba la mentira porque los contornos del dato verdadero – en tanto elemento raro del engaño- no encajaban con los de los datos inventados. (Proust, 1992a: 330-331)

Otros ejemplos de esta tensión disruptiva son la presencia del sillón de la tía Leonie en un prostíbulo, comparable a la situación del héroe cuando es invitado por primera vez a un evento social de los Guermantes, o su amigo judío Bloch intentando alternar con la aristocracia. Algo semejante ocurre en la estructura de la novela, donde los extensos pasajes de etimologías y enumeraciones, también son fragmentos discordantes. Las etimologías constituyen un cuerpo ajeno al fluir del relato. Huellas de un saber constituido en otra parte, un saber ficcional inspirado en tratados de etimologías normandas y celtas.

Esta segunda forma de inserción como rareza o disrupción parece reforzar la idea de incomunicación de la novela, o como dice Deleuze que los personajes, o los grupos de personajes como las muchachas en Balbec son cajas cerradas que contienen a su vez otras cajas cerradas y que lo que hay entre ellos son “vasos comunicantes” (Deleuze, 1975: 97). Este segundo sentido se vincula con la idea de montaje, collage, superposición como procedimientos compositivos y de los efectos de sentido que se desprenden de estos procedimientos.

En el pasaje de la muerte de Bergotte que analizamos, el escritor tiene el propósito específico de ver en la *Vista de Delft*, una obra que conocía y adoraba, un pequeño panel de pared amarilla. Este puede ser considerado, según había leído en una crítica, con un criterio distinto al del resto de la obra: “un lienzo de pared amarilla... tan bien pintado que mirándole sólo, era como una preciosa obra de arte china, de una belleza que se bastaba a sí misma” (Proust, 1992b:199). Se advierte aquí que, si bien la pared amarilla es un detalle de la pintura de Vermeer, funciona según una lógica del fragmento. Se aprecia desvinculado de la totalidad, un elemento de arte oriental dentro de una obra

occidental. Bergotte advertido por la crítica, lee un fragmento de una pintura del siglo XVII con criterios del siglo XX, de lo que resulta, para él, una recepción completamente diferente de la obra.

Está sugerida aquí la libertad interpretativa del receptor, que puede “desmontar” y fragmentar la obra como quiera, pero a su vez esto sólo resulta posible si la propia pintura lo permite. La estética del fragmento como principio constructivo e interpretativo implica que esa manifestación artística no es un todo homogéneo sino un campo de discordancias, discontinuidades y tensiones, de rupturas en el espacio (en este caso pictórico) y en el tiempo. Y que esa suerte de desequilibrio inmanente es lo que posibilita la apertura interpretativa.

Encontramos aquí también la presencia del arte dentro del arte, de la alternancia entre lo ficcional y real ficcionalizado, y todo ello en diversos niveles. La pared amarilla dentro del cuadro de Vermeer, en el horizonte de interpretación de un crítico, comparados con las frases de Bergotte, a su vez fragmentos de su obra literaria, conjetural para el lector, y todo ello como episodios dentro de la narración novelesca. Fragmentos dentro de totalidades que alternan la lógica de la disrupción con la de la concentración. De modo que estos niveles de ficción conforman un marco novelesco que puede ser descrito, como hace Descombes (1987), en términos de un itinerario por las obras y autores admirados, frente a los cuales el héroe trata de ‘medir’ su propio talento a la vez que desarrolla una capacidad reflexiva y autorreflexiva frente al arte.

Bergotte, ante el fragmento de la obra de Vermeer, lleva esta relación de “espejo artístico” al límite. La rareza de ese trozo de pared amarilla es la que lo impulsa al museo, a pesar de sentirse enfermo. “Por fin llegó al Ver Meer, que él recordaba más esplendoroso, más diferente de todo lo que conocía” pero ahora fijó su atención en el pequeño panel de pared amarilla, “como un niño que quiere tomar una mariposa.” (Proust, loc. cit.)

Y aparece entonces el efecto disruptivo, pues ese pequeño trozo de pared amarilla es como una esquirla que impacta en el receptor y pone en crisis la visión que tenía el escritor de su propia obra. El pequeño fragmento se le presenta como un ideal artístico, como un paradigma pictórico para su literatura. Y sus frases como el equivalente literario al fragmento de la pintura.

En ese momento Bergotte reconoce “Así debiera haber escrito yo - se decía -. Mis últimos libros son demasiado secos, tendría que haberles dado varias capas de color, que

mi frase fuera preciosa por ella misma, como ese pequeño panel amarillo.” (Proust, loc. cit).

Pero ¿cómo es la obra de Bergotte? De acuerdo a lo que señala Jean Milly (1975) , si bien Bergotte, a diferencia de los otros artistas ficcionales Vinteuil y Elstir, no inspira reflexiones estéticas muy desarrolladas, es el creador de un estilo que maravilla al héroe cuando es joven y contribuye a suscitar su vocación. Pero la obra de Bergotte permanece desconocida para nosotros, y de su estilo tenemos algunas pocas frases, aunque sí indirectamente sabemos de él a través de los comentarios del narrador. Hay cierto aspecto paradójico en que el escritor antes de morir se confronte con un modelo pictórico porque, como lo estudia Milly, lo que se acentúa es la musicalidad del estilo de Bergotte, es decir, se establece una relación entre la poesía y la forma fónica, la sonoridad de su lenguaje.

Así, un efecto de disrupción se traslada también al lector. Si el pequeño fragmento de pared es como una mariposa para Bergotte, ante el balance que hace el escritor de sus últimos libros, los lectores sólo tenemos de esa obra unas pocas frases, como unas pocas mariposas y una totalidad hipotética, imposible de reconstruir.

Mientras tanto el dolor del fracaso de su propia obra tapa o se suma al del malestar de la enfermedad que avanza y que Bergotte desestima. “Es una simple indigestión”, se dice, con una actitud semejante a la de muchos de los personajes que niegan la muerte, aún frente a ella. De manera que en el transcurso de la espectacular muerte en el museo, se alternan la reflexión estética con el malestar físico y la preocupación de Bergotte por cuestiones banales: “no quisiera ser el suceso del día en el periódico de la tarde”.

Bergotte muere y el narrador interroga "¿Muerto para siempre? ¿Quién puede decirlo?" (Proust, 1992b:200). Finalmente nos enfrenta a una dimensión de análisis de la metafísica del arte en su relación al mundo humano: la obra, y más aún, un fragmento, enfrentado a la fugacidad de la existencia humana, revela toda su potencia. El pintor Vermeer resulta, en última instancia, sólo un nombre ligado tal vez de manera incidental a la obra. Bergotte, derrotado por la muerte, frente a la pintura se plantea su vida y su literatura. El arte parece pertenecer a un ámbito más real aún que la propia realidad humana. En ese sentido, trascendería al devenir temporal, revelaría una legalidad que no pertenece a las leyes e intereses de este mundo. El panel amarillo, lleva a Bergotte a descubrir que toda su vida puesta en una balanza tiene igual peso que ese especial

amarillo de la obra de Vermeer y, más aún, que la ha dado toda por ese pequeño fragmento.

El episodio de la muerte de Bergotte plantea, en relación al arte, el doble aspecto de una misma cuestión: por un lado, el refinamiento de la pared amarilla en la pintura que es fruto del esfuerzo de un pintor, Vermeer, de cuya identidad personal poco se sabe y a cuyas cenizas no afectan en nada el ser admirado. ¿Cuál es el imperativo, entonces, se pregunta el autor, que hace que un artista recomience infinitas veces una obra o un fragmento? ¿Qué leyes secretas le ordenan el sacrificio de sí para intentar la perfección en una obra? ¿A qué ámbito pertenecen esas leyes no sancionadas en este mundo y que rigen esta naturaleza de actos?

Esto tal vez equivale a preguntar a si hay alguna totalidad de la cual cada uno de nosotros sea una síntesis y una concentración de sentidos o, más bien, si somos un fragmento que sólo disruptiva y enajenadamente se vincula con los demás.

Referencias bibliográficas:

Calabrese, O. (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

Descombes, V. (1987) *Proust. Philosophie du roman*. Paris: Les Editions de Minuit.

Jansen, Y. (2003) The red shoes: Walter Benjamin's reading of memory in Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*, in the light of the Dreyfus Affair. *Journal of Romance Studies*. Volume 3 Number 1.

Milly, J. (1975). *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris: librairie Larousse.

Deleuze, G., Barthes, R. Genette, G. (1975). Table Ronde. *Cahiers Macel Proust*. Vol.(7).

Proust, M. (1987-1989). *A la recherche du temps perdu*, versión de Jean-Yves Tadié. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

Proust, M. (1992a). *En busca del tiempo perdido. 1 Por el camino de Swann*. Bs. As: Alianza.

Proust, M. (1991). *En busca del tiempo perdido. 3 El mundo de Guermantes*. Madrid: Alianza.

Proust, M. (1987). *En busca del tiempo perdido. 4 Sodoma y Gomorra*. Madrid: Alianza.

Proust, M. (1992b). *En busca del tiempo perdido.5 La prisionera*. Madrid: Alianza.