

PROUST, EL POST-ESTRUCTURALISMO Y LA INSUFICIENCIA DEL SABER FICCIONAL

Julio C. Moran

En busca del tiempo perdido es una de /as grandes cosmogonias que el siglo XIX ha producido (Balzac, Wagner, Dickens, Zola), cuyo carácter, a la vez, estatutario e histórico, consiste precisamente en que son espacios (galaxias) infinitamente explorables; lo cual traslada el trabajo crítico, que pierde toda ilusión de "resultado" hacia la simple producción de una escritura suplementaria, cuyo texto tutor (la novela proustiana) si llegáramos a escribir nuestra investigación no sería más que un pre-texto.
Roland Barthes: "Un tema de investigación"¹

El presente trabajo considera algunas hipótesis de la interpretación post-estructuralista de Proust, como puntos de partida y no aborda otras interpretaciones como la fenomenológica o la hermenéutica, Sin embargo, se trata, desde el comienzo, de enfrentar el problema del saber ficcional y de la realidad sobre la que versa, cuestiones que se desenvuelven en una dirección en parte independiente de los propósitos de los autores post-estructuralistas. Conviene aclarar, también, que se adopta la denominación "post-estructuralismo" debido a la importancia de los últimos trabajos de Genette, así como de autores que escriben en la revista *Poétique*, aún cuando sea difícil deslindar algunas hipótesis, de las sostenidas por autores que, como Barthes, han pasado por una etapa de estructuralismo. Es mas, hay comentaristas del estructuralismo que consideran como interpretaciones estructuralistas de Proust, a las de Barthes, Deleuze e incluso las primeras de Genette y destacan su importancia como puesta a prueba satisfactoria del método estructuralista². Este trabajo no se propone pues establecer continuidades y discontinuidades con el discurso estructuralista sobre Proust, sino por el contrario, dar una visión de Proust con diversos aportes de estos autores en dos décadas de producción.

En *El tiempo recobrado*³ la novela real termina cuando debe empezar la novela ficcional. Pero la novela real es la auténtica novela de ficción y la futura novela

anunciada ya está en rigor realizada. Nos somete Proust a un juego narrativo infinito con implicancias ontológicas? De hecho la ficción que ha de configurar lo real es la que hemos leído, no siempre precavidos (a pesar de algunas advertencias del narrador) de esa asignación ontológica.

Queda, entonces, la segunda lectura y las siguientes. Pero de este ejercicio, que no tendría por que interrumpirse, se confirman nuevos juegos narrativos con consecuencias ontológicas. Resulta, para nuestra sorpresa, que la reconstrucción artística de lo real, la fijación de las esencias desde la extratemporalidad descubierta, la recuperación del tiempo que la memoria involuntaria invita a concretar artísticamente, al volver a darnos en presente las impresiones tal como fueron, todo ello, no se ofrece como saber absoluto. Es decir, no solo no exhibe el sentido final y excluyente de lo narrado, sino que, por el contrario, el saber ficcional nos revela una realidad contradictoria, muchas veces equivoca, poblada por personajes sin verdad ni esencia, y de la que inexplicablemente sabemos lo que no parece importar y no sabemos lo que nos sería fundamental conocer.⁴ En rigor, una realidad indescifrable por múltiplemente descifrable.

Es aquí donde se concatena la preocupación por el saber ficcional y sus posibilidades con la recepción proustiana de Genette, Deleuze y Barthes. Así, Genette, en "Proust palimpsesto", con indudable apoyo en los textos novelescos, ha visto en la novela y sus personajes, un palimpsesto, un documento antiguo con múltiples inscripciones, estratos, capas, sedimentos para descifrar y que parecen sustituirse y anularse unos a otros: "La escritura proustiana se vuelve de tal modo, entre sus intenciones conscientes y su realización real, la víctima de una inversión singular; destinada originalmente a despejar esencias acaba por constituir o restituir espejismos, destinada a reunirse mediante la profundidad sustancial del texto con la sustancia profunda de las cosas, termina en un efecto de sobreimpresión fantasmagórica donde las profundidades se anulan mutuamente, donde las sustancias se devoran unas a otras. Esta escritura supera el nivel "superficial" de la descripción de las apariencias, pero no para alcanzar el de un realismo superior (el realismo de las esencias), ya que, por el contrario, descubre un plano de la realidad donde la fuerza de plenitud se anonada *por si misma*".⁵

Deleuze en *Proust y los signos* declara que somos aprendices de jeroglíficos, egiptólogos de sucesivos signos que remiten en su aprendizaje a los signos artísticos, pero que no conducen, como tampoco la interpretación psicoanalítica de los sueños, a la totalidad de una verdad de última instancia. Resalta Deleuze la importancia de la novela proustiana como máquina productora de signos: no hay logos, sólo hay signos e interpretaciones o traducciones, concepción que continúa en *El antiedipo*, en su tratamiento de las "máquinas deseantes".⁶

De donde siempre es posible una nueva interpretación, un lector diferente, otra aventura crítica placentera, como sostiene Barthes. Este último, en "Mucho tiempo he estado acostándome temprano", afirma que Proust produce una "tercera forma", que no es ni ensayo ni novela, "que se sustrae a la ley ancestral del relato o del razonamiento", cuya estructura es rapsódica, es decir, etimológicamente, "cosida", "lo que implica un arte original como el de la costurera: piezas y pedazos se someten a entrecruzamientos, arreglos, concordancias..."⁷

Pueden confrontarse estas apreciaciones de los autores nombrados, con los relatos militares de Saint Loup y sus camaradas en Doncierres, donde se presenta una especie de estética militar, sobre la base de lecturas hipotéticas de los hechos.⁸ Esto apoya la creencia de que la realidad no se despoja nunca de su necesidad ser interpretada por un narrador-traductor-lector (ya que nosotros somos nuestros propios lectores y nuestra interpretación la verificación de la posible verdad artística).⁹

Para que esta visión de la ficción-realidad pueda plasmarse, el narrador ensaya sus juegos. Hay digresiones que, en lugar de apartarse totalmente de la principal línea narrativa, llevan por senderos insospechados pero consecuentes y revelan secretos fundamentales inesperados. Las informaciones relevantes pueden presentarse como si fueran un detalle minúsculo y carente de valor. Las versiones que los personajes tienen sobre sí mismos son absolutamente antagónicas y parciales y el narrador no las confirma ni resuelve. El mismo comete errores que vanamente trata de disipar, la cronología es confusa y personajes centrales suelen desaparecer durante largos periodos del relato, como si estuvieran completamente olvidados. Las afirmaciones y construcciones del narrador sobre la vida parecen tener un carácter hipotético, puramente conjetural. Hay sobredeterminación constante en las motivaciones de las acciones y en las posibles causas desde las que explica el narrador. En el discurso de este se presentan insólitos giros de la ignorancia al conocimiento, que luego regresan del conocimiento a la ignorancia. Cuanto más importantes resultan ser los personajes, más insignificante y hasta equívoca suele mostrarse su aparición en escena. En fin, que como dice Genette, los personajes proustianos son a veces simultáneamente el doctor Jeckyl y Mr. Hyde.¹⁰

Estos juegos son la elaboración estética que configura las características y límites del saber ficcional. Nos detendremos en algunos. Cuando el héroe desea saber si ha sido efectivamente invitado por la princesa de Guermites¹¹, se superpone a esta situación el problema de que el héroe necesita encontrar a alguien para ser presentado al príncipe de Guermites, con lo que la primera cuestión queda replegada, cuando es más importante y, finalmente, al término de la fiesta seguimos sin saber con exactitud de

donde procedió la invitación.

En otro paso¹², Saint-Loup vive una sucesión de incidentes: con su amante Raquel, con unos periodistas a los que desafía y con un personaje que lo aborda en la calle, del que quedamos sin saber nada. El narrador, en ejercicio de la insuficiencia de la información, nos dice que estos tres incidentes, pero sobre todo el que más lo afectó, motivaron su ausencia en el salón de la señora de Villeparisis. Ahora bien, ¿cuál de los es el que más lo afectó? El lector tiende a pensar, por lo hasta allí manifestado sobre la obsesión amorosa, que se trata del incidente con Raquel, por quien se conduce Saint-Loup, pero informaciones posteriores, reveladas sobre este, podrían indicar que no fue ese incidente o incluso que no hubo un incidente que lo afectase más que los otros. Finalmente, no sabemos.

En *La prisionera* y *La fugitiva*¹³, la escena de la posible traición al héroe, por el encuentro amoroso de Albertina y Andrea, es objeto de múltiples variaciones, tentativas de reconstrucciones y hasta hay un párrafo, que se agrega en la edición crítica de Clarac y Ferré proveniente de los manuscritos proustianos, en el que el narrador nos confirma que nunca pudo el héroe saber la verdad sobre esta escena.¹⁴ Puede saberse la verdad sobre algo o lo que el arte nos comunica es esta imposibilidad de una verdad esencial?

En otro pasaje¹⁵, a propósito del proscenio que en los teatros tiene "el pequeño clan" de los Verdurin, se nos dice que Dechambre es considerado como el primer pianista de la época, después de M. de Charlus. Lo que se nos presenta con tanta naturalidad es desconocido por todos: el gran mundo (salvo ciertas referencias sobre la capacidad artística del barón por parte de la duquesa de Guermantes), los otros personajes centrales, el público del teatro y nosotros, lectores. Pero más tarde¹⁶, se nos comunica que M. de Charlus ante la sorpresa general acompaña al piano magistralmente al virtuoso Morel. El primer comentario pareciera prepararnos para la ejecución musical posterior en la Raspeliere, pero, sin embargo, esta primera referencia sigue siendo una información falsa, pues M. de Charlus no es tomado como gran pianista por nadie. De tal modo, se nos prepara con una falsedad para algo por venir, y, además, cuando esto acontece, contradictoriamente, se acentúa su novedad y sorpresa, como si nunca se nos hubiese hablado de ello. Justamente, las habladurías tienen para el narrador una función positiva: la de abrir nuestro espíritu a la sospecha de lo desconocido y diferente y evitar la cristalización de esas supuestas verdades.¹⁷

Otro procedimiento proustiano se relaciona con el documental apócrifo (objeto de interés para Borges y Woody Allen, entre otros). En Proust hay una especie de documentación ficcional. La señora Verdurin aparece en la presentación de los bailes rusos, al lado de personajes reales; Vinteuil, el compositor imaginario, en listas donde

figuran músicos reales como Wagner, Debussy, Bach, etc.; el pintor Elstir es estudiado con el mismo rigor que Monet, Turner, Whistler y otros. Lo mismo ocurre con Bergotte y los escritores reales, hasta tal punto que un lector no muy entendido en la historia del arte, puede no advertir cuál es el artista real y cuál el de ficción. Las obras artísticas "reales" son vinculadas y mezcladas con obras artísticas de "ficción". En otro orden de cosas, el señor de Norpois es conectado con diplomáticos y políticos reales.

Un "pastiche", técnica de imitación del estilo de otros escritores desarrollada especialmente por Proust en sus trabajos sobre el caso Lemoine, sirve en *El tiempo recobrado*¹⁸ para que los Goncourt nos revelen en Verdurin, a quien creíamos nulo para el arte, a un excelente crítico y ensayista, autor de obras que Swann no pudo concretar y, además, a un morfinómano. En otro paso¹⁹, se nos manifiesta que Charlus, quien admira a Balzac, podría tener parentesco con el novelista, lo que no desagradaría a Charlus (este con cierta condescendencia, dado el origen plebeyo del otro) ni a Balzac. Hay aquí cierta alusión a la conjunción de personajes reales y ficticios, hecha por el mismo Balzac, por ejemplo en *El primo Pons*.

Hemos estudiado estos recursos narrativos proustianos porque pueden acompañar las fundamentaciones y ejemplificaciones que Deleuze y fundamentalmente Genette realizan y también como un desarrollo propio orientado hacia la posibilidad y límites del saber ficcional.

Deleuze, Genette, Barthes, admiran a Proust y su método, de ahí una mayor efectividad de sus análisis que cuando tratan a otros escritores.²⁰ Es, por otra parte, singular la posición que adoptan frente a la interpretación biográfica de la obra proustiana, que Ricoeur estima muy rechazada en la actualidad.²¹ Genette admite la importancia de las proto-obras proustianas (de sus ensayos de obras), de las notas de los manuscritos no incluidas en el texto e incluso de las trasposiciones vida-arte en los personajes y conserva el sueño de una edición completa de todo Proust, donde las inscripciones y huellas se remitan entre sí por la acción de una "razón estructurante", en una obra donde la estructura anula a la sustancia.²² Barthes, por su parte, reivindica la discutida biografía de Painter.²³ Acepta la obra proustiana como una "biografía simbólica", o mejor "como una historia simbólica de la vida de Proust"²⁴. Lo que importa es la concepción de Proust de su vida como obra, según indica Painter. Barthes refiere esto a una nueva relación con el lector que él llama "marcelismo" y que distingue del "proustismo", que es la mera afición a una moda o manía literaria: "Nos encontramos cada vez más enamorados, no de Proust (nombre civil de un autor fichado en las Historias de la literatura), sino de "Marcel", un ser singular, niño y adulto a la vez,, *puer senilis*, apasionado y sensato, presa de manías excéntricas y espacio de una reflexión

soberana sobre el mundo, el arte, el tiempo, la muerte."²⁵

En una estética que sostiene la verdad del arte sobre la falsedad de la vida no artística, la ficción se expande consecuentemente sobre la vida y esto se nota en los documentos ficcionales y los *pastiches* proustianos, a los que ya nos hemos referido. Pero el saber que se obtiene de estas conjunciones entre lo ficticio y lo real, requiere un desciframiento imposible de cerrar y reviste un carácter hipotético, es decir, de conjeturas que deben oponerse a otras. Por ello, las conclusiones que algunas lecturas post-estructuralistas de Proust arrojan sobre el saber ficcional instaurado por la obra, limitan fuertemente su posibilidad metafísica. Es así que no hay totalización omnisciente, hay perspectivas. Y estas visiones están asediadas por la multiplicidad de contradicciones, de espacios desunidos y desconocidos -y por la inevitable .sospecha de que nada es como lo creemos, amamos o despreciamos. Se pone, entonces, en cuestión, en que Proust cumplió con la estética explícita de *El tiempo recobrado* en el desarrollo de su novela.

Pero estas interpretaciones dejan la posibilidad de un desciframiento compartido de la ficción-artística. La obra artística es como en Kant, un ejemplar -para ser retomado por otros artistas desde nuevas perspectivas y está creación de lectores artísticos, por otra parte, un antecedente para la estética de la recepción de Jauss.²⁶

El memorialista a la manera de Saint-Simon, mero testigo de los acontecimientos nos deja la libertad de interpretar. El ciclo novelesco unitario, a la manera de Balzac, despliega la contradicción de las distintas visiones. Y cuando una frase musical que, como en la opera wagneriana, se repite de distinto modo, es comparada con la recurrencia de los saludos de M. de Charlus al recibir a los personajes que acceden al hotel de la princesa de Guermantes, la novela proustiana se manifiesta como novela del gesto-signo y no del hecho en sí positivo. La realidad es ficcional y la ficción interpretación legaliforme de lo insustancial: la risa fraguada de la señora de Verdurin, los pasos de los hombres-mujeres, el baile de Albertina y Andrea, el retrato juvenil de Mrs. Sacripant y hasta el ritual violado del beso materno, que, ominoso, disuelve la ley del amor en el dolor y LA ilusión subjetiva.

Y no obstante, de esa fragilidad y sencillez: ¿no coserá la costurera los adornos metafísicos del vestido?

Ciertamente otras interpretaciones acentúan la búsqueda metafísica de verdad y unidad, como, por ejemplo y con diferencias entre las que han sostenido Georges Cattai, Albert Beguin y Rene Girard.²⁷ Los post-estructuralistas parecen decirnos que esta búsqueda de la verdad no cede nunca a la ilusión de la verdad completa, permanente, transparente, si nos atenemos al relato ficcional que Proust escribiera. Nos instalamos en la extratemporalidad, pero lo que nos justifica como artistas es que

nuestros intérpretes puedan reconocerse en una obra en común. Y está es la única verificación posible. Y aquellos *pastiches*, textos de producción en el estilo de, son el modelo proustiano que, hereda la crítica contemporánea.

Referencias bibliográficas

1. Roland Barthes. "Un tema de investigación" en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1987.2
2. Es lo que sostiene Gianni Puglisi. *Qué es verdaderamente el estructuralismo* Madrid, Doncel, 1972. Confrontar también Robert Scholes. *Introducción al estructuralismo en literatura*, Madrid, Gredos, 1981. Los principales textos estructuralistas y post-estructuralistas son.: Gilles Deleuze. *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama, 1972. Se cita la segunda edición que corresponde a la original francesa de 1970 y que incluye el capítulo VIII "El antilogos o la maquina literaria" y que, en la primera edición de 1964 no estaba, lo que muestra el desarrollo del pensamiento del autor en un tema fundamental. Los trabajos de Gerard Genette son "Proust palimpsesto", en *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Córdoba, Nagelkop, 1970 (edición francesa de 1966); "Proust et le langage indirect" en *Figures II*. Paris, Editions du Seuil, 1969; *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, 1972 (en este estudio capital sobre Proust se expone una nueva concepción de la poética y hay una clara diferenciación del estructuralismo); *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris. Editionsdu Seuil, 1982.
Los textos de Barthes son: "Proust y los nombres" en *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*. Mexico, Siglo XXI, 1973 (fecha originaria del trabajo sobre Proust 1967); "Un tema de investigación" en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1987 (*Para gone*, 1971); "Ca prend" en *Magazine littéraire*, n° 144, Janvier 1979; "Mucho tiempo he estado acostándome temprano" en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1987 (la conferencia en el College de France es de 1978). En *Recherche de Proust* se encuentran un texto de Genette, "La question de l'écriture" y otros de importantes autores como Bersani, Rousset, Muller, Gaubert, Houston, Debray-Genette, Rosasco, Lejeune, algunos de los cuales fueron publicados anteriormente en la revista *Poétique*. Paris, Editions du Seuii, 1980.
3. Marcel Proust. *En tiempo recobrado*. Madrid, Alianza, 1969. Edición establecida por Pierre Clam y Andre, Ferré, A la recherche *du temps perdu*, Paris, Pléiade, 1954, Tomo III.
4. Louis Bolle ha sostenido la falta de una verdad esencial de los personajes proustianos en "Structure, perspective et duré chez Proust" en *Revue de Metaph is ique et de Morale*, 1959, n° I. Confrontar también sobre el perspectivismo y la focalización: Marcel *Proust ou le complexe d'Argus*. Paris, Grasset, 1967.
5. G. Genette. "Proust palimpsesto" *Figuras*. Cordoba, Nagelkop, 1970, P. 59.
6. Gilles Deleuze. *Proust y signos*. Barcelona, Anagrama, 1972 *Deleuze y F. Guatori. El Antiedipo*. Barcelona, Barra, 1974.
7. R. Barthes. "Mucho tiempo he estado acostándome temprano en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós. Comunicación, 1987, i33
8. M. Proust. *El mundo de Guermantes*. Madrid, Alianza, 1966 pp. 123-132 (Clarac y Ferré, H,

109-120).

9. M. Proust, *El tiempo recobrado*. (Clarac y Ferré, III).

10. G. Genette. Ob. cit..11.

11. M. Proust. *Sodoma y Gomorra*. Madrid, Alianza, 1967, *Segundo parte, capítulo I* (Clarac y Ferré II, III, I.)

12. M. Proust. *El mundo de Guermantes*, pág. 207 (Clarac y Ferré H, 183).

13. *La prisionera*. Madrid, Alianza, 1968 (Clarac y Ferré III) y *La fugitiva*. Madrid, Alianza, 1968 (Clarac y Ferré, III).

14. M. Proust. *A la recherche du temps perdu*, edición Clarac y Ferré H, p. 55°

15. M. Proust. *Sodoma y Gomorra*, o 318 (Clarac y Ferré H, p. 879).

16. M. Proust. Ob. cit., p. 402 (Clarac y Ferré H, p. 953)

17. Hay referencias en *Sodoma y Gomorra* y en *La prisionera*.

18. M. Proust. *El tiempo recobrado*, pp. 20-37 (Clarac y Ferré Id, pp. 709-717;

19. M. Proust. *Sodoma y Gomorra*, pp. 513-514. (Clarac y Ferré, II, 1053).

20. Es lo que afirma Gianni Puglisi, ob. cit.

21. Paul Ricoeur. *Tiempo y narración. II La configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982. Confrontar Jean-Yves Tadié. *Proust*. Paris, Belfond, 1983.

22. G. Genette, ob. cit.

23. George Painter. *Marcel Proust*. Barcelona, Lumen, 1967.

24. R. Barthes. Ob. cit., p. 333.

25. *Ibidem*, p. 333.

26. H. R. Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986,

27. Georges Cattau. *Proust y sus metamorfosis*. Paris, Nizet, 1972, Albert Béguin. *El alma romántica y el sueño: México F.C.E., 1954. Rene Girard. Mentira romántica y verdad novelesca. Barcelona Anagrama, 1935.*