

# Escenas escandalosas en la *Recherche* y lecturas afines

Julio César Moran

Según mi diccionario Espasa Calpe (2006) se entiende por escándalo lo siguiente: acción o palabra que es causa de que uno obre mal o piense mal de otro. Alboroto, tumulto, inquietud, ruido. Desenfreno, desvergüenza, mal ejemplo.

Algunos otros diccionarios agregan “contra la moral y las buenas costumbres”. También hacen referencia a algo público, lo que en el caso de la literatura estaría dado por el lector.

Sostengo que las escenas escandalosas en la *Recherche* (1987-1989) son muchas y muy importantes para el desarrollo de la trama y la comprensión de la obra, es decir, que son constitutivas de la *Recherche* y que Proust si no fuese por su sutil delicadeza y espíritu analítico podría considerarse como un autor de novelas escandalosas. También sostengo

que a medida que el héroe deviene ser-en-el-mundo, ser-con-otros y ser-para-la- muerte la sutileza se va convirtiendo en una escandalosa sutileza. Propongo una lectura considerablemente heideggeriana en la que la nada y la muerte subyacen en estos escándalos. También afirmo que hay una relación fuerte entre el final de *El mundo de Guermantes* (1991) con la cercanía de la muerte de Swann y su desconocimiento y desprecio por el duque y la duquesa de Guermantes con el relato *La muerte de Ivan Ilich* de Tolstoi (2014a), citado por Heidegger en relación a su propia concepción de la muerte. Por último, creo que en estas situaciones escandalosas hay una significación del amor y su anhelo metafísico, como se nota, además, en el final de *Jean Santeuil* (1971) y en otras novelas más o menos arbitrariamente elegidas como *El corazón es un cazador solitario* de Carson Mc Cullers (2008) y el problema

de la gran novela americana que podría ser *El gran Gatsby* (2012). Por el costado inglés me resulta interesante la comparación con *Chesil Beach* de Ian Mc Ewan (2008).

La literatura francesa, a grandes saltos, tiene una vasta tradición en escenas escandalosas, algunas de las cuales son nombradas por Proust en la *Recherche*. De Madame de Lafayette a la *Fedra* de Racine; de *Las relaciones peligrosas*, novela considerada licenciosa, de Choderlos de Laclos, cuando su propósito fue moralizante, a *Justine* y *La filosofía del tocador* del Marqués de Sade (2010), no considerado sádico por el prologuista Oscar del Barco pues en rigor se atenía a las costumbres de su clase y de su época. Sin duda sobre quien más ha escrito Proust es sobre Balzac, especialista en escándalos. Así, al final de la *Recherche*, Gilberta y el héroe hablan sobre *La chica de los ojos de oro* (2009) que la hija de Swann critica por escandalosa y procaz, pero que el héroe declara formidable.

En esta novela Balzac cita, en la versión de Cansinos Assens, a *Las relaciones peligrosas* y a *Juliette*. El relato de Balzac no podría ser más escandaloso: es la tercera novela de las llamadas del grupo de los trece, que es un conjunto de hombres superiores que buscan –cansados de las múltiples experiencias- aventuras refinadas, se defienden entre sí y si es necesario ejecutan crímenes, no como los de los delincuentes comunes sino por motivos estéticos. Enrique de Marsais conoce a Paquita, la chica de los ojos de oro. Mucho le cuesta poder introducirse en su palacio. Va siempre acompañada de su madre muy vieja y afeada y tiene un criado muy fiel. Cuando por fin logra consumir su amor, no sin que Paquita le hiciera poner ropas femeninas, siente después de la intensidad de una sensualidad casi mística, que está desempeñando el papel de alguien, aunque Paquita es virgen. Cuando vuelve a ver a Paquita ella le revela que es esclava de Mariquita, una Marquesa que ha instalado todo un centro de placer para ella. Paquita ruega que la saque de París porque sólo con él como hombre ha descubierto la verdadera pasión. Los celos se apoderan de Enrique, quien trama con el grupo de los trece su asesinato. Pero antes de que esto ocurra, ha retornado la marquesa y luego de una lucha feroz la ha matado. Cuando Enrique y la marquesa se encuentran descubren que son hermanos, hijos de Lord Dudley. Esto explica todo un de semejanzas masculino-femenino. La marquesa finalmente dice que se va a recluir en un convento.

Philippe Lejeune en “Écriture et sexualité” (1971) sostiene que la Madeleine es como una imagen del sexo femenino y sugiere una comparación entre Madelaine y Cristo, de una parte, y el niño y su madre, de la otra. Lejeune llega a notar que en la Madelaine la imagen de la comunión debe poner el acento en el aspecto nutritivo, es decir, en la relación nutritiva con la madre. Por lo que en definitiva se trata de una experiencia erótica.

Resulta bastante difícil de comprender la postura de Andre Maurois de que la novela descubierta por Bernard de Fallois, esto es, *Jean Santeuil*, no haya sido terminada ni publicada por el temor de Proust de la ruptura del engaño a su madre sobre su condición de homosexual, pues si bien hay escenas escandalosas en *Jean Santeuil*, también las hay en *Los placeres y los días* (1975), publicado por Proust por la misma época en que estaba escribiendo *Jean Santeuil*. Sobre todo en *Confesión de una muchacha* (1975) donde se trata claramente de homosexualidad femenina, aunque “Avant la nuit”, que trata también temas de homosexualidad, no fue publicado por Proust inicialmente. También aparte Proust publicó “Sentimientos filiales de un parricida” donde aparece la relación entre madre e hijo en la que se mezcla la culpa y el placer. Parece mucho más convincente la hipótesis de Maurice Blanchot (1959) sobre la no publicación de *Jean Santeuil* de que Proust pretendió escribir un libro solo sobre la base de las reminiscencias de la memoria involuntaria, lo que no pudo concretar. *Jean Santeuil* contiene un estudio sobre el amor, un episodio sobre una monja holandesa y la relación entre Enrique Doissel y Jean con ella, también los amores de Jean por Francisca y Carlota, y los amores de estas entre sí. Es de señalar que *Jean Santeuil* es mucho más fiel a la vida de Proust en su infancia y adolescencia y que sus consideraciones sobre el amor están acentuadas con un importante carácter metafísico o místico. Esta obra revela el marco histórico en el que se desarrolló Proust y su generación. Esto es, el affaire Dreyfus en donde Proust se define a favor del injustamente acusado y el doloroso proceso por homosexualidad a Oscar Wilde. Este, por su parte, en una de sus especulares relaciones entre ficción y realidad, sostuvo que la muerte de Luciano de Rubempré, personaje de *Las ilusiones perdidas* de Balzac (2014) había sido la mayor tristeza de su vida.

Es cierto que lo escandaloso ha producido muchos efectos en las diferentes épocas y manifestaciones artísticas, tales como *El silencio* de Bergman, prohibido para menores de 21 años, exhibido en La Plata en el periférico cine

Maser, la persecución videísta de *Saló* de Passolini, las grandes controversias sobre *La última tentación de Cristo* de Scorsese y aún sobre *El exorcista* de Friedkin sobre la novela de William Peter Blatty.

Sin embargo, no he visto algo más escandaloso en cine que *El padre de la novia II*, en la antigua versión de Spencer Tracy. Aquí el abuelo lleva al chico en su cochecito y se sienta en un banco. Lo invade cierta modorra y entre sueños piensa en empujar al cochecito para matar al chico, cuando se despierta el cochecito no está. Por supuesto, que el *Zeitgeist* cambia y hoy es un best seller *50 sombras de Grey*, como novela y como película e incluso ha dado lugar a un estudio que lo considera una obra de autoayuda. Otros tiempos eran sin duda los de Lawrence y sus luchas a favor de la vida sexual, en especial en *El amante de Lady Chatterley* (2009).

En la *Recherche*, en los primeros tomos, el beso de la noche y su interrupción cuando su madre debía atender a Swann, el tormento que la señorita Vinteuil hace sufrir a su padre, el gran músico que no es reconocido hasta después de su muerte, la figura de la *tante* Leonie sometida entre la enfermedad y la ficción, el episodio del tío Adolfo y la dama de rosa, el gesto erótico de Gilberta, están todos ellos vistos desde una penumbra, desde una mirada de un narrador difuso, de un voyeur inconsolable. En la historia de las relaciones entre Swann y Odette, el salón Verdurin y la sonata de Vinteuil —única parte del ciclo que está narrada en tercera persona— la ilusión amorosa es tratada con mucha prudencia y hasta timidez entre los personajes, como el famoso *faire catleya* con el que se incitan Swann y Odette. Del mismo modo, en el episodio del héroe con el Barón de Charlus y la música de Beethoven, el intento de seducción no es comprendido por el héroe, la homosexualidad de Charlus aparece como una serie de signos misteriosos e incomprensibles. La primera efusión erótica del héroe en los Campos Elíseos, cuando amaba demasiado a Gilberta, puede hasta pasar desapercibida para un lector no muy atento. Es así que todos estos episodios potencialmente escandalosos son atemperados por una especie de distanciamiento enternecido.

La historia de los dos caminos, de Guermantes y de Méséglise, que el héroe cree absolutamente separados, la infancia, la adolescencia no pueden permanecer por sí solas sino ser reconstruidas por la memoria involuntaria. Más el mundo se va ensanchando, el héroe va comprendiendo a la nobleza y recibe invitaciones de los mejores salones. Va tras las muchachas en flor, conoce

artistas como Elstir o Bergotte. Esboza su amor ficcional por Albertina, comienzo de profundas dudas y de la presencia de la nada. Está la terrible escena de la conversación telefónica con la abuela cuya voz es una nada. La enfermedad y los discursos de los médicos, la muerte de la abuela, abren otro ser-en-el mundo, otro ser-con-otros, otro ser-para-la-nada, la angustia y la fragilidad. A partir de entonces los escándalos se vuelven más fuertes y más relacionados con la hipótesis del no ser y con la añoranza de una entidad metafísica que sólo se puede conjeturar pero nunca probar ni siquiera ficcionalmente. Las escenas escandalosas se presentan más explícitamente y más fuertemente ligadas al horror. Albertina se cae de un caballo, el héroe conoce los celos hipotética y retrospectivamente como todo en la *Recherche*. Verdurin resulta ser un crítico de arte morfinómano. El Dr. Cottard es un amante inesperado de Odette. La figura dorada de Robert de Saint Loup presenta una virilidad homosexual, traiciona a Gilberta, su señora, con Morel, el pianista, que pasa a tener cada vez más importancia. El encuentro entre Charlus y Jupien es una danza de atracción natural ante la cual ni siquiera la mirada del héroe puede conservar restos de su ingenuidad arcaica. Toda la saga de Odette, desde la dama de rosa hasta su coqueteo final con el debilitado duque de Guermantes, nos muestra que en rigor no hay una sola Odette sino muchas, porque al modo de Hume, la identidad es imposible, y no hay quietud en el tiempo. Entre el sueño y el despertar, que hasta podrían ser la misma cosa. Asimismo la historia de Charlus, el príncipe del ingenio, también otra manera de escapar a la angustia, sobre todo la de su caída ante Mme. Verdurin, la nueva princesa de Guermantes, y de su homosexualidad a su locura. Su última imagen es cuando se inclina ante una dama que detesta y luego dice que ha conseguido hacerla feliz y niega rotundamente su locura. La desesperada enumeración de la muerte de todos los grandes de las otras épocas, una pérdida y un goce, pues él los ha sobrevivido. La Gran Guerra y el prostíbulo donde Charlus se deja flagelar para luego saludar a toda la fila de muchachos dándoles dinero. La tristeza infinita de la Berma, la gran actriz, que muere sola y abandonada, mientras triunfa la muy esnob Raquel. Y claro está, el descenso a los infiernos, el baile de máscaras, el tiempo como un gran artista que torna irreconocible todo lo que era conocible y el héroe que descubre el paso del tiempo en sí mismo, como el personaje de Truffaut al final de *Las dos inglesas y el continente*. El tiempo ha provocado que el héroe ya no reconozca madres e hijas en una confusión angustiosa.

Claro que está la posibilidad, que había insinuado la música, de la obra artística, de la verdadera realidad de la literatura. Pues si en *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello (1997) los personajes son más verdaderos, más esenciales, pero no existen, y el director existe pero es menos verdadero, ya en el final proustiano la ficción, el ser o la nada, se apodera de todo como un sueño profundo. ¿Podrá el lector, que es lector de sí mismo y también autor, superar la situación originada por Proust?

Las múltiples interpretaciones asegurarán quizás una discontinuidad del mismo centro de la obra hacia las perspectivas más diferentes.

No menos escandaloso es el anticipo de la muerte de Swann. En las páginas finales de *El mundo de Guermantes* (1991, pp. 661-676) se presentan la huida de la muerte tal como Heidegger señala en la alienación en la existencia inauténtica de esta posibilidad de la posibilidad más peculiar, irreferente e irrebasable. En efecto, el final de *El mundo de Guermantes* (1991) es uno de los pasajes más yectos realizado con un ritmo musical progresivamente vertiginoso hasta culminar en la sentencia final del duque de Guermantes, como si fuera la terminación rotunda de una composición musical. En principio, el héroe desea saber si una invitación que ha recibido para la fiesta de la princesa de Guermantes es genuina y por eso concurre el día de su regreso a visitar a los duques. Entre tanto, Bazin, el duque, tiene un primo, el doliente marqués Osmond sumamente enfermo, que se ha agravado y está a punto de morir. Mientras tanto otras primas del marqués se presentan y anuncian que se aproxima el final y, por tanto, no irán a ninguna fiesta y van a guardar luto riguroso aunque la relación entre ellas y el marqués Osmond no es tan cercana. El duque ha mandado un criado con suficiente tiempo para enterarse de que todavía no ha muerto y dejar el duelo para la mañana siguiente. Ansiosamente espera poder concurrir a la fiesta de la princesa y después a un baile de disfraces donde tiene una excitante conquista disponible. Pero con enojo advierte que el criado todavía no ha llegado. No sea que aparezca después de la muerte. A todo esto el héroe incurre en una de sus todavía incomprendimientos de la aristocracia y le pregunta si la invitación que tiene es genuina, más el duque nada quiere decir de eso. Le pide que no le pregunte a la duquesa para no perturbarla y le aconseja no ir. Entonces aparece otro criado que trae el mensaje de Oriana de que como todavía está vistiéndose, el duque reciba a Swann de quien espera que le traiga una inmensa fotografía. Al llegar Swann el duque le pregunta por un cuadro

que ha comprado y que cree que puede ser de un gran pintor, incluso hasta de Velázquez. Swann, a pesar de todo su sufrimiento con ironía le dice que es fruto de la malevolencia. El héroe saluda a Swann y piensa que este no debe acordarse de él, pero en un esfuerzo supremo que revela su dominio del mundo social Swann lo saluda efusivamente y le dice que cómo no va a recordarlo cuando esto es efectivamente lo que ocurre. Baja la duquesa, hermosamente vestida de rojo, y pregunta por qué no han traído la fotografía. El criado le responde que es tan grande que sólo se puede ver en el vestíbulo. Mientras crece la ansiedad del duque recibe la buena noticia de que el criado enviado a lo de el marques de Osmond le dice que todavía está vivo. Sin embargo se embarca en una tediosa pero muy rápida discusión con la duquesa sobre cuestiones de genealogía y títulos. El duque no puede –tal importancia que le da a esos títulos- dejar de seguir la discusión mientras quiere terminarla de una vez, pero la duquesa tampoco deja de discutir. Todo esto ante el silencio de Swann y del héroe. El duque se permite hablar de los problemas de digestión que le ha producido una comida tanto a él como a Oriana delante del mismo Swann. La duquesa, que admira a Swann, le pregunta si no los va a acompañar en un viaje a Italia, porque allí con sus conocimientos artísticos va a poder penetrar en los secretos profundos. Swann le contesta que no va a poder ir, que es imposible. La duquesa le dice que cómo puede saber eso cuando todavía faltan diez meses. Entonces Swann replica secamente que es porque entonces va a estar muerto y porque no sabe cuánto tiempo va a vivir. Tan inminente puede ser su muerte. La duquesa se ve ante un problema cuyos criterios morales la llevan a tener que elegir pues, o renuncia a las salidas que tiene pensadas por su amigo Swann, o abandona a éste no obstante su aprecio y sigue con Bazin todas las fiestas galantes de ese día. Bazin le contesta a Swann que no debe atenerse a las cosas que dicen los médicos. El duque insiste en que deben salir porque van a llegar tarde y la princesa María Gilberta no admite esas cosas. Y así ocurre. Pero cuando van a sentarse en el coche mientras Swann y el héroe se van yendo el duque advierte que la duquesa ha conservado sus zapatos negros y entonces le dice que debe ponerse sus zapatos rojos acordes a su vestido rojo. Y que no hay apuro pues todavía hay tiempo. Finalmente vuelve la duquesa y el duque se dirige a Swann con estas palabras finales del tomo: “nos enterrará a todos”.

Jean-Yves Tadié ha señalado la influencia de la lectura de *La muerte de Ivan Ilich* de Tolstoi en “La muerte de Baldasare Silvande” y “El fin de los celos”

pertenecientes a los relatos de *Los placeres y los días*. Claro está que en el admirable final del mundo de Guermantes es mucho más contundente. Uno muere, la muerte le ocurre a otro no a mí y es una molestia de la cual yo debo desentenderme. Como dice el mismo Heidegger los consuelos sobre que la muerte no ocurrirá van no sólo dirigidos al enfermo sino a los que consuelan.

León Tolstoi, que creía ser más profeta que escritor y detestaba a Shakespeare, ya en su monumental obra *La guerra y la paz* (2014b) había presentado el tema de la muerte sobre todo con el príncipe Andrei que se pregunta en sus últimos instantes por las flores y la naturaleza que le habían inspirado una visión de eternidad. Pero en los capítulos 20 a 23 y algunos subsiguientes cuando muere el padre natural de Monsieur Pierre, ofrece una lucha violenta por la herencia del acaudalado personaje. En la versión completa de *La muerte de Ivan Ilich* al comienzo este agoniza y recibe algunas visitas

Este yacía, como todos los muertos, con pesadez, los brazos hundidos en almohadones del cajón y la cabeza incrustada para siempre en la almohada. La frente, amarilla y cerosa, se destacaba como se destacan todos los cadáveres; los pocos cabellos se pegaban a las sienas hundidas; la nariz afilada se levantaba sobre el labio superior. Estaba cambiado y muy delgado, pero como ocurre con todos los muertos, su rostro era más hermoso y más expresivo que cuando vivía. Este rostro decía que había hecho lo que tenía que hacer y lo había hecho muy bien. Había además, además, en esa expresión, un reproche o una advertencia a los vivos. A Piotr Ivanovich tal advertencia le pareció fuera de lugar o, al menos, que no estaba relacionada con él. De pronto se sintió mal y, santiguándose nuevamente, se dirigió hacia la puerta con más prisa de la que, a su criterio, convenía.

Schwartz lo esperaba en la habitación contigua, de pie y con las manos en la espalda, sosteniendo la galera. Piotr Ivanovich se sintió más animado por la figura jovial y elegante de su colega. Se dio cuenta de que Schwartz estaba por encima de todo y eso de que no se dejaba perturbar por impresiones deprimentes. Su aspecto daba a entender que los funerales de Ivàn Ilich no eran razón suficiente para alterar el orden de la reunión, es decir, que nada podía impedir que esa noche, mientras un criado colocaba cuatro velas nuevas, abrieran un mazo de cartas. Quedaba claro que no era cuestión de suponer que el incidente pudiera impedir pasar



una velada agradable, como tantas veces. Así lo dijo en voz baja a Piotr Ivanovich cuando pasaba a su lado y lo invito a participar de la partida en casa de Fedor Vasilievich. Pero parecía que el destino no quería a Piotr Ivanovich jugara esa noche (2014, pp. 39-40).

Sin embargo Piotr Ivanovich logra su juego de cartas. Ivan Ilich se debate con una dolencia que inicialmente se produjo por una caída cuando intentó, para agradar a su mujer, decorar solo toda la casa. Esta dolencia ha permanecido y a pesar de los múltiples pretextos suyos y de sus familiares y amigos su estado ha empeorado sin saberse exactamente cuál es su enfermedad, lo que es un logro convincente de Tolstoi.

Comienza entonces un debate entre su conciencia de la muerte, la injusticia que le parece esta situación y las constantes fugas hacia su embozamiento.

Iván Ilich sabía que se estaba muriendo y por eso se desesperaba. En el fondo de su alma lo sabía, pero en lugar de hacerse la idea, no la admitía de modo alguno.

El silogismo que había aprendido en la lógica de Kiezewetter: ‘Cayo es un hombre, todos los hombres son mortales, por lo tanto Cayo es mortal’ sólo le parecía legitimo en lo que atañía a Cayo. Pero nada pero nada tenía que ver con él. Que Cayo-ser humano en abstracto-fuese mortal le parecía justo. Pero él no era Cayo, ni un hombre abstracto. Era un hombre concreto. Él, a quien su padre y su madre llamaban Vania, también Mitia y Volodia, sus juguetes, el cochero, la niñera. Más tarde había sido Vania para Katenka, con todas sus alegrías y tristezas, los entusiasmos de la infancia, la adolescencia y la juventud. ¿Cayo sabía del olor a cuero de la pelota a rayas que tenía Vania? ¿Cayo besaba como él la mano de su madre? Para Cayo el rozar de la tela del vestido materno ¿sonaba igual? ¿Había rechazado la comida de la facultad ¿ Se había enamorado como él? ¿Presidía como él una sesión?

‘Cayo es, en efecto, mortal, y es justo que muera, pero yo, Vania Iván Ilich, con mis sentimientos y mis ideas...es otra cosa. Es imposible que deba morir. Sería demasiado horrible.’ Y tal era su estado de ánimo. ‘Si tuviese que morir, como Cayo, de alguna manera lo había intuido, una voz interna me lo hubiera dicho. No obstante, jamás percibí algo parecido. Mis amigos y yo entendíamos que lo nuestro no tenía nada que ver

con lo de Cayo. Y ahora me encuentro con esto, se decía. No, no puede ser. Pero es... ¿Cómo entenderlo?’

No podía, y trataba de alejar ese pensamiento falso, y morboso y equivocado. Quería cambiarlo por otro, cierto, sano, justo, como para apoyarse en él. Pero ese no era simplemente un pensamiento. Era una realidad que retornaba eternamente (2014, pp. 82, 83).

La cruel mentira de su salud, en la que debía participar junto a todos, le producía un odio fuerte y no había cosas hermosas de su vida que pudieran acallarlo. Se había convertido en un monstruo, en una inconveniencia social:

Lo que más mortificaba al enfermo era la mentira –que todos admitían– sobre que únicamente estaba enfermo, que necesitaba tranquilidad y tomar los medicamentos y así las cosas irían bien. Sabía que sólo conseguiría más dolores y finalmente la muerte. Lo atormentaba la mentira y que lo obligaran a participar. En una mentira perpetrada en vísperas de la muerte, encaminada a relajar el solemne acto de su desaparición hasta ponerlo al nivel de las visitas, los cortinajes y el esturión de la comida..., algo atroz. Muchas veces estuvo tentado de gritar: “¡Basta de mentir! Todos saben, como yo, que estoy muriendo. Por lo menos no mientan”. Pero nunca había tenido la fuerza suficiente para hacerlo. Percibía que el tremendo acto de su agonía había sido reducido por sus allegados a una sencilla molestia, a una especie de falta de decoro (como el de una persona que entra en un salón despidiendo mal olor), la misma “conveniencia” a la que había servido toda su vida. Se daba cuenta de que nadie lo compadecía porque nadie quería siquiera comprender su situación (2014, pp. 89-90).

No era solo cuestión de mirarse en un espejo para descubrir los estragos de su cuerpo sino que los demás con sus mentiras también funcionaban como un espejo terrible, deformado, en el que debía contemplarse inevitablemente lo que aumentaba su tortura:

Acostado de espaldas analizaba toda su existencia desde otro punto de vista. Por la mañana, cuando vio al lacayo, después a su esposa, a su hija y al médico, los gestos y las palabras confirmaron que cuanto había pensado esa noche era cierto. Se veía en ellos como en un espejo; descubría que todo había sido una mentira, un engaño para ocultar la vida y la

muerte. Esta convicción aumentó el sufrimiento físico. Se quejaba y tiro-neaba de la ropa que parecía ahogarlo. Odiaba a todos (2014, pp. 108-109).

Finalmente produjo un aullido desesperado por el absurdo condenatorio de la condición humana.

(...) lloró por su impotencia, por su terrible soledad, por la crueldad de los humanos, por la crueldad de Dios, por la ausencia de Dios (2014, p. 101).

Estas expresiones tienen cierta afinidad con las interrogaciones de Kierkegaard en *La repetición* (2004). No en vano Heidegger le reconoce haber sido el que estudió más profundamente a la angustia, a aquella que no se produce ante un ente intramundano como el miedo sino ante el propio ser en el mundo, ante la nada.

Uno escarba la tierra con el dedo: huele a nada. ¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Cómo llegué hasta aquí? ¿Qué significa esta cosa llamada *mundo*? ¿Cuál es el significado de esta palabra? ¿Quién me atrajo a la totalidad y me deja ahora ahí? ¿Quién soy? ¿Cómo llegué al mundo?, ¿Por qué no se me preguntó?, ¿Por qué no se me familiarizó con los usos y costumbres? ¿Cómo es que cobré interés en esta gran empresa que se llama realidad? ¿Por qué debo tener interés alguno? ¿Acaso no es una cuestión de libertad? Y si estoy obligado a tomar parte, ¿quién es el director? Me gustaría hacerle un comentario (2004, pp. 115, 116).

No hay noticias ciertas de que Heidegger haya leído a Proust aunque François Vezin (1979) dice que Heidegger estaba interesado. Parece mucho más segura la lectura de Husserl continuada por importantes fenomenólogos. Resulta muy clara la vinculación a través de Tolstoi entre el texto final de *El mundo de Guermantes* (1991) y las siguientes expresiones de Heidegger en *El ser y el tiempo*:

El análisis del uno morirá desemboza sin ambigüedad la forma de ser del cotidiano ‘ser relativamente a la muerte’ (...) La interpretación pública del “ser-ahí” dice uno morirá porque con ello otro cualquiera y uno mismo puede hallarse muy convencido así: en el caso no justamente yo; pues este uno es el nadie (...) La manera de hablar acabada de caracterizar habla de la muerte como un “caso” que tiene lugar constantemente. Lo

da por algo siempre ya *real* y así emboza el carácter de posibilidad y aún a con éste las correspondientes notas de la irreferencia y la irremediabilidad (...). El encubridor esquivarse ante la muerte domina la cotidianidad tan encarnizadamente que en el ser “uno con otro” se dedican los “allegados” a hablarle y convencerle justamente al “moribundo” de que escapará a la muerte y de que pronto volverá a la tranquila cotidianidad de aquel mundo del que él se cura. Semejante “procurar por” cree “consolar” con ello” al “moribundo”. Quiere devolverlo al “ser ahí” ayudándolo a embozar aún más completamente la más peculiar e irreferente posibilidad de su ser. El uno se cura de esta forma de *tranquilizar constantemente acerca de la muerte*. (...) En el morir de los otros llega a verse no raramente una inconveniencia social, cuando no toda una falta de tacto, de que debe guardarse a la publicidad. (...) *El uno no deja brotar el denuedo de la angustia ante la muerte* (1971, pp. 276-277).

En la famosa crítica de Borges a Proust en el Prólogo de *La invención de Morel* de Bioy Casares (1940), Borges clasifica a Proust junto a algunos escritores rusos en la novela psicológica, de la cual se pueden esperar las contradicciones más flagrantes y ridículas, contrapuesto al rigor de las novelas de aventuras y muy propio de la novela inglesa. Sin embargo Proust fue en realidad un fuerte destructor de la novela psicológica, pues para que esta exista se necesita un personaje frente a un mundo con otros personajes. En cambio, en Proust ya no hay más que una intermitencia de la conciencia-mundo si lo apreciamos desde el punto de vista fenomenológico o de la conciencia-existencia desde la perspectiva heideggeriana. Más, en rigor, el principal abolicionista de la novela psicológica fue Huysmans en *A contrapelo* (1984) en la que las ideas, impresiones, sensaciones, gustos del dandy decadente de *Des esseintes* constituyen su único núcleo ficcional, no hay otros personajes, ni intriga, ni nada más. Inspirado en Verlaine y los poetas malditos. Huysmans al presentar una crítica de lo cotidiano desde un punto de vista baudeleriano y esteticista, uno de los primeros autores que llevan a la “corriente de la conciencia”. Claro que la opinión de Borges parece diferente en el muy escandaloso libro de Bioy Casares sobre las cenas con Borges.

He leído a Proust sin relacionarlo con la literatura americana y con la preocupación por la gran novela americana que planteaba David Foster Wallace.

Según algunos comentaristas esta novela fue *El gran Gatsby* de Francis Scott Fitzgerald (2012), fin del sueño americano y sus ilusiones, de la igualdad de oportunidades y cuyas páginas finales reproduzco.

... y, allí, pensando en el viejo mundo desconocido, me acordé del asombro de Gatsby cuando descubrió la luz verde al final del embarcadero de Daisy. Había hecho un largo camino hasta aquel césped azul y su sueño debió de parecerle tan cercano que difícilmente podía escapársele. No sabía que ya lo había dejado atrás, en algún sitio, más allá de la ciudad, en la vasta tiniebla, donde los oscuros campos de la república se extienden en la noche. Gatsby creía en la luz verde, el futuro orgiástico que año tras año retrocede ante nosotros. Se nos escapa ahora, pero no importa, mañana correremos más, alargaremos más los brazos y llegaran más lejos... Y una buena mañana... Así seguimos, golpeándonos, barcas contra corriente, devueltos sin cesar al pasado (2012, p. 168).

Carson Mc Cullers, admiradora de Proust, tuvo coincidencias con el autor de la *Recherche*: murió a los 50 años, tuvo constantes enfermedades, su vida sexual se apartó de lo tradicional hasta el punto de ser estimada como abanderada feminista, lesbiana o bisexual, casarse dos veces con el mismo hombre con el que en rigor mantenía una amistad amorosa y enamorarse perdidamente de varias mujeres. Pero las coincidencias biográficas no me parecen demasiado relevantes. Más me importa el tratamiento del narrador, su instalación casi fantasmal, la preocupación fundamental por el amor, el anhelo metafísico y sobre todo el renunciamiento a la vida por la literatura, característica esencial según Emilio Estiú de Marcel Proust. A los 23 años escribió una novela triste y apasionante: *El corazón es un cazador solitario* (2008). En ella logra el triunfo de que una novela coral, con un conjunto de personajes en una pequeña ciudad, mantenga al mismo tiempo una estricta individualidad de cada uno de ellos. Estos personajes son raros, lejanos a la normalidad como muchos en la novela proustiana. El sentimiento predominante no es una pasión erótica sexual, sino una especie de amor inmenso, más allá de lo sensual. Infinitamente inmenso. Y allí conviven Singer, el mudo, siempre amable, siempre cariñoso ante quien hablan todos los personajes del pueblo y que ama a su compañero el griego Antonopulos, enorme, gordo, dedicado al placer de las comidas; Mick la niña adolescente de 12 años que

ama a Singer, pero nunca se lo dice, que mantiene una relación sexual con un amigo pero que le resta importancia, que tiene un don privilegiado para la música hasta poder reproducir mentalmente una sinfonía de Mozart y la tercera sinfonía de Beethoven y que desea comprarse un piano y ser una gran estrella musical; un médico negro encerrado en sus ideas sobre la situación miserable de los negros en el sur de los estados unidos, crítico de la religión, pero que es tan severo en sus enseñanzas que sus hijos se apartan de él; un revolucionario marxista anti estalinista que conduce un parque de diversiones y pone volantes contra el capitalismo. El médico de una manera narrativa exquisita explica la teoría de Marx. El dueño del restaurante Nueva York, el más enigmático y observador de los personajes y de la vida, que siente una extraña pasión por Mick, pero cuando esta se va convirtiendo en mujer pierde interés por ella. El griego amigo de Singer se enferma y muere y Singer que tenía un plan para engalanarlo con algunas salidas permitidas recibe bruscamente la noticia. Cuando vuelve a su pueblo y a su cuarto siempre impecable, se suicida. En el entierro son numerosas las personas que asisten y Mick llora desconsoladamente.

Carson Mc Cullers escribió una autobiografía inconclusa *Iluminación y fulgor nocturno* (2017). En la versión de *El aliento del cielo* (2014) con prólogo y comentarios de Rodrigo Fresán se presentan tres novelas fundamentales: *Reflejos en un ojo dorado*, situada en un regimiento militar, cuyo personaje central impotente y homosexual termina asesinando a un hombre que da vueltas en torno de su casa pero en rigor quiere mirar desde lejos a su mujer, mas tarde el militar se suicida. Esta obra dura, terrible, fue objeto de diversas censuras de los tradicionales custodios de la moral artística. Pero logró una muy buena versión cinematográfica dirigida por John Huston e interpretada por Marlon Brando, Elizabeth Taylor y Brian Keith. Otra novela importante de Mc Cullers fue *La balada del café triste* (2011), inspirada en una visión de una mujer gigantesca y un enano. Mc Cullers que creía que el verdadero tema era el amor, trata de construir una “ciencia del amor”:

En primer lugar, el amor es una experiencia común de a dos personas. Pero el hecho de ser una experiencia común no quiere decir que sea una experiencia similar para las dos partes afectadas. Hay el amante y hay el amado, y cada uno de ellos proviene de regiones distintas. Con mucha

frecuencia, el amado no es más que un estímulo para el amor acumulado durante años en el corazón del amante. No hay amante que no se dé cuenta de esto, con mayor o menor claridad; en el fondo, sabe que su amor es amor solitario. Conoce entonces una soledad nueva y extraña, y este conocimiento le hace sufrir. No le queda más que una salida, alojar su amor en el corazón del mejor modo posible; tiene que crearse un nuevo mundo interior, un mundo intenso, extraño y suficiente. Permítasenos añadir que este amante del que estamos hablando no ha de ser necesariamente un joven que ahorra para un anillo de boda; puede ser un hombre, una mujer, un niño, cualquier criatura humana sobre la tierra. Y el amado puede presentarse bajo cualquier forma. Las personas más inesperadas pueden ser un estímulo para el amor. Se da por ejemplo el caso de un hombre que es ya un abuelo que chochea, pero sigue enamorado de una chica desconocida que vio una tarde en las calles de Cheehaw, hace veinte años. Un predicador puede estar enamorado de una mujer perdida. El amado podrá ser un traidor, o un imbécil o un degenerado; y el amante ve sus defectos como todo el mundo, pero su amor no se altera lo más mínimo por eso. La persona más mediocre puede ser objeto de un amor arrebatado, extravagante y bello como los lirios venenosos de las ciénagas. Un hombre bueno puede despertar una pasión violenta y baja, y en algún corazón puede nacer un cariño tierno y sencillo hacia un loco furioso. Es sólo el amante quien determina la valía y la cualidad de todo amor. Por esta razón, la mayoría preferimos amar a ser amados. Casi todas las personas quieren ser amantes. Y la verdad es que, en el fondo, el convertirse en amados resulta algo intolerable para muchos. El amado teme y odia al amante, y con razón, pues el amante está siempre queriendo desnudar a su amado, aunque esta experiencia no le cause más que dolor (2014, pp. 349-350).

Mc Cullers escribió también otra novela importante que fue llevada posteriormente al teatro que en castellano se conoce como *Franky y la boda* (1951) en la que una chica adolescente se enamora de la novia de su hermano. En las producciones teatrales de Mc Cullers colaboraron Tennessee Williams y Edward Albee.

Mc Cullers también escribió cuentos, entre los que se destaca “Un árbol, una roca, una nube” donde un hombre maduro le explica a un chico que reparte periódicos su concepción del amor

Pasó el quinto año. Y con él empezó mi ciencia. (...) Es difícil explicarlo científicamente, hijo. Me figuro que la explicación lógica es que ella y yo nos habíamos perseguido tanto tiempo que al fin nos hicimos un lío, nos echamos atrás y lo dejamos. Paz. Un vacío extraño y hermoso. (...) Yo me quedaba allí, en mi cama, echado en la oscuridad. Y así me vino la sabiduría. (...) Es esto. Escucha atentamente. Medité sobre el amor y saqué la conclusión. Me di cuenta de qué es lo que pasa. Los hombres se enamoran por primera vez. Y ¿de qué se enamoran? (...) De una mujer. Sin sabiduría, sin nada para poder ir por ahí, emprenden la experiencia más sagrada y peligrosa de este mundo. Se enamoran de una mujer (...) empiezan por el revés del amor. Empiezan por el punto crítico. ¿Te das cuenta de por qué es algo tan desgraciado? ¿Sabes cómo deberían querer los hombres? (...) Hijo, ¿Sabes cómo debería empezarse el amor? (...) Un árbol. Una. Una roca. Una nube. (...) Medité y empecé con precaución. Cogía cualquier cosa de la calle y me la llevaba a casa. Compré un pececillo dorado y me encontré en él y lo amé pasaba gradualmente de una cosa a otra. Día a día iba adquiriendo esa técnica (...) Ya hace seis años que voy por ahí solo haciéndome mi saber. Y ahora soy un maestro, hijo. Puedo amarlo todo. No tengo ya que ni pensar en ello. Veo una calle llena de gente y una luz hermosa entra dentro de mí. Miro a un pájaro en el cielo o me encuentro con un viajero en el camino. Cualquier cosa, hijo, o cualquier persona. ¡Todos desconocidos y todos amados! ¿Te das cuenta de lo que puede significar una ciencia como la mía? (2014, pp.163-165).

Graham Greene sostuvo que los dos escritores americanos más importantes y poéticos después de Lawrence habían sido Carson Mc Cullers y William Faulkner, pero que él prefería a Mc Cullers sobre Faulkner pues era más clara y sobre Lawrence porque no tenía mensaje.

Jorge Barón Biza en el Prólogo de su traducción del relato juvenil *El indiferente* se apoya en Baudrillard y en *La seducción*. En su estudio de las figuras de esta interesante *nouvelle* probablemente superior a muchas de *Los placeres y los días*, Barón Biza sostiene que Magdalena como seductora aparece y desaparece, pero al encontrarse con Lepré, que es un perverso consciente, que frecuenta los burdeles, pierde su dominio de la situación ante la indife-



rencia de Lepré. Este es uno de los relatos proustianos donde las cosas están vistas desde la perspectiva de la mujer, como en *Melancólicas vacaciones de la señora de Breyves*, *El fin de los celos*, *Confesiones de una muchacha* y *Avant la nuit*, todas pensadas para *Los placeres y los días*. Este punto de vista femenino es abandonado resueltamente por Proust ya desde *Jean Santeuil*, por lo que podría quedar la incógnita de si los amores entre mujeres tienen un estatus especial, aunque está claro que para Proust todos los amores se rigen por las mismas leyes.

Concluyo con uno de los mejores intérpretes de Proust, Roland Barthes, quien en *Fragmentos de un discurso amoroso* afirma:

Una vez, hablando de nosotros, el otro me dijo: ‘una relación da calidad’; esta palabra me fue desagradable: venía bruscamente de fuera, desdibujando la singularidad de la relación bajo una fórmula conformista. Muy a menudo es por el lenguaje que el otro se altera; dice una palabra diferente, y escucho zumbir de una manera amenazante *todo otro mundo*, que es el mundo del otro. Al dejar escapar Albertina la expresión vulgar ‘hacerse romper el trasero’, el narrador proustiano se horroriza, puesto que es el gueto temido de la homosexualidad femenina, de la seducción grosera, lo que se encuentra revelado de golpe: toda una escena por el ojo de la cerradura del lenguaje. La palabra está hecha en una sustancia química tenue que opera las más violentas alteraciones: el otro, mantenido largo tiempo en el capullo de mi propio discurso, da a entender, por una palabra que se le escapa, los lenguajes a los que puede *recurrir* y que por esa consecuencia otros le prestan (2008, p. 42).

Y aunque habría más cosas y textos creo haber demostrado la importancia de los diversos aspectos de lo escandaloso en los mundos proustianos y lecturas afines. Sin embargo ahora reparo en un olvido. Hay otros escandalosos fundamentales. De acuerdo con la teoría proustiana del lector-autor, y aunque lo mejor de la valentía es la discreción debo decirlo: somos yo que he dado esta conferencia y ustedes que la han escuchado.

## Referencias bibliográficas

- Balzac, H. (2009). *La chica de los ojos de oro*. Buenos Aires: Losada.  
Balzac, H. (2014). *Las ilusiones perdidas*. Madrid: Debolsillo.

- Barón Biza, J. (1987). Prólogo: Notas sobre Magdalena y Lepré. En M. Proust, *El indiferente*. Buenos Aires: Rosenberg-Rita Editores.
- Barthes, R. (2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blanchot, M. (1959). La experiencia de Proust. En *Le livre a venir*. Paris: Gallimard.
- Borges, J. L. (1940). Prólogo. En A. Bioy Casares. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Cátedra-Letras Hispánicas.
- Estiú, E. (1976). *Proust y la vida estética. Conferencia inédita*. La Plata: Instituto de teología.
- Foster Wallace, D. (2011). *La broma infinita*. Madrid: Debolsillo.
- Heidegger, M. (1971). *El ser y el tiempo*. México: FCE.
- Huysmans, J. K. (1984) [1884]. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.
- Kierkegaard, S. (2004) [1843]. *La repetición*. Buenos Aires: JCE.
- Lejeune, Ph. (1971). *Ecriture et sexualité. Europa. Numéro spécial de la revue dédié à Marcel Proust*, 502-503.
- Lawrence, D. H. (2009). *El amante de Lady Chatterley*. Madrid: Debolsillo.
- Marqués de Sade (2010). *La filosofía en el tocador*. Buenos Aires: Colihue.
- Mc Cullers, C. (2008). *El corazón es un cazador solitario*. Barcelona: Seix Barral.
- Mc Cullers, C. (2011). *La balada del café triste*. Barcelona: Seix Barral.
- Mc Cullers, C. (2014). *El aliento del cielo*. Barcelona: Seix Barral.
- Mc Cullers, C. (2017). *Iluminación y fulgor nocturno*. Barcelona: Seix Barral.
- Mc Ewan, I. (2008). *Chesil Beach*. Barcelona: Anagrama.
- Pirandello, L. (1997). *Seis personajes en busca de un autor*. Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (1971). *Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*. Edición establecida por P. Clarac e Y. Sandre. París: Pleiade.
- Proust, M. (1975). Confesión de una muchacha. En *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid: Alianza editorial.
- Proust, M. (1987-1989). *A la recherche du temps perdu*. Versión de J-Y. Tadié. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1991). *En busca del tiempo perdido. El mundo de Guermantes*. Madrid: Alianza.
- Vézin, F. (1979). Proust et les philosophes, entretien avec Agathe Malet-Buisson. *Magazine littéraire*, 144, 20-22.

- Real Academia Española. (2006). *Diccionario esencial de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Scott Fitzgerald, F. (2012). *El gran Gatsby*. Barcelona: Sexto piso.
- Tolstoi, L. (2014a). *La muerte de Ivan Ilich. Patrón y Peón. Hadji Murat*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna.
- Tolstoi, L. (2014b). *La guerra y la paz*. Buenos Aires: Continente.