

FÓRMULAS PROUSTIANAS. DESPLAZAMIENTO DEL AUTOR HACIA EL RECEPTOR

Silvia Solas

UNLP

A lo largo de todo el transcurso narrativo de la *Recherche*, es común encontrar ciertas formulaciones que, incluso presentes en los artículos y en los propios esbozos de la novela, aparecen de modo recurrente, para dar cuenta de aspectos importantes de la concepción artística proustiana.

Intentaré exponer aquí dos de ellas, complementarias entre sí, y que cobran una fuerza especial en relación con la pintura: se trata de *le côté de...*, “el lado o el costado de...”, y *c’est ne pas la même chose*, “no es lo mismo”. Ambas fórmulas representan, a su vez, un muestra de cómo se produce, al interior de la obra y como un anticipo de la decretada muerte del autor por Barthes y Foucault, un fuerte deslizamiento desde el autor hacia el receptor.

Las disquisiciones estéticas de *El Tiempo recobrado*, lo que se ha dado en llamar la “doctrina estética” de la *Recherche*, presentan un pasaje en el que el narrador relata su decisión de ponerse a escribir; su intención es construir una obra extensa, por lo que sólo podrá realizarla de noche; como ha hecho Saint-Simon con sus *Memorias*. De manera que, necesitándose tantas noches, tal vez mil y una, bien podría igualmente tratarse de un relato semejante a los Cuentos árabes, aunque con mayor incertidumbre respecto de la posibilidad de seguir viviendo cada mañana. Pero serán, lo dice el narrador explícitamente, “los cuentos árabes o las memorias de Saint-Simon, de otra época”. Es decir, la misma, y, a su vez, no la misma cosa. De igual modo que los seguidores de la pintura de Delacroix, utilizaban argumentos para su defensa que, posteriormente se negaban a aplicar a las pinturas rechazadas de Manet o de los impresionistas, diciendo que no se trataba “de la misma cosa”.¹ O, incluso, en el plano político-social, los partidarios del dreyfusismo consideraban que su sentimiento anti-germánico era “otra cosa” que el espíritu anti-francés de los germanos, contra el cual se levantaban.²

¹ M. Proust, “Préface” al *Propos de peintre* de J. E. Blanche, en *Essais et articles*, p. 279 ; en la novela aparece esta misma relación en *El tiempo recobrado*, ed. cit., p. 84 [IV, p.]

² M. Proust, “Esquisse LXI”, *Pléiade*, IV, p. 944; en la novela, edición de Santiago Rueda, VII, p. 216 [IV, p.]

En el ámbito artístico, dice Proust, es lícito querer seguir los pasos de los libros que se han amado. Pero, y aquí se pone de manifiesto la relación pintura-literatura, igual que ha hecho Elstir en sus obras pictóricas, “sólo puede hacerse lo que se ama renunciando a ello; hay que seguir la verdad que se ha encontrado y así, tal vez, se escriba luego, aquello a lo que renunció”.³ Como hace el propio Proust cuando escribe sus *Pastiches*, procedimiento que se repite de varias maneras en la novela, se trata de recrear las lecturas queridas, pero desde una perspectiva propia; es decir, se trata y a la vez no se trata “de otra cosa”.

La primera conclusión a la que nos permite arribar esta formulación, es que la producción del arte se constituye en la interrelación de los artistas, es decir en la recepción de un artista sobre el arte de otros.⁴ Al respecto, la consideración de Antoine Compagnon sobre la novela proustiana como un “clásico”, hecha luz sobre el modo de apreciar la obra de arte: una obra clásica es, para este autor, aquella que presenta “fallas”, “huecos”, “contradicciones no resueltas”, “una simetría defectuosa”, desequilibrada y sin proporción: una obra que se ajusta a su época, pasa de moderna a pasada de moda; mientras que una clásica, siempre desconcierta, aún en su propio presente. La novela de Proust, como novela del “entre-dos”, es clásica en el sentido en que “continúa provocándonos, desafiando la lectura, en la medida en que es discordante, paradójal, signo de la historia y resistente a la historia, (...)”.⁵ Según esta significativa manera de apreciar el arte, la propia novela pareciera constituirse en “una misma y no una misma cosa”. Compagnon señala, como conclusión, que la ambigüedad, la dualidad del arte, que Baudelaire estimaba consecuencia de la dualidad del hombre, es propia de la obra clásica que, por ello, no pertenece a su tiempo, sino a todos los tiempos, es decir, a ninguno.⁶ Si la novela de Proust hubiese sido fiel a la “doctrina” de la ficción, indica Compagnon, el narrador hubiera debido decir, en paralelo a lo que afirma Swann, “he malgastado los años de mi vida por un libro que no era mi tipo”; pero, concluye el

³ M. Proust, *El tiempo recobrado* (1995), Buenos Aires, Santiago Rueda, p. 342 [En la versión de la Pléiade, dirigida por J. Y. Tadié: IV, p.; en adelante, esta referencia se cita entre corchetes]

⁴ Como decía Merleau-Ponty, no se trata de una “historia” en el sentido de acumulación de apariciones y desapariciones, de artistas o de obras, sino de lo que él llama una “historia cumulativa”, un reconocimiento de los aportes particulares y originales que van sumándose a los ya existentes, no desplazándolos, sino al contrario, poniéndolos de relieve. Cfr. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et le voix du silence*.

⁵ Antoine Compagnon (1989), *Proust entre deux siècles*, p. 19.

⁶ En esto acuerda con el propio Proust, quien escribe en uno de sus artículos su particular manera de concebir el “clasicismo”: “Manet había sostenido que su *Olympia* era clásica (...), los grandes artistas que fueron llamados románticos, realistas, decadentistas, etc. *tanto como que no han sido comprendidos*, yo los llamaría clásicos (...)”. M. Proust, “Classicisme et romantisme” en *Essais et articles*, p. 313-314 (el subrayado es mío)

estudioso proustiano, así como Swann jamás hubiera amado a una mujer de su tipo, el narrador jamás hubiera escrito su libro conforme al modelo ideal: lo que hubiera significado, interpreto yo, modelar una novela de carácter más estable, ilustrativa de ese modelo, pero impermeable a los cambios que, inevitablemente, el tiempo trae consigo. Resignar la “cohesión” de la obra, permite constituir la de modo “inacabado” y, por eso, siempre dispuesta a enriquecerse. La *Recherche* permanece fiel a esta primera formulación de Proust: a lo largo de todo el tiempo transcurrido desde su aparición, ha ido convirtiéndose, en virtud de sus variadas recepciones, cada vez, en “otra cosa”, no obstante continuar siendo siempre la *Recherche*. Un ejemplo paradigmático de esta apreciación lo constituye la aparición, en 1986, de una versión del VI volumen de la novela, *La Fugitiva*, que contiene numerosas modificaciones de mano de su autor, especialmente extensos pasajes totalmente tachados, lo que altera incluso la continuación del relato con respecto al volumen final, *El tiempo recobrado*. Esto ha dado lugar a hipótesis enfrentadas respecto de cuál sería la versión “auténtica” de la novela y a distintas ediciones, según las interpretaciones correspondientes. Finalmente, Jean Milly opta por un recurso más abarcador: la publicación de un volumen en el que se consignan, de modo superpuesto, todas las versiones, con el objetivo de que sea el lector quien tenga la elección y reconstruya, en la lectura, su propia versión de *La Fugitiva*; todos los “mundos posibles”, según la expresión usada por Daniel Ferrer, emergentes de los diferentes textos de que se dispone, conviven en una edición única. Por lo que Milly subraya que no podemos hablar de ellos como textos, sino, según las categorías paratextuales de Genette, de pre-textos, ninguno de los cuales se encuentra en un plano de privilegio con respecto al resto: así, como toda la novela, pero de un modo más elocuente, *La Fugitiva* o *Albertina desaparecida*, según las versiones, es y no es “la misma cosa”. El autor queda, así, opacado en la convivencia de versiones alternativas, cuya selección y ordenamiento se encomiendan al receptor.

Por otro lado, en el prefacio al *Propos de peintre* de Jaques-Emile Blanche, Proust utiliza su fórmula del “costado de”; así, un cuadro de Manet presenta “un costado Goya”, aspecto que pone de relieve Blanche en su defensa del pintor, pero también un “costado Monet”, que es el que rescata el propio Proust.⁷ En la novela, ya el título de dos de sus volúmenes anuncia esta fórmula, que, luego se despliega en todo el curso narrativo: *le coté chez Swann* y *le coté Guermantes*: los lados que, inicialmente parecieran divergentes, se cruzan y superponen, hasta converger hacia el final, en el personaje de la

⁷ *Op. cit.* p. 266-282

Srta. de Saint-Loup. Pero, muy especialmente, la vemos aparecer en el intento de destacar que la acción artística, lejos de revelar las causas de lo que “muestra”, expone los efectos, como hace Dostoïevski con las vivencias de sus personajes, pero también como hace Elstir, especialmente en sus marinas, en las que los efectos de luz constituyen el cuadro, encubriendo o distorsionando sus causas. Así, podemos hablar, por ejemplo, de un “costado Dostoïevski”, e incluso de un “costado Elstir”, de Mme. de Sévigné.

Vincent Descombes hace un análisis extenso de la expresión proustiana según la cual un artista presenta algún rasgo o característica propio de otro.⁸ Considera que esta rotulación adolece de un vicio, ya que la comparación que pudiera establecerse entre Dostoïevski y Elstir, por estar ambos presentes en la escritora clásica, no es lícita: supone una operación de transitividad que sería preciso, aunque improbable, justificar. Sin embargo, el análisis de Descombes, cuyo objetivo explícito es atenerse a la obra, no a lo que el autor declara, incluso en la propia ficción, descuida el aspecto sustancial que tiene para Proust la apreciación artística como constitutiva de la obra, por lo que ésta no es más que indefinición o virtualidad, presta a ser reconstruida. Los análisis de Descombes se apoyan excesivamente en las cualidades que presentan las obras aludidas, los escritos de Sévigné, las novelas de Dostoïevski, o las pinturas de Elstir descritas por Proust. Desde ese punto de vista, es claro que resulta confuso poner en paralelo una pintura –la de Elstir– con la descripción de un paisaje –los que “pinta” la escritora en sus cartas– y al mismo tiempo establecer relaciones con la narración de los sucesos de la vida de un personaje –los de Dostoïevski–; Descombes tiene razón cuando sostiene que Proust juega de manera ambigua con el sentido del verbo “pintar”. Pero esta lectura de las reflexiones ficcionales de Proust revelan, a mi entender, un olvido del aspecto que el escritor pretende poner de relieve: el juego de relaciones involucrado en la fórmula “el costado de”, no pretende dar cuenta de cómo Sévigné se adelanta en su estilo a Dostoïevski, o cómo su literatura presenta aspectos que permiten relacionarla con la manera de Elstir, sino subrayar cómo el lector –el narrador proustiano– que ha leído a Dostoïevski y ha contemplado la pintura de Elstir, lee a Sévigné desde estas nuevas perspectivas: en realidad quien construye el “costado X” de una obra es el receptor, que, siguiendo a su vez otra conocida sentencia proustiana, siempre y en última instancia, “es lector de sí mismo”.⁹ Se trata, entonces, de sus interpretaciones, de las “lecturas” que

⁸ Cfr. Vincent Descombes (1987), *Proust, philosophie du roman*, Paris, éditions de Minuit.

⁹ M. Proust, *El tiempo recobrado*, ed. cit., p. 214 [IV, p.]

Proust hace de los tres artistas. Así, en principio, todo artista puede presentar un “costado” de cualquier otro, lo que, a su vez, matiza y hasta suprime las cronologías o las clasificaciones de la historia del arte, y aún las separaciones rigurosas entre artes diferentes.

La escena en que el héroe vuelve en tren de Venecia, con su madre, presenta una interesante muestra de esta cuestión. En el viaje leen los dos telegramas recibidos a último momento en el hotel; los dos anuncian casamientos: el primero, el de la sobrina de Jupien con un personaje de la nobleza, el nieto de los Cambremer; el otro, el de Gilberta, la hija de Swann y Odette, con Roberto de Saint-Loup. El héroe y su madre hacen una lectura distinta de los mismos: “Es la recompensa de la virtud. Es un casamiento al final de una novela de la señora Sand’, dijo mi madre. ‘Es el precio del vicio, es un casamiento al final de una novela de Balzac’, pensaba yo”.¹⁰ La lectura de la madre, refleja una interpretación “a lo George Sand”, romántica: el final feliz de dos muchachas que han encontrado al hombre capaz de darles una posición deseable, como fruto o premio a sus merecimientos. El héroe, en cambio, los lee “a lo Balzac”, de un modo realista; son dos matrimonios producto de las relaciones, intrigas, conveniencias e intereses y vicios sociales. Pero ninguna de esas lecturas es excluyente. Se complementan, pese a aparentar que se contradicen. Son dos “costados” por los que puede hacerse la lectura del mismo hecho.

La formulación “romántica” o idealista, encarnada, por ejemplo, en la revalorización del gótico por los prerrafaelistas, o incluso en la imagen botticellesca que construye Swann con Odette; las naturalezas muertas de Chardin, los paisajes flamencos, o aún la determinación impresionista de atenerse a la apariencia, que podrían, en principio, sugerir un apego más pronunciado a la “realidad”, a lo cotidiano, son, en el ámbito de la pintura, dos “costados”, entre otros, por los que Proust intenta “mostrar” su concepción pictórica. Se ha dicho que tal concepción es fundamentalmente impresionista e, incluso, que todo arte “es, para Proust, por esencia impresionista”.¹¹ Pero también se ha señalado con frecuencia la superación del impresionismo y la cercanía con líneas pictóricas posteriores como el surrealismo, el futurismo, el cubismo, la abstracción. Por nuestra parte, también hemos podido establecer fuertes lazos entre la concepción pictórica proustiana y la pintura de Francis Bacon, aunadas por el común énfasis puesto en la distorsión como posibilidad de acceso a la realidad. Pero tales mostraciones son, en

¹⁰ M. Proust, *La Fugitiva*, ed. cit., p. 262 [IV, p.]

¹¹ Luc Fraisse (1995), *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, Sedes.

definitiva, reelaboradas en la recepción: la distorsión pictórica, ya no sólo manifiesta algún sentido sobre las cosas, sino, que permite que el receptor reconstruya la particular situación del artista frente a las cosas. Los *Pastiches*, voluntarias imitaciones de los escritores admirados, revelan que, así como los retratos de Elstir, “son ante todo Elstir”, las parodias literarias proustianas son “ante todo, Proust”, quien, como receptor, los recrea a su modo. Según Yves Sandre, en sus notas de *Pastiches et Mélanges*, de la edición de Pléiade, Proust ha intentado estas variaciones no sólo en el terreno literario: “(...) su talento podía ejercerse sobre el dominio musical (*pastiche* de *Pelléas et Mélisande*, donde parodia a la vez el estilo del folleto y la manera de Debussy) y plástico, como nos lo revela una carta de mayo de 1906 a R. Hahn en la que dice haber perdido treinta diseños ‘que constituían una crítica audaz de las diversas escuelas de pintura’. Proust agrega: ‘por ejemplo yo traté de imaginar lo que hubiera sido una *Présentation au temple* en los diversos pintores de diversas épocas.’”¹²

Hay variados “costados” pictóricos en la novela, todos ellos significativos y superpuestos: que los ambientes familiares de Combray presenten un estilo “gótico”; que la Venecia renacentista sea revalorizada en su aspecto “habitual”; que Chardin opere una indistinción ontológica entre los objetos de su pintura; Rembrandt nos facilite el acceso a un mundo espiritual a través de ambientes íntimos y juegos lumínicos; que los Carpaccio, los Tintoretto, los Veronés, ofrezcan la posibilidad de mirar artísticamente a las mujeres amadas y a las aglomeraciones festivas de la playa; que los frescos de Giotto se encuentren en el rostro de una cocinera, o en la figura de Albertina en sus paseos; que Odette sea la *Céfira*, o la *Virgen del Magnificat*, es decir, que sea un Botticelli para Swann; que Renoir imprima sus mujeres en las damas paseantes de las tardes parisinas, o Monet pinte la niebla de un amanecer en la ribera para dar cuenta de la complejidad de nuestra visión sobre la realidad, son algunas de las formas que Proust ha encontrado para hablarnos de su “lectura” de las obras de la historia de la pintura. En algún sentido, todas ellas son la *Recherche*; pero a su vez la novela es “otra cosa”. Del mismo modo, cada uno de ellos y aún varios más, representan “un costado” del universo proustiano; Proust se revela de este modo, más como un receptor artístico, que como un autor.

Fiel a su aspiración de no atenerse a formulaciones, pero también en consideración a la concepción de obra artística como constitución de su receptor, la novela de Proust asume las fórmulas de “no ser la misma cosa” y del “costado de...”, no cuando las explicita, sino más bien cuando las despliega mediante juegos ficcionales y

¹² Marcel Proust (1987-89) *Pastiches et mélanges*, París, Pléiade, p. 688

las pone en “funcionamiento”, lo que se traduce, en la lectura, en una suerte de ausencia de lo que convencionalmente llamamos autor y en la vigorosa emergencia de un sustituto transitorio: el receptor.