

Tesis doctoral
"Caracteres estéticos específicos de la percepción pictórica proustiana"

Silvia Solas
Director: Julio César Moran

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Departamento de Filosofía
Año 2005

Introducción

La estética que emerge de la obra proustiana –inscrita en la tradición de la reflexión del arte sobre el arte– presenta un carácter ficcional que permitiría considerar una doble perspectiva: la conceptual y la de ficción; en la novela, ambas aparecen asociadas, pero desde el predominio de la ficción. Las afirmaciones, por tanto, que realizaré al respecto mantendrán un carácter conjetural y abierto en la medida en que se apoyan en un orden ficcional y son interpretables.¹

La *Recherche*, desde una suerte de visión propia, analiza, discute y formula hipótesis sobre los principales temas de la estética: el modo de ser del arte, la ontología de la obra, las diferencias entre arte y no arte, el *kitsch*, la relación entre producción-obra-recepción, los criterios sobre la historia del arte, la relación entre arte y vida, entre arte y realidad entre ficción y realidad. Existe una congruencia entre esta estética general y la estética específica para cada una de las artes; no obstante, las distintas manifestaciones artísticas, si bien convergen en las características generales de la concepción del arte en Proust, presentan aspectos particulares. Este es el principio que origina el presente trabajo.

El arte de la pintura adquiere en el universo proustiano un papel singular que trataré de poner de manifiesto en los capítulos que siguen. Encuadrado por líneas que bosquejan la concepción general proustiana sobre el arte, presenta, ciertos matices que autorizan un estudio de los caracteres que le son propios. La especificidad de la pintura, para Proust, se apoya, según lo interpreto en este estudio, en dos aspectos principales: 1) su particular modo de percepción, básicamente organizada desde lo visual. 2) su también particular modo de relación con el resto de las artes, más especialmente con la literatura, en la medida en que se entrecruzan los elementos pictóricos y literarios en el transcurso de la ficción. Desde ambos, se desarrollan, respectivamente, las tres consideraciones siguientes: 1) La pintura posibilita una experiencia originaria. 2) Es factible una lectura de la *Recherche* desde la pintura. Y fundamentalmente, 3) Porque permite tal experiencia, es que se hace posible tal lectura.

¹ Cfr. Julio C. Moran. “En busca de una crítica de la razón ficcional”, en *Proust más allá de Proust*, La Plata, de la Campana, 2001, pp. 147-155

Es indudable que el arte de la pintura adquiere importancia a lo largo de toda la novela, pero especialmente en *A la sombra de las muchachas en flor*, texto en que el pintor imaginario cobra notoria relevancia y en el que se aprecian más descripciones de carácter “pictórico”; sin embargo, la bibliografía proustiana existente no parece ofrecer la reconstrucción de la concepción pictórica de la novela de una manera sistemática e independiente de otras cuestiones; a pesar de lo cual es notorio que se reconoce su importancia, pues hay, sí, gran cantidad de artículos sobre temas relacionados con la pintura que abordan algún aspecto en particular, y numerosas alusiones en las obras de los comentaristas más significativos. Pero en todos ellos, la cuestión pictórica se subordina a la visión de la novela en su conjunto y se constituye en un elemento más para apoyar tesis que apuntan a describirla o justificarla desde alguna otra perspectiva. Diversos comentaristas han sostenido la influencia de la pintura en la constitución de la novela, simbolizada en la ficción, por la influencia de Elstir, el pintor imaginario, sobre el héroe. Sostengo que esa influencia tiene consecuencias no sólo en el origen de la obra por parte de su autor, sino que permite renovar la propia lectura de la novela; es decir, que puede extenderse a su constitución por obra de la recepción. Por lo cual, la reconstrucción de la concepción pictórica proustiana, y particularmente lo específico de la percepción que le es propia, si bien aporta elementos que contribuyen al esclarecimiento de la obra, también justifica postular la posibilidad de una lectura de la *Recherche* desde la pintura, que ofrece una visión independiente.

Así, el presente enfoque es sobre y desde Proust y pretendo confirmar cuestiones presentes en la novela y en su tratamiento ficcional de las obras teóricas, para lo cual ha resultado fundamental, el estudio de los textos apoyado en el método genético que permite confrontar manuscritos y advertir la génesis y estructura de la obra y sus distintas posibilidades, no desde las intenciones de Proust a la manera hermenéutica de Schleiermacher o Dilthey por ejemplo, fundada en las vivencias del autor (lo que por otra parte representa una postura criticada por Proust y expuesta paradigmáticamente en su *Contre Sainte-Beuve*). De modo que la consideración de la novela en su aspecto autobiográfico carece de relevancia ante la propia textualidad proustiana.

Ha sido imprescindible, entonces, considerar las versiones críticas de las obras de Proust, desde las juveniles hasta las versiones actualizadas de la *Recherche*. Al respecto,

cabe subrayar la dimensión que adquiere el juego interpretativo que sostiene la novela, por lo que resulta imposible hablar ya de una versión de la *Recherche*, sino de versiones diferentes que se superponen y enriquecen la obra; la ilustración más acabada de esta variabilidad, la constituye la aparición de un nuevo texto de *Albertine Disparuee* en 1986 que ha dado lugar a discusiones valiosas sobre la correcta interpretación de la novela. En especial, la solución adoptada por Jean Milly quien edita un volumen con todas las variables conocidas hasta el momento, superpuestas, con el objeto de que sea el lector quien opte por la versión preferida, el que, finalmente, se constituye en una suerte de autor de la obra. Como ha sostenido Analía Melamed en un seminario dictado recientemente,² en la obra de Proust ya está presente la problemática de la muerte del autor, sostenida principalmente por Roland Barthes (“La muerte del autor”)³ y Michel Foucault (“Qu’est-ce qu’un auteur?”)⁴, y se manifiesta en la constitución de *pastiches*, en la inclusión de indicios que conducen a caminos opuestos e, incluso, a menudo, no conducen a ninguna parte, en la problematización de las influencias, tema tratado por Harold Bloom (*La angustia de las influencias*)⁵ y, singularmente, en la consideración, más que del autor, del estilo, como “una particular visión”, lo que también estudia Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*)⁶. Esta última afirmación es especialmente apropiada para la concepción de la pintura proustiana y la relación entre la conformación de lo visual y las posibilidades artísticas. En este sentido, se mantendrá en este trabajo que ocurre en la novela de Proust un desplazamiento del autor hacia el receptor, en la medida en que el narrador se constituye en un auténtico receptor de obras de arte, particularmente de pinturas, pues en todos los casos, los pintores y las obras pictóricas que describe, son construcciones parciales e incompletas, es decir, subjetivas; y, además, que en esa capacidad receptiva se encuentra una buena parte de la posibilidad de concretar la obra literaria.

² Seminario de doctorado “La muerte del autor en Marcel Proust”, dictado en el Departamento de Filosofía, UNLP, en el segundo cuatrimestre de 2004.

³ En *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 1987.

⁴ En *Dichos y escritos I*, París, Gallimard, 1994.

⁵ Caracas, Monte Avila, 1991

⁶ París, Éditions du Seuil, 1982.

Tratándose de una cuestión estética, fue necesario, además, recurrir a otros aportes, básicamente de la historia del arte, y otros aspectos relacionados con la filosofía, incluso, porque en la obra de Proust, como intentaré mostrar, aparecen anticipos de tesis relacionadas con ellos, pero siempre desde un punto de vista ficcional; en un plano filosófico, la novela proustiana presenta, artísticamente, consideraciones que se han desarrollado en diferentes líneas de pensamiento: la fenomenología, especialmente la que representa Merleau-Ponty, (la concepción proustiana sobre la pintura, muy particularmente, puede relacionarse con la filosofía del filósofo francés); la estética de la recepción, la hermenéutica, la noción de apertura de la obra de Umberto Eco; por lo que se han puesto de relieve cuáles son los aportes filosóficos que puedan provenir, en esta línea, desde dichas concepciones, para establecer relaciones con tales orientaciones en Proust, pero más, para determinar cómo el novelista se anticipa a ellas.

Es decir, que advierto: 1) Que hay comprensiones de la percepción específicas, en especial de Merleau-Ponty; 2) Que la concepción referida a la percepción puede influir en la obra; 3) Que se manifiesta la posibilidad de configurar la obra desde la recepción por un lector-autor.

Así, se ha señalado la cercanía de la visión proustiana a la fenomenología; pero no se trata de convertir a Proust en fenomenólogo, pues es un artista y el arte puede parecer más apropiado para dar cuenta de nuestra inserción en lo real y en el tiempo. Por otra parte, Proust se sitúa en un lugar de transición entre el idealismo propio del siglo XIX y el desarrollo de la fenomenología filosófica, cuyo comienzo con Husserl es contemporáneo al novelista, pero que se despliega con posterioridad en los pensamientos de Ingarden, Heidegger, Sartre y el propio Merleau-Ponty: Proust presenta anticipadamente las búsquedas de la fenomenología merleaupontiana, ya que es uno de los primeros escritores que centran su obra sobre la dimensión sensible y cuestiona las clasificaciones dogmáticas de nuestros estados de conciencia, a la manera de su primo político, Henri Bergson. Pero también es posible considerar que la *Recherche* anuncia los postulados de la Estética de la recepción de Iser y Jauss, por la importancia del lector, y la noción de apertura de Eco, en tanto se subraya la inconclusión y la multiplicidad de interpretaciones de la obra, con lo que también se rozan cuestiones propias de la hermenéutica (Ingarden, Gadamer, Ricoeur).

Asimismo, la novela presenta indicios que han permitido establecer vínculos con ciertos desarrollos posteriores de la producción pictórica, tales como el cubismo, el surrealismo, el arte abstracto y las manifestaciones de otros pintores, difícilmente clasificables, como Francis Bacon. Tales vínculos están sustentados en el papel preeminente que adquieren en Proust y muy especialmente en sus consideraciones sobre el personaje de Elstir y la pintura, los sueños, las distorsiones, los espejismos, lo ilusorio, las superposiciones; así como el despliegue de varias facetas del objeto, ilustrado de manera contundente en el relato del baile de máscaras del último Salón Guermantes, a la manera cubista, pero en un plano más estrictamente temporal. Y, tal vez en la misma línea, es importante destacar la importancia de los silencios, las omisiones, las alusiones fugaces, ejemplificados en el plano pictórico por tres ausencias significativas: Vincent Van Gogh, Pablo Picasso y Paul Cézanne, los dos últimos mencionados, por una única vez, en un artículo de 1919 sobre los escritos de Jacques-Émile Blanche, su amigo pintor y escritor.⁷

El objetivo fundamental del presente trabajo consiste, entonces, en alcanzar una visión específica de la concepción proustiana de la pintura. Se completa con los objetivos siguientes: vincular tal concepción con las concepciones de las otras artes, en Proust; relacionarla con la concepción general del arte proustiana; establecer lazos de unión con las obras pictóricas de la historia del arte; considerar la importancia de los pintores imaginarios y de los pintores reales y sus interrelaciones; examinar los aportes proustianos a una visión filosófica de lo sensible en la dirección de Merleau-Ponty, Jean-Pierre Richard, Walter Biemel, etc.; confirmar su especial modo de relación con el resto de las artes, principalmente con la literatura en tanto se producen, en la novela, cruces entre los elementos pictóricos y literarios.

La hipótesis fundamental que inicia el trabajo señala que, así como la música pareciera el arte ligado más directamente a lo metafísico, por su carácter inmaterial y su constitución más estrictamente temporal y la literatura permite la fijación de la experiencia extratemporal, tal como revela el desarrollo argumental del descubrimiento

⁷ M. Proust. "Préface" al *Propos de Peintre*, en *Essais et articles*, edición establecida por Clarac y Sandre, Paris, Gallimard, 1994, pp. 266-282

de la vocación por el héroe, *lo específico de la pintura está relacionado con la particular percepción que propone al receptor.*

A partir de esa hipótesis general se sostiene que la percepción pictórica tiene las siguientes características: en primer lugar, como el resto de las artes, invierte el orden de nuestra percepción habitual. En la descripción de la obra imaginaria *El puerto de Carquethuit*, se plantea que Elstir, el pintor de ficción, emplea términos marinos para pintar la ciudad y términos urbanos para pintar el mar; la metáfora pictórica consiste en esa inversión del orden natural, que pareciera ser más fuerte en la pintura porque se produce en el plano de lo visual desde el que se organiza, fundamentalmente, nuestra percepción habitual, contaminada por nuestro saber especulativo, que, al fijar la realidad bajo nociones estáticas, encubre su carácter móvil y cambiante, de modo similar a la posición bergsoniana. Esta inversión no involucra sólo al espacio, con el que la pintura pareciera, en principio, relacionarse más directamente, sino que hay también, lo que resulta sustancial, una desfiguración del tiempo.

En segundo lugar, la obra pictórica es, subjetivamente, un fragmento del universo del pintor; esto quizá se aprecie mejor en la pintura que en el resto de las artes, pues si bien Proust dice 'fragmento' en referencia a las audiciones musicales y a las representaciones teatrales, no parece en el mismo sentido; en el caso de estas últimas, se acentúa más el aspecto fugaz y transitorio, mientras que los cuadros expuestos uno al lado del otro, en una serie discontinua, como las telas de Elstir que posee el duque de Guermantes, podrían sugerir una cierta permanencia. La noción de fragmentación de la obra se presenta con fuerza en los artículos sobre pintores, especialmente en los dedicados a Rembrandt, Monet y Moreau.⁸ Precisamente, en el estudio sobre Moreau se dice expresamente que cada una de sus telas es un fragmento del misterioso mundo del artista. Para Georges Poulet toda la *Recherche* consiste en fragmentos yuxtapuestos, disyuntos, y la unión sólo se hace posible a través del fluir de la narración.⁹

En tercer lugar, se da una relación entre la pintura y la literatura que resulta significativa en dos planos: en primer término, hay una ambición de colorido para la literatura que se expresa en la pesadumbre de Bergotte, el escritor de ficción, cuando,

⁸ *Essais et articles*. Ed. Cit. . "Peintres", p. 355-373.

⁹ G. Poulet. "Proust y la repetición" Rev. *L'Arc: Proust*, n° 47, París, Librairie Duponchelle, 1990, p. 7-13

frente a la pared amarilla de Vermeer, advierte que su literatura no ha sido lo suficientemente "colorida".¹⁰ Esta ambición de color puede interpretarse como la calidad de la obra de ser transmitida o de ser recibida. En este sentido, el escritor aspira a ejecutar su obra como el pintor: En *El tiempo recobrado* el narrador sostiene que el escritor envidia al pintor pues éste comienza su trabajo a partir de ciertos croquis o esbozos sobre los que plasma su pintura. En el caso del escritor esos esbozos son los recuerdos de su vida pasada en la que numerosos caracteres de personas, de cosas, de obras de arte, se mezclan para dar lugar a la aparición de la obra literaria. Y se completa cuando el narrador se presenta, ante el peligro de la muerte, como un pintor que, a punto de tomar sus pinceles para pintar la luz del día, se encuentra con que cae la noche y su obra corre el riesgo de frustrarse¹¹.

Por otro lado, debe destacarse la transposición de los elementos de la pintura a la literatura que se advierte en el desarrollo de la *Recherche*. En ese sentido Elstir simboliza al artista que introducirá al héroe en el camino del arte; será, como sostiene Louis Bolle, su "maestro": no porque le trasmita "enseñanzas", sino porque después de conocer a Elstir, opera por sí mismo las metamorfosis pictóricas. Para Butor las obras de arte imaginarias son instrumentos de reflexión en la medida en que Proust traspone al ámbito literario los medios de estas otras artes: la música y la pintura; la intervención de Elstir, es como un prisma, que permite la descomposición, o mejor el despliegue, en que, en última instancia, consiste el desarrollo de la novela misma.¹²

Por último, aparece con carácter excepcional la figura de Elstir manteniendo una cierta armonía entre la producción artística y el amor; la pintura pareciera el arte que más se acerca al plano amoroso, en la medida en que coinciden el ideal artístico y el ideal del amor. Si bien en Proust el dolor, el sufrimiento, proporcionan la ocasión de producir arte (los sufrimientos del héroe ante sus distintos amores, los desplantes que sufre Bergotte

¹⁰ Esta especie de ritual que el escritor ejecuta frente al pintor, al contemplar su pintura cuando se encuentra ya moribundo, tiene un antecedente que se relata en el artículo dedicado a Rembrandt: Ruskin, también enfermo, acude a contemplar en una suerte de homenaje, una exposición de pinturas del holandés. Cfr. *Essais et articles*, Ed. Cit.

¹¹ M. Proust. *Le temps retrouvé. A la recherche du temps perdu*, direction de Jean-Yves Tadié. Paris, Pléiade, 1987-89, 4 vol., IV, p. 612 [En la versión española de Santiago Rueda, 1995, VII, p. 334. En adelante esta versión se cita entre corchetes]

¹² M. Butor. "Las obras de arte imaginarias en Proust", en *Sobre la Literatura II*, Barcelona, Seix Barral, 1967

con las muchachas), se nota a Elstir como artista y como amante en una armonía que se supone, pues no se hace explícita. No obstante, adquiere un relieve particular, por el hecho de que el amor y el arte están ligados fuertemente a lo sensible. Así, que el héroe vea en Elstir un obstáculo para estar con las muchachas, no es inocente: tal presupuesto sugiere que el arte no alcanza la sensibilidad erótica; pero el pintor, que es quien expresa lo visible, es también quien permite el encuentro con Albertina, que representa su obsesión por las muchachas flores. El descubrimiento de la estructura del mundo sensible se efectúa gracias al pintor y al deseo. El aprendizaje de la mirada originaria tiene por corolario la experiencia amorosa, y el arte, lejos de enfrentarse con la vida, es un medio de vivirla más plenamente.¹³ O, como sostiene Germaine Brée en el mismo sentido, no nos evadimos de la vida por el arte sino que accedemos al arte por la vida.¹⁴

En síntesis, la pintura, en la concepción proustiana:

- 1- Presenta una ruptura con el orden perceptivo habitual más contundente que las otras artes
- 2- Genera un nuevo orden perceptivo que implica una experiencia más primaria u originaria de lo real.
- 3- Manifiesta una forma de fragmentación más perdurable y subjetiva que otras obras de arte, pues se materializa en cuadros y se introduce en el mundo del pintor.
- 4- Permite renovar esa experiencia originaria, en el plano visual, a quien la contempla.
- 5- Aparece como un modelo de potencia receptiva para el resto de las artes, pero más para la literatura, que se configura, a su vez, en relación con lo pictórico.
- 6- Posibilita, así, realizar una lectura de la *Recherche* desde la perspectiva de la pintura.

En capítulos sucesivos iré desarrollando cada una de estas particularidades. No obstante abordarlas de manera independiente, todas estas características se interrelacionan y completan mutuamente. Por ello, la alusión a fragmentos de los textos proustianos, en ocasiones, aparecerá de forma recurrente, lo mismo que el subrayado de ciertas afirmaciones que se refieren a la concepción de la pintura. Trataré de privilegiar,

¹³ Cfr. Anne Simon. *Proust et le réel retrouvé*, París, PUF, 2000, p. 116

¹⁴ G. Brée. *Du Temps perdu au Temps retrouvé*, París, Les Belles Lettres, 1950, p. 246.

para profundizar en ello, un solo aspecto por vez de tal concepción que, no obstante, involucra a todas de una manera recíproca.

Las citas que remiten a la novela se consignan del siguiente modo: en primer lugar, la versión francesa de la *Pléiade*, de 1987-89, dirigida por Jean-Yves Tadié; a continuación y entre corchetes, se cita la versión en español de Pedro Salinas, editada por Santiago Rueda, en 1995.

Estado de la cuestión

Visión general

1- Con respecto al tema específico de la pintura:

Los estudios proustianos relacionados con la cuestión pictórica, permiten establecer que hay coincidencia en considerar una estrecha vinculación entre el pintor imaginario de la novela proustiana y el propio Proust, aunque no existen en el novelista claves, símbolos o modelos fijos y todo sea un despliegue del todo ficcional. De todos modos habría una representación de la relación entre la literatura y la pintura. Así, se ha destacado la influencia que Elstir ejerce sobre el héroe; lo que no implica una enseñanza en el sentido de transmisión de saberes (tradicción que proviene de Kant y Schopenhauer). Jean-Yves Tadié considera al pintor como un faro para el narrador, pues revela las leyes generales del arte.¹⁵ Louis Bolle propone a Elstir como un guía espiritual y quien permite comprender la esencia de los espejismos y las ilusiones.¹⁶ Para Butor, existe una estrecha analogía entre el pintor imaginario y el mismo Proust pues, cada uno a su manera, objetivan la visión que han reconquistado sobre el olvido.¹⁷

Esto permite destacar, como una cuestión importante en la *Recherche*, la relación entre las artes que, según Luc Fraisse, aparecen en la novela como un gran sistema; la estética proustiana consiste en situar a las diversas formas del arte por relación con la creación literaria, lo que remite al esclarecimiento de lo que Wagner denominaba el arte total.¹⁸

En este sentido, Anne Henry destaca que el tópico kantiano (presente en Schelling, Hegel, el idealismo y el romanticismo alemán) de la “jerarquía de las artes”, está simbolizado en la novela por la identificación entre los personajes y alguna de las artes.¹⁹ Por su parte, Julio Moran subraya que la música podría considerarse como el camino hacia la posible develación del sentido del arte y también formula algunas objeciones a la postulación de que, efectivamente, haya un sistema de las artes en Proust, por la

¹⁵ En *Proust*, París, Pierre Belfond, 1983

¹⁶ En *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, París, Grasset, 1967

¹⁷ En “Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust”, *Op. Cit.*

¹⁸ En *L'esthétique de Marcel Proust*, París, Sedes, 1995

¹⁹ En *La tentation de Marcel Proust*, París, PUF, 2000

multiplicidad de interrelaciones entre las mismas.²⁰ Aquí intento sostener que la literatura, tal como la concibe Proust, puede concretarse en términos relacionados con lo pictórico.

Es también coincidente la postulación del impresionismo como la fuente pictórica a la que Elstir se acerca; Luc Fraisse sostiene que el arte para Proust es “por esencia impresionista”.²¹ Aunque también se esboza desde diferentes consideraciones, la posible superación, en la novela proustiana, de esta corriente de pintura. En este sentido, cabe diferenciar: 1) aquellos autores que lo asocian al impresionismo o le atribuyen al pintor imaginario un paso más en las postulaciones impresionistas; 2) aquellos que, directamente lo asocian con posturas pictóricas posteriores.

1) En el primer caso, Samuel Beckett señala en *Proust por Beckett*²², que Elstir es un arquetipo impresionista, pues deja constancia “de lo que ve y no de lo que sabe que debe ver” (p. 93). Michel Butor, en “Les oeuvres d’art imaginaires chez Proust”, sostiene que Elstir es un resumen de los impresionistas reales, pero más aún, es una especie de Monet llevado al límite (p. 350). Benjamin Crémieux, ya en 1925, en su *Marcelo Proust*²³, califica al impresionismo proustiano como un impresionismo crítico. Y Henri Bonet²⁴, afirma que el pretender extraer lo real de la impresión conduce a un clasicismo impresionista (p. 205).

2) En el segundo caso, Jaques Rivière lo asocia, también tempranamente, en 1923, con la técnica cubista, contra la descripción de “puntillista” de Ortega. Dominique Viart destaca esta diferencia de puntos de vista en “*En busca del tiempo perdido, una ficción hermenéutica*”²⁵; más recientemente, Anne Simon sostiene que la acción del pintor proustiano se revela cubista en sus puntos de mira, pues su intención es la

²⁰ Cfr. Julio Moran. *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*. Serie Estudios e Investigaciones, UNLP, La Plata, 1996; y “Notas sobre la ficción, la nada y el mundo en Marcel Proust”, en *Revista de Filosofía y Teoría Política*. Anexo Actas de las V Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía, CD-ROM, La Plata, diciembre de 2004.

²¹ L. Fraisse. *L’esthétique de Marcel Proust*. Op. Cit., p. 145

²² Madrid, Nostromo editores, 1975.

²³ Madrid. Revista de Occidente. 1925. tomo 5.

²⁴ *Le progrès spirituel dans l’oeuvre de Marcel Proust*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1949, pp. 111-17

²⁵ Dominique Viart. “*En busca del tiempo perdido, una ficción hermenéutica*” en *Cuadernos hispanoamericanos*. n° 562. “Dossier Marcel Proust”. p. 61.

“representación simultánea de todas las facetas del objeto”²⁶. De igual modo, Nicole Savy establece importantes relaciones entre Picasso y Proust, el cubismo y Proust y Proust y el futurismo. Todo lo cual me ha permitido sustentar esas relaciones, pero desde una óptica más estrictamente temporal.

Es importante señalar, al respecto, que el impresionismo, ha sido revisado desde la propia historia o la crítica del arte, en la presunción de que sus representantes han desbordado los propios límites que una definición del impresionismo excesivamente ceñida a ciertos caracteres comunes, ha impuesto. Así, Pierre Francastel afirma, lo que relativiza las clasificaciones del arte en escuelas o tendencias –en afinidad con el propio Proust– que Picasso entra y sale del cubismo; lo que tiene el mismo sentido que decir que Renoir entra y sale del impresionismo.²⁷ En esta dirección, resulta de gran interés el estudio sobre Monet de Henri Scrépel²⁸, para quien este pintor ha sido encasillado como impresionista, lo que no permite apreciar debidamente su obra. Para ello analiza las pinturas del pintor francés después de 1880 y, desde una visión fenomenológica apoyada en el texto de Gaston Bachelard *L'eau et les rêves*,²⁹ sostiene que el arte de Monet se despliega entre dos polos, ya no antagónicos: lo real y lo imaginario (p. 58). Conjeturo desde esta perspectiva, una pregunta que apunta a lo que ha dicho Butor: ¿no será que el mismo Monet ha ido hasta el límite que Butor le atribuye a Elstir? En el mismo sentido, René Huyghe resalta en el prefacio a la obra de Jean Clay, *L'impressionnisme*,³⁰ que las últimas manifestaciones impresionistas anuncian la abstracción, lo que ejemplifica con el cuadro *Les meules*, de Monet, del que ha partido Kandinsky. También Ernst Gombrich acepta que la abstracción que va minando poco a poco toda la representación del siglo XX, lo que significa para él un fracaso del sistema representativo, tiene origen en el impresionismo, cuyo programa considera contradictorio, pues no se puede pintar olvidando lo que se sabe; su posición, de base popperiana, consiste en otorgar

²⁶ En *Proust et le réel retrouvé. Op. Cit.*

²⁷ P. Francastel. *Pintura y sociedad, nacimiento y destrucción de un espacio plástico. Del Renacimiento al Cubismo*. Buenos Aires. Emecé, 1960. p. 286

²⁸ *Monet*, Colección “Le peintre et l’homme”, París, Weber, 1974

²⁹ Citado en Scrépel. *Monet. Op. Cit.*

³⁰ París. Hachette. 1971

importancia a las hipótesis previas,³¹ lo que considero una importante diferencia con la noción de hipótesis proustiana.

Es también esta perspectiva la que autoriza a postular el acercamiento de la concepción proustiana a movimientos pictóricos posteriores. Especialmente, la escena del “baile de máscaras” que propongo como un gran cuadro cubista, para lo que encuentro apoyo en el estudio de Pierre Francastel, cuyas interpretaciones sobre el cubismo como una de las manifestaciones de “la evolución última del espacio pictórico fundado por el Renacimiento (...)” (p. 280), me han permitido justificar la cercanía con la concepción de la *Recherche*. También he detectado puntos de encuentro con la pintura de Francis Bacon para lo cual han sido relevantes: el artículo de Deleuze, “Histeria”³², pues para este filósofo “Bacon representa la “inorganicidad” en la pintura” (p. 280); en su obra “se pinta el tiempo”; (p. 281-2); el estudio de Kundera sobre el “gesto brutal del pintor”;³³ y la recopilación de grabados encontrados después de su muerte y que se han atribuido a Bacon: David Alan Mellor, *The Barry Joule Archive - Works on paper attributed to Francis Bacon*.³⁴ Deleuze también ha señalado, en una comparación entre Proust y el músico Pierre Boulez, que la finalidad del arte, como en la filosofía bergsoniana, es la “percepción ampliada”,³⁵ lo que remite a las obras de Bergson *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*,³⁶ e *Introducción a la metafísica*³⁷. A su vez, Julio Moran ha sustentado el carácter de abstracta de la novela de Proust en la medida en que predominan los recursos artísticos por sobre la representación de la realidad y se pierde todo carácter referencial.³⁸

³¹ Ernst Gombrich, Didier Eribon. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones entre el arte y la ciencia*. Bogotá, Norma, 1993.

³² Gilles Deleuze. “Histeria”, en: AA.VV., *The Wounded Diva. Hysteria, Body and Technology in the XX century Art*, Oktagon, München, 2000 (edición bilingüe alemán-inglés); artículo extraído del libro *Francis Bacon – Logique de la sensation*. París. 1984

³³ Milan Kundera. “Prólogo” a las conversaciones de Bacon con Michel Archimbaud, *Retratos y autorretratos*. Madrid. Debate. 1996.

³⁴ David Alan Mellor. *The Barry Joule Archive - Works on paper attributed to Francis Bacon*, Dublin, Irish Museum of Modern art. 2000.

³⁵ Gilles Deleuze. “Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar”, *Revista Archipiélago*, cuadernos de crítica de la cultura nº 37

³⁶ Buenos Aires, Losada, 1953

³⁷ Buenos Aires. Siglo XX. 1979.

³⁸ En “Notas sobre la ficción, la nada y el mundo en Marcel Proust”. *Op. Cit.*

Respecto de la fragmentación que, sostengo, se presenta en el arte pictórico en un sentido particular, ha sido fundamental la consideración de George Poulet, que afirma en *L'espace proustien*,³⁹ que el universo de los pintores se presenta, tal como la novela, en una pluralidad de esbozos disyuntos. Proust explícitamente subraya esta cualidad de la pintura en sus artículos sobre Monet y Moreau,⁴⁰ mientras que en la *Recherche*, la fragmentación se hace extensible a las otras artes, aunque, estimo, que en un sentido diferente. Al respecto Jean Roudaut sostiene que Proust asocia lo que aparece dissociado de la realidad por una visión intelectual que parte al mundo en fragmentos antinómicos: el pintor pone unidad en lo que la inteligencia ha separado a través de las definiciones y explicaciones causales.⁴¹

A su vez, Louis Bolle ha destacado el perspectivismo de la novela y su conformación a la manera de las irrupciones geológicas,⁴² mientras que también Vincent Descombes, desde una posición analítica, ha señalado la importancia del punto de vista.⁴³

Otros autores acentúan las características de movilidad, dispersión, refracción, propias del plano imaginario: así, Malcom Bowie, en *Proust entre las estrellas*,⁴⁴ resalta cómo la escritura novelesca refleja las dispersiones y concentraciones, gobernadas por el deseo, que se refiguran en las obras de arte imaginarias como ejemplos del programa “inclusivo de la novela”. Por su parte, Roger Shatuck, en *Proust's binoculars y Proust's way*,⁴⁵ establece que lo que denomina “imagería óptica de Proust”, es lo que constituye la unidad de su estilo, afirmación importante para este trabajo; acentúa los efectos estereoscópicos de la novela proustiana, que le permiten trasponer la visión espacial a una nueva dimensión: la temporal. El trabajo de Phillippe Sollers, *L'oeil de Proust*,⁴⁶ por otro lado, estudia los dibujos inéditos que aparecen en los márgenes de los manuscritos y cuadernos de notas y pone de relieve que existe una particular conjunción entre la mirada

³⁹ París. Gallimard. 1982

⁴⁰ En *Essais et articles, Op. Cit.*

⁴¹ “Par qui nos veux son déclos” en *L'Arc: Proust*, n° 47. Paris. Librairie Duponchelle. 1990. pp. 27-31.

⁴² En *Proust et le complexe d'Argus*, París, Grasset, 1967 y “Structure, perspective et durée dans l'oeuvre de Proust” en *Revue de Métaphysique et de Morale*, Janvier-Mars, 1959, n° 1, pp. 52-71.

⁴³ En *Proust, philosophie du roman*, París, Les Éditions de Minuit, 1987.

⁴⁴ Madrid. Alianza. 2000.

⁴⁵ New York, Random House, 1963 y New York-London, W.W. Norton & Company, 2000, respectivamente.

⁴⁶ París. Ed. Stock. 1999.

y la escritura, es decir, entre la imagen y la palabra, que, a su vez, son intentos de apresar el mundo que el “ojo de Proust”, alejado de las apariencias realistas, percibe mediante analogías. La analogía se convierte, así, en método estético.

Por otra parte, las interpretaciones provenientes del textualismo han producido importantes aportes para la revisión de la novela: Así, Roland Barthes acentúa el poder descubridor de los nombres,⁴⁷ y Gérard Genette, sostiene que la novela es un “palimpsesto”, cuyo estilo coincide con el estilo “metafórico” de Elstir y remarca la afirmación proustiana de que el estilo es una cuestión de “visión”.⁴⁸

Respecto a la relación entre amor y arte, cabe destacar: el estudio de Bataille⁴⁹ desde la perspectiva del sadismo, que en el plano pictórico relaciono especialmente con el retrato; los análisis de Harold Bloom⁵⁰ en lo que se refiere a los celos, particularmente novelescos, en el universo proustiano; la interpretación de René Girard⁵¹ que asocia la relación amorosa (y social) a la figura del amo y del esclavo hegeliana; y, principalmente, el estudio de Compagnon⁵² sobre la lectura perversa de la pintura renacentista italiana, reflejada en la *Recherche* en las asociaciones de Albertina con figuras pictóricas de ese período, pero también en los personajes mitológicos de Moreau que, estimo, pueden a su vez, relacionarse con las pinturas mitológicas de Elstir.

Desde el punto de vista de la historia del arte, en la novela conviven una pluralidad de estilos y épocas; no obstante, I.H.E Dunlop subraya en su artículo “Proust y la pintura”⁵³ que el novelista admira los pintores ya consagrados, pero desconoce a los que están apareciendo; lo que también es sostenido por Jauss:⁵⁴ las propias reflexiones de Proust se dirigen a esta dificultad de “descubrir a los contemporáneos”, virtud que atribuye a Montesquiou, pero le niega a Ruskin, pues si bien ha defendido la obra de Turner y del

⁴⁷ “Proust y los nombres”, en *El grado cero de la escritura*, Bs. As., Siglo XXI, 1973.

⁴⁸ G. Genette, “Proust palimpseste” en *Figuras I*, Paris, Seuil, 1966.

⁴⁹ “Proust” en *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971

⁵⁰ “Los celos sexuales como creencia verdadera” en *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1996.

⁵¹ *Mentira romántica y verdad novelesca*, Madrid, Anagrama, 1985

⁵² “Huysmans, ou la lecture perverse de la Renaissance italienne” en *Proust entre deux siècles*, París, Ed. du Seuil, 1989.

⁵³ En Peter Quennell y otros. *En torno a Marcel Proust*, Madrid, Alianza, 1974.

⁵⁴ En *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995.

prerrafaelismo, no ha podido avistar el genio de Whistler; más bien su mérito ha sido consagrar a los prerrafaelistas.⁵⁵

Relacionado con el reconocimiento de lo artístico, tema importante en la *Recherche*, pero también en muchos escritos teóricos de Proust, Antoine Compagnon afirma que la novela proustiana es “clásica” pues como novela del “*entre-deux*” presenta desequilibrios, fallas, desproporciones, que es lo que constituye la potencia del texto para generar desarrollos imprevistos y, por ello, no corresponde a ningún tiempo en particular;⁵⁶ esta categoría del *entre-deux* ha sido anteriormente presentada por Tadié en su *Proust et le roman*,⁵⁷ como modificador de las repeticiones, es decir el paso del tiempo (p. 411). La consideración del propio Proust sobre lo “Clásico, como aquello que no ha sido comprendido”⁵⁸ en su tiempo, se acerca, en este sentido, a la definición de Compagnon, y se ejemplifica paradigmáticamente en la pintura: la *Olympia*, de Manet, rechazada en su momento, parece, más tarde, una pintura de Ingres.

Respecto del arte “consagrado”, Luc Fraisse pone de relieve la importancia del gótico en la obra proustiana, en la que encuentra, incluso, un “gótico doméstico” en *L'oeuvre-cathédrale: Proust et l'architecture médiévale*.⁵⁹ Ya en el homenaje de la NRF de 1923, Paul Brach establecía la importancia de *Los vicios y virtudes* de La Arena en la novela;⁶⁰ lo que, más recientemente, Karlheinz Stierle profundiza, al sustentar la escena de la contemplación de los Giotto en Padua, como la que mantiene la tensión entre Combray y el último Salón Guermantes.⁶¹ Respecto a Venecia, Brian Duren también establece su relación con Combray, desde una óptica psicoanalítica, a través de la figura del duelo.⁶²

Asimismo, hay en la novela de Proust una importante (aunque no siempre explícita) presencia del arte y la crítica victoriana: especialmente la pintura de la Hermandad Prerrafaelista, de William Homan Hunt, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, Edward Burne-Jones. Tales alusiones remiten a Ruskin y a la influencia que ha ejercido

⁵⁵ M. Proust. “Un professeur de beauté”, en *Essais et articles. Op. Cit.*, p. 202-216

⁵⁶ Antoine Compagnon. *Proust entre deux siècles, Op. Cit.*

⁵⁷ Paris. Gallimard. 1971.

⁵⁸ M. Proust. “Classicisme et romantisme” en *Essais et articles, Op. Cit.*, pp. 313-14.

⁵⁹ Luc Fraisse. *L'oeuvre-cathédrale: Proust et l'architecture médiévale*. Paris. Corti. 1990.

⁶⁰ “De Balbec a Venise” en *Hommage a Marcel Proust, NRF*, enero de 1923

⁶¹ K. Stierle. “Marcel à la chapelle de l’Arena”, en Rainer Warning et Jean Millv. *Marcel Proust. écrire sans fin*, Paris, CNRS éditions, 1996.

⁶² “Deuil, fétichisme, écriture: la ‘Venise’ de Proust” en *Littérature* n° 37, febrero de 1980, pp. 113-28.

en Proust, pese a las diferencias que el escritor sostiene con el crítico respecto de importantes apreciaciones estéticas y muy especialmente en su consideración de la pintura. Así, resultan fundamentales, los prólogos a las traducciones de Proust de *La Biblia de Amiens*, y de *Sésamo y Lirios*,⁶³ como las obras de Ruskin, *Las piedras de Venecia* y *Pintores modernos*, y el estudio de Sybil de Souza *L'influence de Ruskin sur Proust*⁶⁴, como así también la página virtual, *Victorian Web*.

El romanticismo también ha influido en Proust, especialmente varios escritores; en el ámbito pictórico, es destacable la apreciación proustiana de algunos románticos, como Delacroix. Al respecto, resulta importante el texto de Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*.⁶⁵ Sin embargo, Proust sostiene reiteradamente que las tres influencias fundamentales para él, han sido la filosofía alemana, la música wagneriana y el Impresionismo pictórico.

El vasto espectro artístico de la novela se pone en evidencia en los variados estudios que componen el volumen dirigido por Tadié, *Marcel Proust, l'écriture et les arts*,⁶⁶ en el que importantes estudiosos de la obra proustiana reflexionan sobre la presencia, en la novela, del arte renacentista, del arte moderno, del arte italiano en particular, del museo, así como de la proyección hacia manifestaciones artísticas del siglo XX e incluso, de la actualidad de Proust en pleno siglo XXI.

Para la comprensión de las diferentes épocas literarias se destacan los siguientes textos, de uso frecuente en Francia: 1) *Littérature. Textes et documents, XVIIe siècle*; y *Littérature. Textes et documents, XXe siècle*; 2) *Moyen Age. XVIe siècle*; 3) *XVIIIe siècle. Les grands auteurs français du programme. Anthologie et histoire littéraire*; 4) *Histoire de la littérature en France au XVIIIe siècle*; y *Histoire de la littérature en France au XIXe siècle*⁶⁷

⁶³ John Ruskin. *La Bible D'Amiens*. Traducción, notes et préface par Marcel Proust. Paris. Mercure de France, 1904. Dos años después aparece la traducción de *Sésamo y Lirios*, también en Mercure de France.

⁶⁴ Montpellier, Faculté de Lettres, 1932

⁶⁵ México, FCE, 1954.

⁶⁶ París. Gallimard. BNF-Réunion des musées nationaux. 1999

⁶⁷ 1) Puzin, Claude. *Littérature. Textes et documents. XVIIe siècle*, Introduction historique d'Emmanuelle Roy Ladurie. Paris, Nathan, 1997 y Lecherbonnier, Bernard, Brunel, Pierre, Rincé, Dominique, Moatti, Christiane. *Littérature. Textes et documents. XXe siècle*, Introduction historique Pierre Miquel, Paris, Nathan, 1998. 2) Armand, Anne. *Moyen Age. XVIe siècle*. Paris, Hatier, 1998. 3) Lagarde, André y Michard, Laurent. *XVIIIe. Siècle. Les auteurs français du programme. Anthologie et histoire littéraire*.

2- Con respecto a la visión de la obra de Marcel Proust:

Todas estas revisiones ponen de relieve que, ligado a la concepción pictórica proustiana, se encuentra la reconsideración de lo “real” y, pienso, su reorganización y re-descripción (lo que podría remitir a la noción de *mimesis* aristotélica), especialmente signada por la pintura. Blas Matamoro afirma que el arte elimina la “inocencia” en la percepción de lo real, según se lee en su texto *Por el camino de Proust*⁶⁸. Del mismo modo, en *A la recherche de Marcel Proust*⁶⁹, André Mourois considera que tanto Proust como Elstir componen sus obras con retazos de realidad; éste último pinta las cosas no como sabe que son, sino “según las ilusiones ópticas que constituyen nuestra visión primigenia” (p. 173). La misma idea aparece en Jean Milly quien sostiene en *Proust et le style*⁷⁰, que la pintura permite experimentar de una manera sensible una visión original, una recomposición del universo (p. 99).

Tales afirmaciones remiten a la posición de Merleau-Ponty, en la medida en que lo “visible” que se manifiesta sensiblemente en el arte,⁷¹ (y considero que especialmente en la pintura), posibilitaría una experiencia originaria y rompería, en consecuencia, la separación sentidos-inteligencia que se halla presente en la gnoseología de cuño moderno que separa el sujeto del objeto.

Para la reconsideración de la modernidad, resulta pertinente la visión de Heidegger sobre ese período, que caracteriza como “la época de la imagen del mundo” y como exponente de una “metafísica de la subjetividad”. También son importantes sus reflexiones sobre el arte, y en especial la obra de arte, que resultan de sus análisis sobre la pintura de los zapatos de Van Gogh, con sus particulares distinciones de “mundo” y “tierra”, es decir, de un singular equilibrio entre apertura y ocultamiento; y sobre la poesía, la “casa del ser”, especialmente de Hölderlin.⁷²

París, Bordas, 1985. 4) Séguin, Marie-Sylvie. *Histoire de la littérature en France au XVIIIe siècle*, París, Hatier, 1993; y Echelard, Michel. *Histoire de la littérature en France au XIXe siècle*, París, Hatier, 1984.

⁶⁸ Barcelona, Anthropos, 1988.

⁶⁹ París, Hachette, 1949.

⁷⁰ París, Lettres modernes. Minard. 1970

⁷¹ Cfr. M.M. Ponty. “La duda de Cézanne” en *Sentido y Sinsentido*, Barcelona, Península, 2000; y “El ojo y la mente”, en Harold Osborne. *Estética*. México, FCE. 1972. Y, naturalmente, *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

⁷² M. Heidegger. “La época de la imagen del mundo” y “El origen de la obra de arte” en *Caminos del bosque*. Madrid, Alianza, 1997. E *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona, Ariel, 1983.

Se incursiona, de este modo en una concepción cercana a la fenomenología cuyo marco tengo en cuenta para la determinación de la especificidad de la pintura en Proust. El trabajo de Gary Brent Madison, *La phénoménologie de Merleau-Ponty; une recherche des limites de la conscience*,⁷³ destaca la importancia del recorrido “pictórico” en la obra de Merleau. Y, asimismo, el breve texto *El mundo de la percepción. Siete conferencias*,⁷⁴ editado recientemente, permite volver a reunir las principales tesis del filósofo, en este sentido. Anne Simon, quien basada en la filosofía de Merleau-Ponty, estudia las nociones de “sensible” y “realidad” tal como aparecen en la novela proustiana, considera en su texto *Proust et le réel retrouvé*⁷⁵, que, a diferencia de otras interpretaciones – especialmente *Proust y los signos*⁷⁶ de Gilles Deleuze– que sobredimensionan las primeras etapas “idealistas” del héroe, lo real en la novela ya no se opone a lo no existente, en tanto incluye los espejismos, las ilusiones, los deseos. Y, en esta reconsideración, el encuentro con Elstir, es decisivo. Concuere, en este aspecto, con las conclusiones de Vincent Descombes en *Proust, philosophie du roman*⁷⁷, que recomiendan atenerse a la filosofía de la novela proustiana como esclarecimiento de sus proposiciones teóricas, en coincidencia con lo que Proust propone acerca del pintor Elstir: no remitirse a sus teorías, sino a su arte. Tal paralelo, sugiere nuevamente, la relación entre pintor y escritor. Sin embargo, R. Allard ya previene en 1923, que no hay en la obra de Proust ninguna “teoría estética.”⁷⁸

Esta valoración de la filosofía implícita en el entramado ficcional, es la que autoriza a establecer la cercanía de Proust con la fenomenología, perspectiva que, ya anunciada por Albères al considerar el universo novelesco proustiano como fenomenológico,⁷⁹ se enriquece con el estudio de Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*⁸⁰, donde

⁷³ Gary Brent Madison. *La phénoménologie de Merleau-Ponty; une recherche des limites de la conscience*, préface de Paul Ricoeur, Paris, Editions Klincksieck, 1973.

⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty. *El mundo de la percepción, siete conferencias*, México, FCE, 2003; edición original: *Causeries 1948*, Paris, Editions du Seuil, 2002

⁷⁵ *Op. Cit.* Mi reseña crítica de este texto ha sido publicada en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Departamento de Filosofía, UNLP, 2004, n° 35, pp. 121-127; creo oportuno señalar que he mantenido intercambio electrónico con la autora, quien ha leído mi interpretación de su trabajo y la ha convalidado.

⁷⁶ Barcelona, Anagrama, 1995.

⁷⁷ Paris. Les Éditions de Minuit. 1987.

⁷⁸ “Proust et les arts plastiques” en *Hommage a Marcel Proust, NRF*, enero de 1923, pp. 211-19

⁷⁹ R. M. Albères. “Proust, novela artística y novela fenomenológica” en Ed. J. Alvarez, *Proust*, Buenos Aires, 1969.

⁸⁰ Paris. Éditions du Seuil. 1974.

señala que lo superficial posibilita la aparición de lo profundo; al desorganizar la visión organizada por la inteligencia, la del artista es una visión más originaria, más primitiva (p. 185); en consonancia con esta afirmación, se considera en el presente estudio, que tal “desorganización” se da con mayor contundencia en la pintura pues se efectúa en el plano visual. Asimismo, Louis Bolle remite a las palabras del narrador respecto de Elstir, quien presenta en sus pinturas las cosas en el orden de nuestras percepciones y no por sus causas, lo que considera como “una excelente definición de la fenomenología contemporánea”⁸¹

Con relación al tiempo, aspecto sustancial de la novela proustiana, cabe destacar la proximidad con el tiempo bergsonian, pues no se trata de un tiempo objetivo, propio de los relojes, es decir susceptible de medición;⁸² y en relación con la fenomenología, corresponde detenerse en la particular distinción husserliana entre el “tiempo inmanente” del transcurso de la conciencia y el transcurso temporal objetivo, cuando distingue en *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*⁸³, la experiencia de un tiempo “mundano”, del tiempo “fenomenal, la duración fenomenal en cuanto tal” (p. 51). Esta eliminación del “tiempo objetivo” es paralela, lo que resulta pertinente para este estudio de la percepción pictórica, a un proceder semejante con el espacio (p. 51).

En “Proust et les philosophes”⁸⁴, Francois Vezins sostiene, incluso, lecturas y posibles coincidencias de Husserl con Proust; igualmente, Morrison y Stack han mostrado la relación entre algunos aspectos estético-literarios de la novela proustiana y la fenomenología de Husserl, por un lado, y de la filosofía heideggeriana, por otro.⁸⁵

Tadié confirma la posibilidad de los artistas de acceder a distintos mundos, pues cada uno de ellos tiene su propia mirada, su “manera” como dice Proust en referencia a Rembrandt en el artículo que le dedica⁸⁶. En su estudio, *Proust*⁸⁷, afirma que las cosas no son nunca en sí, sino que todo está en la mirada del pintor (p. 212). Merleau-Ponty

⁸¹ En *M. Proust ou le complexe d'Argus*, Op. Cit.

⁸² Especialmente, H. Bergson. *Matière et mémoire. Essais sur la relation du corps à l'esprit*, París, PEF, 1896 ; y *La pensée et le mouvement. Essais et conférences*, París, Alcan, 1934

⁸³ Buenos Aires, Nova, 1959.

⁸⁴ “Entretien avec Francois Vezins”, par Agathe Malet-Buisson en *Magazine littéraire*, n° 144, janvier, 1979.

⁸⁵ J. C. Morrison y G. Stack. “Proust and phenomenology” en *Man and World*, vol I, n° 4, noviembre de 1968, pp. 604-17.

⁸⁶ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit.

sostiene que “la que primero interroga al mundo no es la filosofía, sino la mirada”⁸⁸, y Biemel propone un “giro trascendental de la mirada” (p. 19)⁸⁹, según el cual el espectador tiene ante sí aquello que el arte hace presente poniéndolo sin desfiguración, por lo que puede aprehenderse lo esencial de forma inmediata (p. 48). En rigor, para Proust, la mirada del pintor presenta ilusiones que son primarias y originales.

Sobre la base de la influencia de Bergson, Leon Pierre-Quint sostiene en *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre*⁹⁰, la libertad del artista a diferencia de la capa superficial de la conciencia humana. Esta individualidad del artista conduce, según Germain Brée, a las preguntas metafísicas: la hipótesis de la inmortalidad y la hipótesis materialista, que Proust deja sin resolver.⁹¹ En su tesis doctoral, Analía Melamed ha puesto de relieve tal irresolución, al considerar el posible envejecimiento de la obra, es decir su ocultamiento, que se traduce en las diferentes instancias en que la obra artística se “eclipsa” y en las que, por tanto, prevalece la hipótesis de la nada.⁹²

Pero, además, tal redefinición de lo real, conlleva el alejamiento de las manifestaciones realistas del arte: Proust expresa en la *Recherche* su oposición a las posturas naturalistas. Para H. Levin en *El realismo francés*,⁹³ como para Jean-Francois Revel, en *Sobre Proust*⁹⁴, sin embargo, Proust es un realista, lo que no es incompatible con su obra imaginaria (p. 39); Revel plantea así, que lo más accesorio aparece como lo más significativo y varios pasajes de la novela representan el equivalente en prosa de un cuadro (p. 243), con lo que nuevamente se remite a la relación pintura-literatura y a la cuestión de la resignificación de la noción de realidad proustiana. Asimismo, en oposición a la definición de Maurois sobre la novela, según la cual se intenta recomponer el pasado, France Berçu sostiene en “L’icone ou le tryptique de l’imaginaire”⁹⁵ que la misma es una “puesta en escena” y Proust es un “escenarista de la ausencia”: el tema que

⁸⁷ París, Pierre Belfond, 1983.

⁸⁸ *Lo visible y lo invisible, Op. Cit.*, p. 132

⁸⁹ “Sobre Marcel Proust” en *Análisis filosóficos del arte del presente*, Buenos Aires, Sur, 1973.

⁹⁰ París, Sagittaire, 1935.

⁹¹ *Du Temps perdu au Temps retrouvé*, París, Les Belles Lettres, 1950.

⁹² “La vejez de la obra de arte en Marcel Proust”, La Plata, UNLP, 2002 (inédita)

⁹³ VII: *Proust*, Barcelona, Laia, 1974

⁹⁴ México, FCE, 1988.

⁹⁵ En *L’Arc: Proust*, n° 47, París, Librairie Duponchelle, 1990, p. 59-68.

se pone en escena es el goce, enmascarado, y lo imaginario aparece como negación del tiempo.

Ricoeur, considera a la *Recherche* como una “fábula del tiempo” en sus análisis sobre la ruptura de la oposición ficción-realidad, especialmente tal como las presenta en *Tiempo y Narración*⁹⁶. El filósofo confronta también con la posición de Deleuze y la de Anne Henry, pues el primero desplaza el acento de la cuestión del tiempo a la de la verdad –ya que “la obra de Proust se funda no en la exposición de la memoria, sino en el aprendizaje de los signos”⁹⁷– y la segunda ve en la novela la proyección de un saber filosófico exterior a la narración (se trata del romanticismo de Schelling y de Schopenhauer que se ha “psicologizado” en los maestros franceses de Proust: Séailles, Darlu y Tarde.)⁹⁸ En “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo”,⁹⁹ Ricoeur intenta renovar el tratamiento de la temporalidad tal como aparece en *Ser y Tiempo* de Heidegger. Pone en relación las *Confesiones*, de San Agustín y *El tiempo recobrado*, de Proust; en cambio para Louis Bolle, la *Recherche*, es tanto las *Confesiones* de Agustín, como la *Comedia Humana* de Balzac.¹⁰⁰ Los trabajos de Mario Presas sobre la “redescripción” que opera el arte a través de la metáfora, destacan esta cuestión en las obras de Ricoeur y se ejemplifican singularmente con la novela de Proust; asimismo confluyen en el estudio de la noción de identidad y la relación entre novela e identidad de Ortega.¹⁰¹

Por otro lado, en Proust, es el receptor quien juega un papel fundamental en la conformación de la obra, y en su reconocimiento, por lo que puede afirmarse, junto con Ingarden, que es el observador quien efectúa la “concreción” de la obra; tal concreción, como dice en su artículo “Valor artístico y Valor estético”¹⁰², da lugar al objeto estético que “por más que tenga relación con el observador y sus experiencias, es al mismo tiempo trascendente (un todo separado y perdurable por sí mismo)” (p. 84), lo que pone

⁹⁶ Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.

⁹⁷ G. Deleuze. *Op. Cit.*, p. 11

⁹⁸ Anne Henry. *Proust romancier, le tombeau égyptien*, París, Flammarion, 1983.

⁹⁹ Paul Ricoeur. *Historia y Narratividad*, Barcelona-México-Buenos Aires, Paidós / Univ. De Barcelona, 1999, pp. 183-214

¹⁰⁰ L. Bolle. “Structure, perspectiva et durée dans l’oeuvre de Proust”, *Op. Cit.*, pp. 52-71

¹⁰¹ Cfr. Mario Presas. “La re-descripción de la realidad en el arte” en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XVII, n° 2, 1991; “El arte como saber” en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXV, n° 1. 1999; y su libro *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto.

alguna distancia con la concepción de Proust, para quien prima el carácter virtual e inconcluso de la obra. Es en este aspecto, la importancia atribuida al lector, y la inconclusión de la obra, que Proust adelanta los análisis de la Estética de la recepción, de Iser y Jauss, según lo reconoce este último, para quien también son precursores, Valéry, Benjamin y Sartre; así como la “apertura” de la obra de Umberto Eco. Especialmente, las afirmaciones de Jauss sobre “la ligazón de las obras del pasado a la experiencia estética del presente” y su consecuente “revisión del canon consagrado” y la consideración de Iser acerca de que la lectura deja en suspenso la función denotativa, por lo que establece las condiciones en las que podría ser concebido “lo que no existe todavía”, son susceptibles de poner en paralelo con las consideraciones pictóricas de la novela de Proust. Aunque considero que Proust supera tanto las afirmaciones de la Escuela de Constanza, como los análisis de Eco, al introducir al propio autor como un auténtico receptor, particularmente de obras pictóricas, por las modificaciones fundamentalmente subjetivas que realiza, (tal como se estudia en particular en el capítulo II de este trabajo).

Una de las manifestaciones más elocuentes de la capacidad receptiva de Proust es la producción de sus pastiches, tal como lo estudia Milly, para quien no representan un género, sino la superposición de géneros; tanto en las parodias de los escritores más reconocidos, como en la ficción, Proust hace pastiche, pero según su propio estilo. La novela asume el *pastiche*, pero lo supera.¹⁰³ Desde el punto de vista de la pintura, entiendo que el *pastiche* estaría representado por las *variaciones* (por ejemplo de Picasso o de Bacon de las pinturas de Velásquez) y podrían ejemplificar la fórmula proustiana del “costado de”. También destaca Emily Eells el autopastiche de la *Recherche*, que es a un tiempo una anti-*Recherche* y una hiper-*Recherche*, y en la que –como Velázquez en *Las Meninas*– Proust da un paso atrás para contemplar su propio trabajo.¹⁰⁴ Milly ha estudiado, asimismo, la frase proustiana, y su relación con la frase literaria de Bergotte y la frase musical de Vinteuil; y reconoce, lo que tiene particular interés para mi trabajo,

¹⁰² En H. Osborne. *Estética*, México, FCE, 1976, pp. 71-97.

¹⁰³ Jean Milly. *Les pastiches de Proust*, Paris, Librairie Armand Colin, 1970.

¹⁰⁴ “Proust à sa manière” en *Littérature* n° 46, mayo de 1986, pp. 105-23

que tal estudio es incompleto, pues queda por revisar la influencia del estilo de Elstir sobre la frase de Proust.¹⁰⁵

Las obras aportadas por los análisis provenientes del método genético son una fuente inagotable de renovación de los estudios proustianos, ya que proporcionan elementos que derivan de los propios manuscritos de Proust, de sus correcciones y agregados, a veces capaces de renovar completamente la visión de la obra; tal como ocurrió con el episodio de lo que han llamado “la novela de Albertina”. Uno de los escritos más recientes, sobre la base de este método y con tal relato como objetivo, parece resumir en su título de qué manera la obra proustiana es inagotable: *Proust, écrire sans fin*.¹⁰⁶ En él destacan, para la cuestión de la pintura, los siguientes trabajos: “Approche d’Albertine”, par Luzius Keller; “La ‘danse contre seins’”, par Antoine Compagnon; “Marcel à la chapelle de l’Arena”, par Karlheinz Stierle; “Postface. Écrire sans fin sur Proust”, par Jean Milly.

Respecto del particular caso de *Albertine Disparuee*, cabe consignar la reciente discusión en torno a la versión “auténtica” de la misma ante la aparición, en 1986, de una dactilografía corregida y mutilada por el propio Proust que rompe con la unidad argumental del volumen siguiente, *El tiempo recobrado*. Tal como lo estudia Maya Lavault,¹⁰⁷ para Nathalie Mauriac y Étienne Wolf que editaron la nueva versión, ésa sería la auténtica. En cambio, Jean Milly edita un volumen con todas las versiones conocidas hasta el momento (por lo menos, seis).¹⁰⁸ Según la expresión de Daniel Ferrer conviven en ella “todos los mundos posibles”.¹⁰⁹ Es el lector el que reconstruye, entonces, su propia versión de la novela. Al respecto, cabe mencionar la posible relación entre la novela de Proust y la postulación de la muerte del autor sostenida por Barthes en “La muerte del autor”¹¹⁰ y por Foucault en “Qu’est-ce qu’un auteur?”,¹¹¹ tal como ha

¹⁰⁵ J. Milly. *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Librairie Larousse, 1975.

¹⁰⁶ R. Warning-J. Milly. *Marcel Proust. Écrire sans fin*, Paris, CNRS éditions, 1996.

¹⁰⁷ “L’Albertine disparue de Jean Milly: ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre”, Université de Paris-Sorbonne, página Web.

¹⁰⁸ Marcel Proust. *Albertine Disparuee. Deuxième partie de Sodome et Gomorrhe III*, édition intégrale établie, présentée et annotée par Jean Milly, Paris, GF-Flammarion, 2003.

¹⁰⁹ “Lo material y lo virtual: del paradigma indiciario a la lógica de los mundos posibles”, en *¿Por qué la crítica genética? Métodos, teorías*, dirigido por Contat y Ferrer, CNRS ediciones, 1998; citado por Maya Lavault. *Op. Cit.*

¹¹⁰ En *El susurro del lenguaje*, *Op. Cit.*

¹¹¹ En *Dichos y escritos*, *Op. Cit.*

hecho Analía Melamed. Lo que resalta el sustancial papel que juega el receptor en la constitución de la obra y presta apoyo a mi propuesta de desplazamiento del autor hacia el receptor de la novela de Proust.¹¹² Esto, a su vez, se expresa paradigmáticamente en las fórmulas proustianas de “ser y no ser la misma cosa” y la de “el costado de”.

Recientemente, Marie Miguet-Ollagnier¹¹³ ha estudiado, en relación con la novela de Proust, la categoría de autoficción, acuñada por Serge Doubrovsky y retomada por los estudiosos de la literatura del yo y de la cuestión de los géneros literarios como Philippe Lejeune, Gérard Genette, Jacques Lecarme y Eliane Lecarme-Tabone. Particularmente, la autora se circunscribe al volumen de *Sodoma y Gomorra*, el último publicado en vida del autor y encuentra varios pasajes en los que se pone de manifiesto el así llamado “pacto del nombre”, propio de los relatos de carácter autobiográfico, pero que en la *Recherche* se frustra sistemáticamente. Esto pone de relieve la dificultad de considerar la novela proustiana desde una perspectiva biográfica, como en el caso de George Painter en su *Marcel Proust. Biografía*.¹¹⁴ En el presente trabajo descarto expresamente esa perspectiva en la consideración de que no son los hechos relatados los que constituyen la presencia del autor en su obra, sino su manera de relatarlos, es decir, su estilo, su visión. Considero que en el plano pictórico, podría resultar interesante -aunque no sé si posible- estudiar la pertinencia del uso de la categoría de autoficción (y su problemática) sobre el autorretrato. En tal caso cabe diferenciar el autorretrato como exponente pictórico y el autorretrato, digamos literario, que aparece como elemento de ficción en la narración. Lo que llevaría a una disquisición acerca de la posible transposición de las categorías con que se abordan las distintas manifestaciones artísticas. Lo que excede las posibilidades de este estudio.

Este estado de la cuestión se completa con un apéndice de las obras más significativas, comentadas en forma individual, y la bibliografía general, presentada al final del trabajo.

¹¹² Los textos y las discusiones respectivas relacionadas con esta problemática han sido presentados y analizados en el Seminario “La muerte del autor en Marcel Proust” dictado por la Dra. Analía Melamed durante el segundo cuatrimestre de 2004 en el Departamento de Filosofía-UNLP.

¹¹³ “*Sodome et Gomorrhe: une autofiction?*” presentado en el Coloquio Internacional *Proust, Sodome et Gomorrhe*, organizado por Antoine Compagnon y Jean-Yves Tadié.

¹¹⁴ Barcelona, Lumen, 1967

Obras comentadas

1- *De Marcel Proust:*

A las ediciones de *A la Recherche du temps perdu*, de la Bibliothèque de la Pléiade, la primera establecida y anotada por P. Clarac y A. Ferré, de 1954, 3 volúmenes, con prólogo de André Maurois; y la versión de Jean-Yves Tadié, 1987-1989, 4 volúmenes, se suma la edición dirigida por Jean Milly, París, Flammarion, 1987 (tomos I y VII editados por Bernard Brun). Y la de Folio Clasique, Gallimard, edición presentada, establecida y anotada por: Antoine Compagnon (*Du côté de chez Swann*, 1988); Pierre- Louis Rey (*À l'ombre de jeune filles en fleurs*, 1988); Thierry Laget et Brian G. Rogers (*Le côté de Guermantes*, 2000); Antoine Compagnon, según la versión de Jean-Ives Tadié (*Sodome et Gomorrhe*, 1989); Pierre Edmond Robert (*La prisonnière*, 1989); Anne Chevalier (*Albertine Disparue*, 1999); Edmond Robert y por Jacques Robichez con la colaboración de Brian G. Rogers, (*Le Temps retrouvé*, 1999). Entre las versiones en español existentes, están las de Pedro Salinas y Consuelo Berges y la más reciente de Estela Canto.

Asimismo destacan las distintas publicaciones de *Albertine Disparue*, el volumen VI de la *Recherche*, que ha suscitado interpretaciones controvertidas respecto a su autenticidad; en particular, la más reciente, *Albertine Disparue. Deuxième partie de Sodome et Gomorrhe III*, édition intégrale établie, présentée et annotée par Jean Milly, GF-Flammarion, 2003, 433 p. Tal como señala Maya Lavault en un artículo sobre esta cuestión,¹¹⁵ ha habido no menos de seis versiones de esta parte de la novela proustiana, entre 1925 –fecha de edición de la primera versión– y 1994, todas en Gallimard, tanto bajo el título de *Albertine Disparue*, como de *La Fugitive*. En 1987, Nathalie Mauriac y Étienne Wolf habían establecido el texto de la nueva dactilografía, que publicaron en Grasset bajo el título de *Albertine Disparue*; y en 1992 Jean Milly establece un texto de *La Fugitive*, publicado en Stlatkine, que toma en cuenta el descubrimiento de la dactilografía corregida por Proust poco antes de morir y que había permanecido desconocida hasta 1986.

¹¹⁵ “L’*Albertine disparue* de Jean Milly: ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre”, *Op. Cit.*

El *Contre Sainte-Beuve* precedido de *Pastiches et mélanges* y seguido de *Essais et articles*, ha sido establecido por Pierre Clarac e Yves Sandre, París, Pléiade, 1971.

Hay edición de los *Essais et articles* en forma independiente en 1994. Cabe señalar los más significativos para la cuestión de la pintura:

a) "Peintres" (p. 355-373): 1) "Rembrandt". 2) "Watteau" 3) "Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau" 4) "Le peintre. Ombres. Monet";

b) "Chardin et Rembrandt" (p. 68-78);

c) "Préface des "Propos de peintre", (p. 266-282);

Asimismo cabe mencionar por las profusas referencias que hay sobre pintores: "Camille Saint-Saëns, pianista" (p. 78-80); "Contre l'obscurité" (p. 86-91) "Silhouette d'artiste" (p. 93-95); "La personne d'Alphonse Daudet, 'oeuvre d'art'" (p. 95-98); "La poésie ou les lois mystérieuses" (p. 113-118); "John Ruskin" (p. 135-137); "Pèlerinages ruskiniens en France" (p. 137-140); "Le salon de la princesse Edmond de Polignac. Musique d'aujourd'hui, échos d'autrefois" (160-165); "Dante Gabriel Rossetti et Elizabeth Siddal" (166-170); "Le salon de la comtesse d'Haussonville" (p. 178-183); "Une miniaturiste du second Empire: Mme. Herbelin" (p. 183-185); "Les beaux-arts et l'Etat" (p. 191-194); "Un professeur de beauté" (p. 202-216); "John Ruskin: *Les pierres de Venise*" (p. 216-219); "Gainsborough, par Gabriel Mourey" (220-222); "*Les Éblouissements*, par la comtesse de Noailles" (229-241); "*Le chemin mort*" (246-248); "Autour d'un livre: *Le Prince des cravates*" (p. 248-250); "Reynaldo Hahn" (p. 250-253); "À propos du 'style' de Flaubert" (p. 282-296); "Une tribune française au Louvre?" (p. 297); "Préface de 'Tendres stocks'" (p. 302-312); "Classicisme et romantisme" (p. 313-314); "À propos de Baudelaire" (p. 314-335); "Réponses à une enquête des *Annales*" (p. 336-337). En ellos hay importantes consideraciones que Proust mantiene en la *Recherche*, tales como el "estilo del artista", la falta de evolución del arte -contra los criterios snobs-, la obra como fragmento del mundo del artista, la veracidad del arte, la no-comprensión del artista en su tiempo, la relación entre pintura y literatura, etc. El capítulo V del presente trabajo, fue dedicado a su análisis, en la estimación de que constituyen una suerte de "esbozos" que confluyen en la novela, del mismo modo que el *Jean Santeuil* precedido de *Les Plaisirs et les jours*, edición establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre. París, Pleiade, 1971, y el *Contre Sainte-Beuve*, ya citado, del que hay

versión de 1954: *Contre Sainte-Beuve. Suivi de Nouveaux Melanges*. París, Gallimard, N.R.F, con prefacio de Bernard de Fallois.

Otras obras de Proust importantes son:

- a) *Le carnet de 1908*. Texto establecido y presentado por Philip Kolb. París, Gallimard, 1976:
- b) *L'Indifférent*, París, Gallimard, N.R.F., 1978. Prefacio de Phillip Kolb: "Une nouvelle perdu et retrouvée". (Fecha original de publicación 1896 en *La vie contemporaine*);
- c) *Matinée Chez la Princesse de Guermantes*. Edición crítica establecida por Henri Bonnet y Bernard Brun. París, Gallimard, 1982:
- d) John Ruskin, *La Bible D'Amiens*. Traducción, notes et préface par Marcel Proust. París, Mercure de France, 1904. El prefacio del traductor incluye: I Avant-propos, II Ruskin a Notre Dame D'Amiens, III John Ruskin, IV Post-Scriptum (Para la lectura del texto de Ruskin);
- e) John Ruskin, *Sésame et les Lys*, traducción de Marcel Proust, París, Mercure de France. 1906:
- f) *Lettres de Marcel Proust a Reynaldo Hahn*, París, Gallimard, N.R.F., 1966. Décima edición. Presentadas, fechadas y anotadas por P. Kolb. Prefacio de Emanuel Berl.
- g) Cartas a la condesa Mathieu de Noailles y Robert de Montesquiou en *Correspondance générale*, publicada por R. Proust, P. Brach y S. Mante-Proust, 6 volúmenes. París. Plon. 1930-1936:
- h) Lettres a la N.R.F., *Cahiers Marcel Proust*, nº 6, París, Gallimard, 1932;
- i) *La Correspondance de Marcel Proust 1880-1922*, edición de Ph. Kolb, 21 volúmenes. París. Plon. 1976-93.

2- Literatura fundamental sobre Proust:

a) Libros:

- Bonet, Henri. *Le progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust*, París, Librairie philosophique J. Vrin, 1949. Se divide en dos tomos: I- Le monde, l'amour et l'amitié; II- L'eudemonisme esthétique de Proust; más atinente para nuestro

propósito este último donde analiza “La vie intérieure et l’inconscient”: los sueños, el tiempo, las intermitencias, las creencias, ilusiones, decepciones, el inconsciente y el tiempo, el hábito (pp. 7-52); todo ello de fuerte relevancia para la cuestión pictórica y la posible relación entre la concepción de Proust y líneas de pintores posteriores. “La révélation du bonheur”: relaciones entre lo abstracto y lo concreto con el placer y el dolor, la realización del placer, el dolor, el olvido, el sufrimiento, el placer estético, la lectura, el valor de la obra de arte (pp.53-86); “La vie spirituelle ou les trois découvertes de Proust”: los recuerdos voluntarios e involuntarios; intermitencias; impresiones estéticas; el impresionismo proustiano; las teorías, el estilo, la metáfora, la “lección de idealismo” (pp. 87-153); “Sens et portée de l’eudémonisme esthétique de Proust”: el problema de la espiritualidad, el misticismo, relaciones entre Proust y Bergson, el intelectualismo proustiano (pp. 158-258). Especialmente importante para mi estudio resulta su afirmación de que una obra de arte tiene un efecto quirúrgico, lo que relaciona arte y ciencia; en este sentido, un arte “nuevo” hace olvidar al precedente, como la ciencia de hoy eclipsa la de ayer: “*l’art des affiches, en s’inspirant de l’impressionnisme d’un Monet (ou d’un Elstir) a fait perdre à ceux-ci de leur originalité par la vulgarisation de leur propre manière*”; sin embargo el arte presenta otro aspecto no tan “relativista”: tiende al fondo de las cosas; el impresionismo proustiano es un impresionismo crítico, pues es lo contrario de la actitud que consiste en vivir de modo superficial y aparente (pp. 111-12).

- Bowie, Malcom. *Proust entre las estrellas*, Madrid, Alianza, 2000. Versión original: *Proust among the Stars*, London, Harper Collins Publishers Ltd., 1998. Aborda en cada uno de sus capítulos los tópicos más destacados en la novela: “Yo”; “Tiempo”; “Arte”; “Política”; “Moralidad”; “Sexo”; “Muerte”; El “universo” proustiano se extiende en un plano que incluye la dimensión imaginaria, por lo que resultan distancias, movimientos, dispersiones y concentraciones, interiores y exteriores, que se reflejan en la escritura novelesca y que son gobernados, en definitiva, por el deseo: “Más allá del tiempo geológico y la distancia astronómica se extiende el sentido íntimo inescrutable del deseo humano, del que Proust levanta mapas incesantemente” (p. 427). Particularmente en el capítulo dedicado al arte (p. 107-178) pone de relieve que el deseo gobierna los procesos de conocimiento en el amor, en el arte, en la

propia percepción de los fenómenos naturales, por lo cual “el énfasis del narrador siempre está en el propio proceso, en la interrelación dinámica entre formas e intensidades alternativas, más que en cualquier forma de finalidad o cierre. Cada resultado intelectual feliz concebido en el texto es una hipótesis transitoria más que una consumación de la voluntad de saber” (p. 167); las obras artísticas muestran en la novela, también, su aspecto de “bienes de uso” (p. 108-9); el arte “elevado” convive con el arte “ínfimo”: “Una escritura de este tipo (...) apunta hacia una elevada visión del arte como necesariamente incluyente, heterogéneo e impuro (...) se descubre una nueva utilidad para los bienes de consumo artístico: producen placer a partir de las materias primas más improbables. Ha nacido la belleza abyecta.” (p. 113); el obstáculo es impulsor artístico: las discrepancias producen nuevas visiones y luego la escritura; las obras de arte imaginarias irrumpen en el tejido de la narración, refrenan la narración, pero, al mismo tiempo, muestran, de modo concentrado, el argumento del libro como un todo (p. 117); las obras artísticas son ejemplo del programa “inclusivo” de la novela: “Durante toda la novela, obras de arte reales, imaginarias, y reales pero vueltas a imaginar por completo, se ponen al servicio del voluminoso programa introspectivo del narrador” (p. 162), todos temas de interés para el desarrollo de este trabajo.

- Brée, Germaine. *Du Temps perdu au Temps retrouvé*. París, Les Belles Lettres, 1950. Importante estudio de la obra de arte en su relación con el tiempo y la vida, lo que me parece particularmente pertinente en el caso de la pintura. La obra es reveladora y aparece como la realización de la vida y la muerte. No nos evadimos de la vida por el arte, accedemos al arte por la vida (p. 246). La individualidad artística lleva a las preguntas metafísicas: hipótesis de la inmortalidad e hipótesis materialista que el narrador deja sin resolver.
- Compagnon, Antoine. *Proust entre deux siècles*, París, Éditions du seuil, 1989. Como una suerte de “arco prodigioso” tendido entre dos pilares extremos –“Combray” y “Matinée chez la princesse de Guermantes”–, la novela de Proust aparece para el autor como una novela del “entre-deux”, ni de contradicciones resueltas, ni de síntesis dialécticas, sino de una simetría defectuosa, del desequilibrio, la desproporción (p. 12) En el intervalo entre la novela y la crítica (literatura y

filosofía), toda la obra y todo en la obra es mixto, híbrido, intermediario. Proust ha desconcertado y sigue desconcertando: es un clásico en el sentido en que, lejos de ser estable, la obra carece de aplomo, presenta huecos, cambios y fallas, que son los que suscitan la lectura (p. 13-4). Pues una obra sin fallas no puede superar su propia época: pasa de “moderna” a “pasada de moda”; una obra clásica, en cambio, no es aquella que trasciende el tiempo, sino que desconcierta siempre, incluso en su propio presente (p. 16): “*L’oeuvre continue de nous provoquer, de défier la lecture, dans la mesure où elle est discordante, paradoxale, signe de l’histoire et résistance à l’histoire, dans la mesure où une différence est creusée en elle. L’oeuvre sans différence, l’oeuvre étale est indifférente.*” (p. 19) Resulta interesante esta caracterización de la obra proustiana, en tanto el propio novelista presenta una concepción de la obra “clásica” como aquella que no es aceptada contemporáneamente; la obra permanece, así, como “lo mismo, pero no lo mismo”, en sus sucesivas recepciones. Proust, escritor también “entre dos siglos”, se vuelve – entre los partidarios de la obra como totalidad y los que defienden la fragmentación– cercano a Manet en pintura y a Fauré en música: es de los artistas equívocos que innovaron a su pesar y cuya obra excede el debate al que se la asocia, lo que comparte con Baudelaire y Racine (p. 19-20).

- Curtius, Ernst Robert. *Marcel Proust y Paul Valéry*, Buenos Aires, Losada, 1941. Interpretación de la *Recherche* desde una perspectiva que la acerca a la filosofía de Platón; la metáfora es un instrumento de conocimiento y la búsqueda proustiana lo es de lo inmutable e intemporal. Así los recuerdos involuntarios son paralelos a las reminiscencias platónicas. En el presente trabajo se pondrá distancia con esta interpretación, pues se considera la primera etapa de la memoria involuntaria como un estadio idealista superado por el encuentro con el pintor imaginario.
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1972. La versión española corresponde a la edición francesa de 1970, aumentada con el capítulo: “El antilogos o la máquina literaria”. El eje no es la memoria, sino el aprendizaje temporal de los signos: signos mundanos vacíos, signos embusteros del amor, signos sensibles materiales y signos esenciales del arte, que transforman a todos los demás. En la novela de Proust, “no hay logos, sólo hay jeroglíficos” (p. 185), por lo que la

obra toma carácter de crítica de la filosofía: pensar es interpretar, traducir. La superioridad de los signos del arte consiste en su carácter inmaterial, lo que Proust afirma con respecto a la música. Pero, según interpreto, no podría extenderse tan categóricamente a otras artes, especialmente a la pintura.

- Descombes, Vincent. *Proust, philosophie du roman*. París, Les Editions de Minuit, 1987. El autor intenta con Proust el mismo método que el novelista pone en práctica con el pintor Elstir: no atenerse a sus teorías, sino a su arte. Así como para Proust las pinturas son más importantes que las teorías de Elstir, del mismo modo, importa la filosofía de la novela proustiana como esclarecimiento de las proposiciones del Proust teórico. Reflexiona sobre la diferencia entre perspectivismo y subjetivismo; sobre tal reflexión encuentra las contradicciones entre lo que considera la novela y el Proust teórico; pero, la novela, “una vez escrita”, se muestra perspectivista en la medida en que introduce “la dimensión del tiempo” (p. 47-8). A diferencia de los estudios lingüísticos, se requiere de un análisis poético que incluya la consideración del mundo novelístico. Todo puede ser contado como una novela a partir de las ilusiones de las creencias que se rectifican poco a poco, pues la presentación novelesca consiste en pintar los errores. Sobre el concepto de literatura, confronta con la escuela textualista: M. Blanchot, R. Barthes, M. Foucault, y considera que se trata de un romanticismo que se disfraza de “positivista dichoso” (pp. 93-101). Entre la interpretación idealista “a lo George Sand” y la realista “a lo Balzac”, Proust combina las dos perspectivas “a lo Dostoievski”. El conflicto no se da tanto entre personajes sino entre visiones (p. 171). La visión perspectivista, implica una doble visión: visión del afuera / visión del adentro, y una combinación de ambas (p. 227). Analiza extensamente la fórmula proustiana “el costado de” y se detiene muy particularmente en la distinción entre lo que sería “el costado Elstir” y “el costado Dostoievski”, que una lectura ligera podría identificar, pues ambos se aplican a Mme. de Sevigné (pp. 265 y ss.); en lo que descuida, según mi interpretación, la constitución del “costado X” de un artista u obra por parte del receptor; especialmente interesa para este trabajo el capítulo “Dans l’atelier d’Elstir” (p. 272), donde sostiene “*Mais une toile d’Elstir n’est pas seulement un tableau à admirer, c’est aussi un organe de progrès spirituel.*”

Elstir donne à Marcel une leçon de sagesse. L'enseignement de sa peinture est qu'il est toujours possible de se réconcilier avec le monde visible."

- Fernández, Ramón. *Proust ou la généalogie du roman moderne*. París, Grasset, 1979. Edición original de la Nouvelle Revue critique, 1943. Plantea la relación entre Proust teórico y Proust creador. Afirma la importancia en la concepción estética de Proust de la consideración del arte como conocimiento.
- Genette, Gérard. *Figures I, Figures II, Figures III, Figures IV*, París, Editions du Seuil, 1966, 1969, 1972, 1999, respectivamente. Las primeras recopilaciones de artículos de Gérard Genette, *Figuras I* (1966) y *Figuras II* (1969), que reúnen textos escritos entre 1959 y 1965, tratan sobre el análisis estructural de los relatos, así como sobre la retórica del barroco, el nouveau roman y la poética narrativa, alternando constantemente poética literaria y teoría de los géneros. En "Proust palimpseste" (*Figuras I*, pp. 39-67) estudia el papel de la metáfora en la obra de Proust cuya "teoría del estilo de Elstir" es a su vez, "teoría del estilo proustiano" (p. 39). Ese estilo, que como Proust mismo lo aclara es una cuestión "de visión" se ejemplifica con el muro amarillo de Vermeer o las naturalezas muertas de Chardin que nos permiten "ver" (p. 43), afirmación fundamental para este trabajo. Así, "debe admitirse que el estilo de Elstir responde fielmente a la idea que Proust se hace de su propio estilo, y por consecuencia de su propia visión" (p. 49). Sin embargo, si bien la obra es un camino hacia la revelación o la Verdad, "al mismo tiempo la significación positiva que ella debe darle, se vuelve no traicionada, sino reinvertida, y finalmente absorbida por un contrapunto de movimientos contrarios: el que lleva un mensaje claro y el que reconduce ese mensaje hasta el punto en que se oscurece para dejar lugar a una pregunta sin respuesta" (p. 67). La escritura se origina desde "este fracaso"; como ella "la obra de Proust es un palimpsesto en que se confunden y enredan muchas figuras y muchos sentidos, siempre presentes todos a la vez, y que no se dejan descifrar más que todos juntos, en su inextricable totalidad." (p. 67). La tercera recopilación (*Figuras III*, 1972) persigue la misma reflexión que las precedentes: la retórica concebida no sólo como un repertorio de figuras de dición, sino como una teoría de los géneros ("Crítica y poética", "La retórica limitada", "La

- metonimia en Proust"). En esta obra, Genette aborda, a través de un estudio de las estructuras narrativas de *En busca del tiempo perdido*, la teoría de la narración.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du seuil, 1982. Expone las categorías transtextuales, ya asimiladas por buena parte de los estudios literarios: intertextualidad, como presencia de un texto en otro (cita); paratextualidad, como relaciones entre textos paralelos; metatextualidad, como comentarios que reflejan uniones entre textos sin citarlos; arquitekstualidad, como relaciones de pertenencias taxonómicas (como los géneros); hipertextualidad, como relaciones de comentarios a través de la transformación o imitación (los *pastiches* de Proust). En todos los casos se trata de "paratextos."
 - Genette, Gérard. *La obra de arte, II La relación estética*, Barcelona, Lumen, 2000, (edición original, Éditions du Seuil, 1997). Aborda la relación estética con las obras de arte, lo que denomina *función artística*: "creo que es específico y, por lo tanto, definitorio de las obras de arte el hecho de proceder de una *intención* estética, y desempeñar dicha función, mientras que las otras clases de objetos sólo pueden causar un *efecto* estético meramente atencional. (...)" Establece que toda clase de objetos se ve afectada por los procedimientos de repetición y corrección, las presentaciones incompletas o indirectas, las transformaciones causadas por el tiempo. La diferencia entre "simple" relación estética y relación artística estriba, una vez más, en la ausencia o presencia de un factor intencional; en nota al pie se refiere a la concepción de Proust sobre el particular: " 'Pasó por delante de varios cuadros y tuvo la impresión de la sequedad y la inutilidad de un arte tan artificial, que no se podía comparar con las corrientes de aire y de sol de un *palazzo* de Venecia, o de una simple casa a la orilla del mar' (Proust, 1923, p. 692). Admito que una corriente de aire no es exactamente un objeto estético, pero ¿y una *corriente de sol*?" . (p. 7-12).
 - Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985. Explica las relaciones, amorosas o sociales, desde el punto de vista de la dialéctica del amo y del esclavo de Hegel en su *Fenomenología del espíritu*. Así, como para Hegel, el "deseo humano" consiste en desear lo que desea otro. Los deseos que impulsan al enamorado o al snob, se dirigen al mediador, en esta relación triangular, que será de amor o social según tal mediador sea amoroso o mundano. El carácter

imitativo del deseo encuentra apoyo en las siguientes palabras de Proust: “El gran tirano es el amor, y se imita servilmente aquello que se ama cuando no se es original.”¹¹⁶.

- Henry, Anne. *Marcel Proust; théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981. Estudia la influencia de la filosofía idealista en Proust, a través, especialmente, de sus maestros franceses, lo que es rechazado, desde diferentes enfoques por Paul Ricoeur y por Anne Simon.
- Henry, Anne. *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, París, Flammarion, 1983. Expone la influencia en Proust de las filosofías románticas de Schelling y Schopenhauer, a través de sus maestros Séailles, Darlu y Tarde. La jerarquía de las artes permite a Proust poner de manifiesto el aprendizaje del “futuro Genio”, ya que presentadas como viajes intuitivos del narrador, estos análisis distintos, significativamente transpuestos, cobran valor en un desarrollo progresivo que muestran las significaciones de cada arte, pero, sobretodo, la definición misma del Arte en sí que se hace inteligible en los resultados del Tiempo recobrado. (p. 66). Algunas escenas provienen exclusivamente de Schopenhauer, como la del teléfono, completada con el regreso del héroe a París donde percibe el malestar de su abuela. Siempre se trata de escenas que se repiten –escuchar a la Berma, o contemplar los Elstir–, “*il n’a dessein que de ménager les deux volets d’une progression dialectique: l’erreur commise la premier fois (...) donne lieu par un renversement à la découverte du vrai (...)*” (p. 67). A pesar de sus debilidades de juventud, Elstir aparece como el artista menos imperfecto de la galería. (p. 177). Elstir representa la teoría de “la ilusión de óptica” generadora del cuadro; el coeficiente personal del pintor se reduce a la lejanía de su punto de vista sometida a las condiciones meteorológicas, y reduce la operación expresiva a una suerte de pasividad. (p. 189). En realidad el caso de Elstir es más complejo: su producción, en un sentido, “inconsciente” (que desconoce lo histórico) permite recrear el universo como en el origen de los tiempos. (p. 191-2). El estilo es esencial pero debe ser sobrepasado; nunca ofrece ese sobrante sensible que para otros alcanza a constituer la belleza; como dice Wilde en 1883, comenta

¹¹⁶ M. Proust, “Les beaux-arts et l’État” en *Essais et articles, Op. Cit.*, p. 194

- Henry, “*on devraï pouvoir dire d’un tableau non pas qu’il est bien peint, mais qu’il n’est pas peint*” (p. 196).
- Henry, Anne. *La tentation de Marcel Proust*, París, PUF, 2000. Destaca la relación del tratamiento del yo en Proust como una anticipación a la “crisis del sujeto” del pensamiento del siglo XX. Especialmente importa para este trabajo el apartado “Des arts et des artistes” (pp. 179-197) del cap. 4, que será tratado en la sección de la bibliografía sobre pintura en Proust.
 - Kristeva, Julia. *Time and Sense, Proust and the experience of literature*, New York, Columbia University Press, 1996. Especialmente, parte II: “When Saying is Perceiving”: Cap. 5: “A tribute to the Metaphor”; cap. 6: “Is Sensation a Form of Language?”; parte III: “The Imaginary; or, Geometry in Time”: cap. 9: “Losing Impatience”; cap. 10: “Time for a long Time”. Resalta la interpretación de la novela como una “búsqueda”, en oposición a las interpretaciones que han “exagerado” la concepción del tiempo.
 - Maurois, André. *A la recherche de Marcel Proust*. París, Hachette, 1949. Versión española: *En busca de Marcel Proust*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1958. Resalta la inexistencia de un mundo real, frente al creado por el artista. A imagen del ejemplo kantiano el hombre proustiano mira a través de lentes azules, por lo que el mundo le resulta azul. “La esencia misma de la obra de arte consiste en que la memoria reconstruye impresiones que luego profundiza, esclarece y transforma en unidades equivalentes de inteligencia. Así, los temas proustianos son: el tiempo, que destruye, y la memoria, que conserva.” (p. 153) Proust está más cerca de Platón que de Berkeley (p. 177) Así, sostiene: “Esta es, pues, la metafísica de Proust: el mundo exterior existe, pero es incognoscible; el mundo interior es cognoscible, pero se nos escapa sin cesar porque cambia; sólo el mundo del arte es absoluto.” (p. 179).
 - May, Derwent. *Proust*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. Es la versión española del original inglés: *Proust*. Oxford University Press, 1983. Contiene referencias a los artistas imaginarios Bergotte, Elstir, Vinteuil (p. 83-88).
 - Melamed, Analía. *La vejez en la obra de arte en Marcel Proust*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Julio Moran, UNLP, 2002; (inédito) En oposición a la mayoría de las interpretaciones de la novela, que acentúan el poder del arte como constitutivo de

la realidad y el carácter extratemporal de la obra artística, como es el caso del presente estudio, este trabajo propone considerar un aspecto, en todo caso, complementario: “la vulnerabilidad temporal del arte.” Así, se coloca en el lado de la “hipótesis de la nada”, que junto a la “hipótesis del ser”, se enfrentan, sin visos de solución, en todo el recorrido narrativo. La “vejez” de la obra que la autora considera como una suerte de “eclipse”, puede manifestarse de diferentes modos: a) en tanto la obra es virtual, pues no puede constituirse sino a través de una interpretación; b) en la dependencia de la comunicación entre artistas y sus relaciones de evocación que tanto pueden “iluminarla” como “oscurecerla”; c) en el proceso azaroso y contingente en que consiste tanto su creación como su recepción; d) en la confusión de los criterios estéticos con criterios psicológicos (amorosos), sociológicos (de snobismo), políticos (nacionalistas), y la intervención en la valoración de la obra de instancias institucionales o de crítica (el desvío más desarrollado es el de la idolatría). Sin embargo, el proceso de la vejez, tampoco es lineal o irreversible, pues la emergencia de la obra se produce en un “contexto caleidoscópico y perspectivista”, que supone variaciones continuas, de modo que se trataría “para las obras, de un eterno retorno de vejez y resurrecciones”. (p. 189).

- Miller, Milton L. *Psychanalyse de Proust*. París, Fayard, 1977. Versión francesa del original inglés: *Nostalgia*, Cambridge (USA), Reverside Press, 1956. Basándose en estudios freudianos, ofrece una interpretación de la novela desde una perspectiva psicoanalítica. Las relaciones amorosas remiten a las relaciones filiales y paternas. Desde esa perspectiva, Proust mismo busca, con la narración ficcional, relatar una historia sometida a la aprobación paterna. Con respecto al arte y a los artistas imaginarios de Proust, destaca la importancia de Elstir.
- Milly, Jean. *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, librairie Larousse, 1975. Analiza la escritura proustiana, el lenguaje, las parodias, y, especialmente, en lo que respecta a este estudio, las obras de arte imaginarias. La frase proustiana representa el estilo hablado, por lo que se percibe, en la lectura, la voz de un “yo”, siempre presente. Para el propósito de este trabajo se destaca el pequeño fragmento dedicado a la experiencia de los “tres árboles” en las cercanías de Balbec que, como señala Milly, representa un esfuerzo de poetización

sobre la realidad; pero que no tiene éxito pues no conduce ni a una reminiscencia, ni a un texto específico –como sí ha ocurrido con los campanarios de Martinville que, análogamente, son también tres–. La lección de este pasaje, “*c’est que nous trouvons ici le style Bergotte associé à l’aspiration de l’adolescent à une poétisation ultérieure, dont les formes ne lui sont pas encore apparues.*” (p. 138-39). Y, especialmente, la afirmación hacia el final del texto, en que el autor reconoce que el problema de la frase de Proust no está agotado. Pues, a este estudio del estilo proustiano que muestra el pasaje de Bergotte a Vinteuil, le resta evaluar el aporte de Elstir “*qui semble plutôt résider dans l’aménagement du déploiement: interpénétration des éléments déployés, influence de l’environnement sur les détails, présentation impressionniste des éléments de la phrase*” (p. 208).

- Milly, Jean. *Les pastiches de Proust*, Paris, Librairie Armand Colin, 1970. En su presentación, Milly destaca la importancia que tenía para el escritor la originalidad del estilo; los pastiches no corresponden a un género, sino a una superposición de géneros, pues Proust imita fragmentos de una novela, de historia, de crítica, de periódico, dándoles un tema común. Hay una doble referencia a un hecho, pero también a una obra literaria que se supone conocida. Por ejemplo, en Flaubert, las primeras páginas remitan a *Mme. Bovary*, la última a *La educación Sentimental*. Por lo que el pastiche, exige reconocimiento. Pero, además manifiesta el propio estilo y temas personales de Proust: aparecen la pieza de corcho, el Jockey Club, los juegos lumínicos de sol, etc. Un estudio genético del estilo de Proust revela que hay un punto de unión entre el mimetismo y la espontaneidad. En la novela, la técnica del pastiche aparece de diversas maneras: el lenguaje de los personajes como pastiche del de las personas reales; hay, asimismo, un pastiche puro: un diario inédito de los hermanos Goncourt, que rescata la figura de Verdurin como crítico y apreciador de arte. Y, también, un autopastiche, el que pone en boca de Albertina que imita al narrador, como una revisión de su propio sistema de expresión. La estética proustiana, como “estética de substitución”, implica la deformación, la inversión causal, el error de los sentidos y guía toda su obra: eso es lo que hace en los pastiches; en la novela ya no es un fragmento de un autor lo que reconstruye, sino todo el universo mental de un personaje. Es el principio de la metáfora como

concepción misma de la novela, no como una mera figura estilística. Si el modelo es la obra de otro escritor, o si el modelo es un universo interior, Proust hace fructificar ambas posibilidades. La novela asume así el pastiche, pero lo supera. La interrelación entre uno y otra se da en la medida en que la novela contiene un elemento mimético y el pastiche un elemento creador. La referencia a los treinta modelos pictóricos de la mano de Proust, de los que sostiene “traté de imaginar lo que hubiera sido una *Présentation au temple* en los diversos pintores de diversas épocas”, de Yves Sandre en sus notas de la edición de Pléiade de *Pastiches et Mélanges*, permite la interrogación respecto de la posibilidad del pastiche en relación con la pintura tal como aparece en la novela proustiana. Serían las variantes, que diversos pintores han tenido tendencia a crear: especialmente son relevantes para mi propósito, las que llevaron a cabo Pablo Picasso y Francis Bacon, que coinciden en tomar, entre otros, a Velásquez como el pintor parodiado.

- Moran, Julio Cesar. *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Mario Presas, Serie Estudios e investigaciones, UNLP, Facultad de Humanidades, La Plata, 1996. La música aparece como la posible “develación” del sentido del quehacer artístico, por lo que se relaciona con el “saber” del arte; su propia constitución, no conceptual y más estrictamente temporal, la relaciona con la metafísica, pues más que el resto de las artes, es una vía de acceso a lo incognoscible; proporciona hipótesis de interpretación de la realidad, pero su incapacidad para “fijarse”, su carácter efímero, revela la imposibilidad de asir por completo la verdad. La literatura tal como Proust la concibe, sería un medio para fijar las experiencias, entre ellas, las musicales. Por otro lado, sus mensajes pueden malinterpretarse, como en el caso de Swann, por lo que es imposible sobrepasar el terreno conjetural.
- Painter, George D. *Marcel Proust. Biografía*, Barcelona, Editorial Lumen, 1967. 2 volúmenes. Versión española del original inglés: *Marcel Proust*, V.I: 1959, V. II: 1965. Presenta la novela como una autobiografía, como una forma simbólica de la vida del autor, carácter del que, en el presente trabajo, he prescindido expresamente. Según Painter, la obra proustiana no es un producto de la imaginación, sino el relato de experiencias personales, recreadas, pues Proust “creía fundamentalmente que su

vida tenía la forma y trascendencia de una obra de arte” (p. 14) Si bien presenta datos que resultan de interés, puede cuestionarse la falta de fundamentación de algunas de sus conclusiones.

- Pierre-Quint, Leon. *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre*, edición completada, París, Sagittaire, 1935. Versión española: *Marcel Proust* (Juventud, Obra, Tiempo), Buenos Aires, Santiago Rueda, 1944. La *Recherche* es una obra de importancia filosófica y las ideas filosóficas permiten penetrarla. El artista es libre, a diferencia de la capa superficial de la conciencia humana (el autor afirma la influencia de Bergson). El arte multiplica y perpetúa el mundo porque en la conciencia de cada artista el mundo se refleja de una manera individual, es decir particular y única. En la exploración en profundidad de la esencia de sus impresiones, el artista encuentra la unidad interior de su obra, que es como una tonalidad. La expresión de la *realidad* del mundo que logra el artista es la única alegría *absoluta*. Este absoluto de la alegría artística es el que provoca el llamado del septeto de Vinteuil. Recompone literariamente las obras de Vinteuil según sus músicos preferidos y su procedimiento habitual y crea obras de su propia imaginación. No hace crítica de arte, ni transpone de un sentido al otro los valores de una de las artes: recrea una obra en su obra. Esta última afirmación tiene fundamental importancia con relación a Elstir y su obra.
- Shatuck, Roger. *Proust's way; a field guide to In Search of lost time*, New York-London, W. W. Norton & Company, 2000. Remarca la asociación de lugares y personajes, “Albertina es esencialmente Balbec” (p. 30), entre los que se destacan Combray, con sus caminos de Swann y de Guermantes; París, con los Campos Elíseos en que se relaciona con Gilberta; Balbec, con su playa, el atelier de Elstir y las jóvenes muchachas; Doncières, donde Saint-Loup cumple servicio militar; Venecia, paseo largamente deseado que se concreta con su madre. (p. 30-31) Especialmente significativo para este trabajo resulta el capítulo “Proust's binoculars; memory and recongnition” (p. 99-136); en el que se manifiesta que la novela se justifica a sí misma, como un medio de exploración del arte: Además de lo inmenso de su sabiduría literaria y la extensión de su trabajo literario, Proust hizo la mayor parte de los comentarios pertinentes en sus propias escrituras. La novela, como la Biblia, incluye sus propias fuentes, sus propios mitos y su propia crítica y simboliza,

como un sitio arqueológico, un estado de la civilización. Proust es un escavador del particular mundo del proceso artístico, del que extrae detalles sumamente ricos (p. 99). En un primer momento, romántico, los ojos de los amantes parecen poder atravesar los obstáculos materiales y llegar al alma, por lo que la atracción de la duquesa de Guermantes, está en su mirada. Pero luego, los ojos pierden su poder de revelación y ya Albertina, o Charlus, no serán capaces de mirar a alguien “directamente”. Marcel se vuelve hacia una investigación interna, sobre las áreas básicas de refracción e ilusión: el sueño, la memoria, el status social, el amor, la identidad personal. (p. 105). La imaginería óptica de Proust revela un considerable conocimiento científico y representa, a la vez, la unidad de su estilo (p. 107) Las impresiones constituyen un amplio segmento del mundo de Marcel; la percepción se desenvuelve en un proceso que en la novela se designa a través de cuatro términos intercambiables: memoria involuntaria, momentos felices, reminiscencias (con ecos platónicos), y resurrecciones (con ecos cristianos) (p. 110). Los efectos estereoscópicos permiten trasponer la visión espacial a una nueva dimensión: la temporal; ésta es una afirmación importante para este trabajo, pues esos efectos se presentan muy especialmente en la pintura. El final del proceso revela el privilegio de la memoria involuntaria que nos permite no ya ver a través del tiempo, sino ver el tiempo mismo (p. 118). Y pone al descubierto que la búsqueda resulta ser una metamorfosis que permite un reconocimiento de sí mismo (p. 136).

- Simon, Anne. *Proust et le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la Recherche du temps perdu*, Paris, PUF, 2000. Este estudio ha sido fundamental para el desarrollo de las tesis aquí presentadas. Desde una perspectiva merleauPontiana, indaga en el sentido de “lo real” y “lo sensible” en la novela proustiana; Proust, instalado entre dos siglos, como ha señalado Antoine Compagnon, busca superar el idealismo puro que escinde al sujeto del objeto –al yo, del mundo–, y mantiene la aprehensión de la realidad enraizada en lo sensible, por lo que puede considerarse que el novelista “à partir même de son ancrage dixneuviémiste, irrigue la réflexion contemporaine dans l’importance qu’il accorde au corps sentant et signifiant, dans sa quête aussi d’un langage qui restitue au réel ses points de fuite. Dans cette optique sera analysée l’esthétique proustienne de la surimpression, qui, en entrelaçant

plusieurs champs du procès sensoriel dans l'espace d'un texte unique, permet d'exprimer l'ouverture du monde sur plusieurs dimensions temporelles, ontologiques et fantasmatiques" (p. 15). Partiendo de los dos sentidos de "realidad" posibles en Proust –el primero como lo opuesto a lo imaginario, propio de los primeros textos de la novela, el segundo como aquello que se relaciona directamente con la autenticidad y la verdad, propio de *El tiempo recobrado*, sostiene que, en general, la crítica ha apostado al primero de esos sentidos considerando que la referencia de Proust a lo sensible es una simple propedéutica para una conversión espiritualista final con lo que reducen el término a la primera acepción de real. En particular confronta con Gilles Deleuze, en *Proust y los signos*,¹¹⁷ cuyo aporte considera importante, pero reflexiona que hay una jerarquización de los signos que lleva a Deleuze a jugar con aquel primer sentido de lo real y, privilegiando la creencia en el signo estético que sería solo revelador de las esencias en detrimento de los otros signos, que son más "materiales", el filósofo llega a proponer "*une définition de l'essence comme 'point de vue supérieur' qui ne correspond pas aux visées proustiennes de restitution de l'immanence du sens*" (p. 21). En los últimos tramos del texto Proust aparece como una suerte de Noé, que desde su arca corporal recrea el mundo una vez más, lo que me parece aplicable, de una manera especial, al "laboratorio creativo" de Elstir, en medio de un pueblo marino.

- Souza, Sybil de. *L'influence de Ruskin sur Proust*. Montpellier, Faculté des Lettres, 1932. Sobre la relación entre el novelista y el crítico y la presencia de este último en la obra de Proust. Según el autor la influencia ruskiniana sobre Proust puede abordarse desde dos aspectos: el estético y el filosófico, lo que desarrolla en cada una de las dos partes en que se divide el texto. El fundamento de ambas es, como lo señala en la "Introducción", el gran valor otorgado a la obra de arte considerada como expresión y revelación de la belleza y la verdad (p. 8). Así, sostiene "*Nous verrons que si Proust ne postule jamais nettement l'existence d'un absolu esthétique, cette croyance est implicite dans maints endroits de son oeuvre et qu'à la fin, il donne à ces évocations du passé, considérées comme extra-temporelles, une valeur*

¹¹⁷ *Op. Cit.*

absolu” (p. 7). También considera que la crítica de idolatría que Proust le atribuye a Ruskin, puede aplicársele de igual modo al novelista (p. 7).

- Tadié, Jean-Yves. *Proust*. París, Pierre Belfond, 1983. Dividido en cuatro partes, el texto representa una importante síntesis del conocimiento sobre Proust. En la primera parte realiza un estudio de la composición, génesis y estructura de la novela; la estética, los personajes, la historia y el tiempo, los géneros literarios. En la segunda, realiza un análisis de las principales obras de Proust. En la tercera, hace un estudio crítico y una clasificación de la bibliografía de y sobre Proust. Y, por último en la cuarta, señala referencias bibliográficas.
- Tadié, Jean-Yves. *Proust et le roman*, París, Gallimard, 1971. Las formas del arte son el instrumento de una doble metamorfosis, la de un género –o una técnica– y la de un espectáculo: por ellas la obra se construye por y contra las obras presentes y pasadas, con y contra el mundo (p. 12). Sobre la técnica del punto de vista y el perspectivismo proustiano subraya que un lugar, una situación materiales, pueden reenviar a una técnica literaria; esta técnica permite al artista entender y proyectar fuera de sí el universo, lo que es más importante que el contenido de la obra misma y se representa en las “frases tipo” de Proust, y se completa con la “técnica del espionaje” que se remonta a los orígenes de la obra proustiana (p. 43). La soledad y la diferencia del artista, sostienen su punto de vista, su visión, que es única: no es el espectáculo reflejado (los artistas son como espejos diferentes), sino el propio poder reflector (p. 59). Destaca la ambigüedad como elemento estético como se demuestra con el retrato de Elstir sobre Odette (p. 122), lo que en el presente trabajo analizo singularmente. Relación entre la factura artística y el ideal artístico es la cuestión que Proust pone de relieve en dos oportunidades, a través de dos artistas: cuando Elstir se refiere a su mujer como “mi bella Gabriela”, tal frase representa el tipo de mujeres que muestran todos sus cuadros; cuando Bergotte dice sus últimas palabras “pequeño fragmento de pared amarillo”, tal frase simboliza la manera en que el escritor habría debido escribir (p. 152). Las mujeres amadas siempre se asocian a un artista, lo que habla de la relación, el “contrapunto”, entre el arte y el amor (p. 234), y a su vez, cada personaje se asocia de alguna manera con el arte, pues el centro de la gran arquitectura proustiana es el gran tema de la vocación: los más próximos a este centro son los

propios artistas (Bergotte, Elstir, Ventuil, la Berma); luego los artistas “secundarios” (Bloch, Octavio, Legrandin, Morel); los artistas “desviados” (Swann, Charlus, Ski); los consumidores o aficionados (los Guermantes, los Verdurin, los Cambremer, Albertina, Saint-Loup, etc); (p. 247-50). Se subraya la importancia del “ritmo” del relato que se da en la relación entre la repetición y las variaciones. La reaparición de un tema, de una situación, de las relaciones entre los personajes, semejan la rima. Pero este elemento repetido es a su vez modificado por el “entre-dos”, el pasaje del tiempo (p. 411). La técnica del relato muestra ligazones verticales y horizontales, no privilegia ningún elemento en desmedro de otro; pero, entonces, los medios empleados reenvían tanto a una metafísica, a una concepción del Tiempo, y la conjunción de las formas del relato es fiel al Tiempo como forma. “*Il assure sa durée, en même temps qu’il invite aux fêtes de sa disparition*” (p. 412).

- Vial, André. *Proust, ame profonde et naissance d’une esthétique*, París, Nizet, 1971. El siglo literario preferido de Proust, el XIX, representa el gran problema, o al menos, el origen de todos los problemas de este tiempo: el divorcio entre la conciencia y el mundo, la ruptura del pacto entre el hombre y el mundo (p. 3) que se presentan en términos propiamente proustianos (p. 9); puesta en duda la posibilidad de la inmortalidad del alma, ¿por qué hacer el bien? E incluso, ¿por qué emprender una tarea tan ardua como la artística? (p. 6) Si la ciencia lo es de lo general, sólo hay arte de lo individual, de lo único (p. 39). Más que una identificación con el padre, como sostienen los dictados psicológicos, Proust establece una identificación con la madre, con el seno materno, como enuncian los poetas (p. 42). *Jean Santeuil* constituye la matriz en que se descubre “toda la estética de la gran obra futura, la meditación sobre la pintura de Elstir y el ‘tipo ideal’, y la doctrina del tiempo recobrado” (p. 138-9).

b) Capítulos de libros:

- Albères, R. M. “Proust: novela artística y novela fenomenológica”, en Editorial Jorge Alvarez, *Proust*, Buenos Aires, 1969. Establece un paralelo entre la novela proustiana y el “giro copernicano” de Kant en la medida en que propone la inversión de la relación hombre-mundo, de la que surge un universo novelesco, ni subjetivo, ni objetivo, sino fenomenológico (p. 67); el volumen se completa con los siguientes

- textos: “El destino de Marcel Proust” de Pierre de Boisdeffre, extraído de *Métamorphose de la Littérature*, II, París, Editions Alsatia, 1951; “El legado de Proust”, de Henri Peyre, extraído de *Hommes et oeuvres du Xxe siècle*, Correa, 1938; Edwin Berry Burgum, “El análisis proustiano de la decadencia de la cultura francesa”; Gaëtan Picon, “Proust, hoy”, extraído de *Lecture de Proust* (último capítulo); Claude Edmonde Magny, “Proust o el novelista de la reclusión”, extraído de *Histoire du Roman Français depuis 1918*; Edwin Berry Burgum, “Las compensaciones de la desesperación en *À la Recherche du temps perdu*”; Maurice Blanchot, “La experiencia de Proust”, extraído de *Le Livre a venir*, París, Gallimard, 1959; Georges Poulet, “Proust”, extraído de *Études sur le temps humain*, Plon, 1950.
- Barthes, Roland. “Un tema de investigación”, en *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 1987. El autor considera la *Recherche* como una cosmogonía semejante a las que ha producido el siglo XIX (Balzac, Wagner, Dickens, Zola) y cuyo aspecto principal consiste en ser un espacio o galaxia “infinitamente explorable”. Así, toda crítica sobre la misma produce una escritura suplementaria de la que la novela quedaría convertida en “pre-texto”.
 - Barthes, Roland, “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”, en *El susurro del lenguaje, Op. Cit.* La obra proustiana, ni ensayo, ni novela, se erige en una especie de “tercera forma” que se aparta del relato o el razonamiento y que en verdad propone un orden que responde al quehacer productivo de la costurera: pedazos sometidos al entrecruzamiento, al arreglo, a la concordancia; su estructura es entonces “cosida” (p. 331), tal como la comparación propuesta por el relato lo atestigua: el héroe se propone construir su obra como una catedral, o, más modestamente, como un vestido. Instala una nueva relación entre autor y lector a través de la oposición de lo que denomina “proustismo”, que sería la manifestación de una manía o moda literaria; y un “marcelismo” que supone el enamoramiento del singular personaje proustiano que se presenta como un espacio de reflexión sobre el mundo, el tiempo, el arte, la muerte (p. 333).
 - Barthes, Roland, “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje, Op. Cit.* Aquí el autor reflexiona sobre la cuestión del tiempo, que aparece en la *Recherche* desorganizado de una manera particular. Estudia el personaje del narrador como

- aquél que “va a escribir”, con lo que se pone de manifiesto la desaparición del autor considerado tradicionalmente y, a su vez, se desfigura la linealidad del tiempo: el final de la novela conduce, circularmente, a su comienzo.
- Barthes, Roland. “Proust y los nombres” en *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, siglo XXI, 1973. El acto de escribir se asocia al descubrimiento del poder constitutivo de los nombres: “poseer el sistema de los nombres era para Proust (...) poseer los significantes esenciales del libro, la armadura de sus signos, su sintaxis profunda” (p. 187); tal afirmación invita a poner en paralelo la acción de la escritura y la consideración de Proust acerca de Elstir quien en sus pinturas “da otro nombre” a las cosas.
 - Bataille, Georges. “Proust” en *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus, 1971. Sugerente interpretación del amor en Proust, especialmente desde la perspectiva del sadismo, según la cual describe la relación con la madre, y por extensión con el resto de las mujeres. En el caso de la pintura, el aspecto sádico que resalta Bataille es pertinente para el retrato. Califica la novela proustiana como un ejemplo de transgresión respecto de la moral tradicional, en la medida en que resalta el vicio, convertido por oposición, en el elemento que pone de relieve la virtud. El rescate de los contrarios que Proust evidencia a los efectos de resaltar el elemento virtuoso, no implica una falta de moral: exige una “hipermoral” que defiende sus principios, no contra sus negaciones, sino a pesar de ellas: “Lo mismo que el horror es la medida del amor, la sed de Mal es la medida del Bien. (...). El Mal parece que puede ser captado, pero sólo en la medida en que el Bien es su clave (...)” (p. 174).
 - Blanchot, Maurice. “L’expérience de Proust” en *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959. Plantea el pasaje de *Jean Santeuil* a la *Recherche* como el de un proceso en el que la obra juvenil es ocultada a favor de la aparición de la obra maestra; esta consideración me permite establecer un pasaje entre ambas obras relacionado con la experiencia pictórica que adquiere preeminencia en la *Recherche*. El tiempo de la novela temprana es un tiempo de instantes estáticos, por lo que su narración no produce una verdadera experiencia del tiempo, lo que sí logra la obra mayor.
 - Bloom, Harold. “Los celos sexuales como creencia verdadera”, en *El canon Occidental*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996. La mayor fuerza de Proust,

sostiene el autor, reside en su caracterización: ningún novelista del siglo XX puede igualar su lista de vívidos personajes; en Proust hay toda una galería de retratos. Las tres angustias tragicómicas de Proust se ilustran en tres personajes: Swann; Saint-Loup; Marcel. Proust demuestra que los celos sexuales pueden ser los más novelescos. Por otro lado, la sutil ironía proustiana se manifiesta en la comparación mitológica entre judíos y homosexuales, que no supone desdoro hacia ninguno de los dos grupos; más bien alcanzan la categoría de “representación de la condición humana”, pues “los verdaderos paraísos, son los paraísos perdidos”. La *Recherche* es literatura sapiencial: alcanza la frontera entre meditación y contemplación: “Ya al final de la novela no creemos necesariamente que el Narrador haya llegado a conocer una verdad o realidad, pero percibimos que está a punto de convertirse en una especie de conciencia distinta de todas las demás (...) en la ficción occidental”; aquí intento justificar que el encuentro con la pintura de Elstir ha sido un momento fundamental para la asunción de esa conciencia artística. Para Bloom, la empresa de la novela es la salvación estética: Marcel se convierte en el novelista Proust.

- Maurois, André. “Las heroínas de Marcel Proust” en *Cinco rostros del amor*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951. Enfatiza el carácter creativo del amor en Proust. Como en los tiempos de la caballería, se puede creer que a fuerza de imaginar formas de amor más bellas uno puede acabar por crearlas: "Así como en aquel momento ciertos pintores aspiraban a alcanzar la Naturaleza verdadera a través de una naturaleza convencional, así también un novelista - Marcel Proust- iba a demostrar que si el escritor se niega a aceptar la pintura clásica de las pasiones del amor, puede descubrir una realidad poética más allá del vocabulario tradicional." (p. 132) Para subrayar esta acción creadora del amor reflexiona que “nadie comete locuras por Helena, sino por la imagen de Helena, por el mito de Helena” (p. 144). El tema de la novela es el conocimiento místico que puede alcanzar el artista sobre el mundo, para lo que debe eliminarse el tiempo (p. 154). Destacan las comparaciones entre la acción del amor y la pintura que retomo en este trabajo.

c) Artículos:

- Baretta Anguissola, Alberto. “Crítica y escritura: retrato del crítico como rumiante”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 562, “Dossier Marcel Proust”. Análisis del carácter crítico de la obra de Proust en el que afirma con vehemencia que los artistas y obras que aparecen en la novela no podrán ser rechazados una vez que se haya leído, pues “más que de crítica se trata de una introducción a las joyas de la literatura, de la música y del arte” (p. 61).
- Compagnon, Antoine. “La ‘danse contre seins’”, en *Marcel Proust, écrire sans fin*; el episodio que da nombre al título forma parte de *Sodoma y Gomorra* y representa una escena “primitiva” que anuncia la inflexión de la *Recherche* hacia el “costado de Gomorra” (p. 79); inicia la desconfianza del héroe sobre Albertina a partir de las palabras de Cottard: la danza aparece como símbolo del placer sexual, como estimulante y vehículo del goce que produce el contacto, trae a su vez el “espectro” de la masturbación juvenil; según el autor, “*la danse contre seins*”, existe como “intertexto” propiamente literario en las novelas de fin de siglo: cita como ejemplo, dos jóvenes indias que ejecutan una danza ritual en *Atala*, de Chateaubriand (p. 83). El interés del autor sobre este análisis reposa, como interpretación genética, en la elaboración de la gran armadura o la arquitectura monumental del texto: el sistema de correspondencias, simetrías, anuncios, llamadas, que conforman la estructura de la novela, y ponen en cuestión la dualidad acabamiento-inacabamiento (p. 84): María (antecedente de Albertina)-Albertina; Elstir-Cottard; Albertina-Agostinelli, son las duplas que se van transformando a lo largo del recorrido de escritura de Proust; diferentes adiciones fragmentarias, diversos esbozos, sin aparecer todavía ensamblados como un todo, dan lugar a intermitencias aleatorias, a la diseminación, la dispersión y repetición de signos: todo ello demuestra la gran potencia del texto, que puede generar desarrollos imprevistos y mayores sin que ellos se presenten de manera divergente al conjunto (p. 96); se reitera, así, la formulación proustiana de “ser y no ser la misma cosa”, y un sentido de fragmentación que, como en este estudio se afirma, es propia de la pintura.
- Compagnon, Antoine. “Proust recuperado por las vanguardias”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 562, “Dossier Marcel Proust”, pp. 13-26. Sobre la recepción de la *Recherche*, desde su aparición, pasando por el rechazo en los años 30 y 40,

dominados por las corrientes surrealista y existencialista, hasta su recuperación con la aparición, en 1952, del *Jean Santeuil*, la publicación de la *Recherche* por Pléiade en 1954, y, luego, tardíamente, con la “nueva vanguardia”.

- Chevalier, Anne. “Notice” de *Albertine Disparue* en Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*. Ed. J.Y Tadié. La autora sostiene en este estudio, lo que ha sido tomado como punto de partida, pero ampliado, para interpretar la relación entre la novela y el resto de los escritos de Proust, que los esbozos aparecen como una suerte de sostén sobre los que Proust va edificando su novela y una vez que logra completar su edificio se desprende de aquéllos; el episodio de la capilla de la Arena ejemplifica acabadamente esta consideración. Esta metáfora del sostén ha sido extendida en el presente trabajo, a todo escrito y aún, a toda experiencia artística de Proust, previos a la conformación de la *Recherche*.
- Deleuze, Gilles. “Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar” en *Revista Archipiélago*, cuadernos de crítica de la cultura, N° 32; traducción de “Boulez, Proust et le temps: occuper sans compter”, texto publicado en Claude Samuel (ed.), *Éclats* Boulez, eds. Centre Pompidou, París, 1986, pp. 98-100, por Jordi Terré. Si bien el texto aborda la relación escritura-música, hay elementos que sugieren aspectos de la pintura que destaco en este trabajo; por otro lado, Deleuze se explaya sobre el arte pictórico a propósito de Francis Bacon en su artículo “Histeria”,¹¹⁸ también de gran interés para mi propósito.

Boulez capta en Proust la manera en que los sonidos, los ruidos, se despegan de los personajes, de los lugares y los nombres a los que se vinculan en principio, para formar “motivos” autónomos que disminuyen o aumentan en el tiempo, variando su velocidad y su lentitud, de lo que es ejemplo por excelencia, la frase de Vinteuil. La memoria aparece como un tema secundario y Boulez no deja de ser proustiano a su manera a pesar de retomar el “elogio de la amnesia” de Stravinsky, o la expresión de Désormière, “tengo horror del recuerdo”; porque el problema del arte, correlativo a la creación, es el de la percepción y no el de la memoria: la música como “pura presencia”, reclama una ampliación de la percepción hasta los límites del universo. La finalidad del arte, entonces, es “la percepción ampliada (como la de la filosofía

según Bergson)”. Esa meta sólo es alcanzada si la percepción rompe con la identidad en que la fija la memoria, lo que ha sido siempre el objeto de la música. Considero, aquí, que tal ruptura es particularmente asociable con la acción pictórica. Para Deleuze, “las condiciones musicales de Boulez resuenan con las condiciones literarias de Proust, en ciertos aspectos: volver sonora la fuerza muda del tiempo”. En Boulez, como en Proust, esos aspectos son múltiples y no se reducen simplemente a “perdido-recobrado”.

- Estiu, Emilio. “Proust” conferencia en el Instituto de Teología de La Plata, 1976. Señala la visión de Proust sobre la originalidad del artista, lo que se ejemplifica singularmente en el personaje de Elstir que reúne las condiciones relacionadas de ser original y manifestar lo originario, lo que aquí se propone como una de las características específicas de la pintura.
- *Hommage a Marcel Proust en: Nouvelle Revue Française*, 1ro. de enero de 1923. En especial: a) André Maurois. “Actitude scientifique de Proust” (p. 151-54), donde se remarca que la observación proustiana se asemeja a la curiosidad apasionada y a la vez distante de un naturalista cuando observa los insectos. El estilo proustiano tiene un costado científico; b) Charles du Bos. “Points de repere” (p. 155-160), como un organista frente a su instrumento, Proust se coloca ante las cosas y atrae a voluntad los ritmos para la acción. Proust comunica en grado sumo la sensación del azar. Ya que es en la medida en que su originalidad está en la profundidad, que podía permitirse jugar tan libremente con y en todas las superficies; c) Louis Martin-Chauffier. “Marcel Proust analyste” (161-67), se destaca la habilidad de Proust para desarrollar a partir de un frágil y pequeño detalle, por ejemplo, el juego de reflejos sobre una pared, un ensamble imaginario muy sutil y amplio; d) Jacques Rivière. “Marcel Proust et l’esprit positif”, (p. 169-76), la falta de espíritu práctico en Proust es causa tanto de su obra como de su propia muerte. Las indefiniciones del personaje que dice ‘yo’, a veces interpretado como contradictorio, responde al principio que caracteriza a Proust: su carácter polimorfo. En comparación con Freud, el autor subraya que han sido quienes inauguran una nueva manera de interrogar a la

¹¹⁸ G. Deleuze. “Histeria”, en *Francis Bacon – Logique de la sensation*, París, 1984.

conciencia. (Otros artículos especialmente importantes para la cuestión pictórica, se comentan en el apartado sobre pintura).

- Malet-Buisson, Agathe. “Proust et les philosophes”, entretien avec Francois Vezins, en Magazine littéraire, n° 144, janvier, 1979. Importantes referencias a las relaciones entre Proust y Husserl, lo que aquí adquiere importancia por el “costado fenomenológico” que se destaca con relación a la pintura
- Matamoro, Blas. “Proust en Berlín” en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 562, “Dossier Marcel Proust”, pp. 7-12. Con motivo del centenario de *Les Plaisirs et les jours*, se llevan a cabo en octubre de 1996 las “Jornadas Proust y la crítica”; como una suerte de introducción a las mismas, Matamoro pasa revista por algunos tópicos proustianos, y señala “Proust es un crítico especialmente agudo en la *Recherche*, más que en sus dispersos intentos expresamente críticos. Su novela, o lo que fuere la *Recherche*, es, entre otras cosas, una antología de literatura comparada y una dispersa autocrítica cultural. Su autor, o lo que fuere Proust, convierte, además, edificios, cuadros y músicas, en objetos discursivos, pasibles de crítica.” (p. 9)

d) Internet:

- Lavault, Maya. “L’Albertine disparue de Jean Milly: ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre” en página web. Estudia la solución aportada por Milly para el caso de *Albertine Disparuee* y lo relaciona con la cuestión genética y el método indiciario. De relevancia para la cuestión de la autenticidad de alguna de las versiones de este volumen de la obra proustiana y, por ende, de la totalidad de la misma. Presenta la controversia entre Nathalie Mauriac y Jean Milly al respecto y subraya la decisión de este último que le otorga al lector la oportunidad de una extraña experiencia: “*il lit un texte qui lui est à la fois familier et inconnu, qui n’est ni l’Albertine Disparuee qu’il avait pu lire jusque là, ni celle que Proust a conçue*”. Incorpora para dar cuenta de esta simultaneidad de versiones la expresión de Daniel Ferrer “todos los mundos posibles”, que conviven en un solo texto y cuya selección se le encomienda al lector, lo que se relaciona muy particularmente con afirmaciones del presente estudio.

e) Coloquio:

- Miquet-Ollagnier. Marie "Sodome et Gomorrhe: une autofiction?", présenté au Colloque international *Proust, Sodome et Gomorrhe*, organisé par Antoine Compagnon et Jean-Yves Tadié, 20/01/ 01, Université Paris 4 – Sorbone. Analiza el tomo 4 de la *Recherche*, el último publicado en vida del autor; marca los distintos pasajes que pueden tomarse como "autoficciones", en la medida en que hay rasgos autobiográficos que prometen el cumplimiento de lo que se denomina un "pacto del nombre" (esto es, el nombre del autor hace presente al autor en el texto); pero, en la novela proustiana tal pacto se frustra irremediabilmente, pues Proust jamás respeta aquella promesa: el lector siempre se queda en un plano de incertidumbre respecto del nombre del héroe. Si bien la categoría de autoficción se ha gestado en referencia a textos literarios, conjeturo que podría indagarse en torno a la cuestión de si es posible (o no) señalar algunos cruces entre la problemática que presenta la autoficción y el autorretrato en el ámbito pictórico, en tanto en ambos casos hay elementos autorreferenciales pero mediados por la construcción artística; lo que haría necesario diferenciar entre el autorretrato propiamente pictórico y el que aparece, como en el caso de Proust, como elemento literario. Lo que los límites de este estudio no me permiten concretar aquí.

3- *Obras fundamentales para la cuestión de la pintura en Proust:*

a) Libros:

- Beckett, Samuel. *Proust*, New York, Grove Press, 1931. Versión española *Proust por Beckett*, Madrid, Nostromo Editores, 1975. Plantea al sufrimiento como indispensable para la experiencia estética (p. 30); define al impresionismo de Proust como "su afirmación no lógica de los fenómenos en el orden y exactitud de su percepción, antes de ser deformados por la inteligencia para ser forzados dentro de una cadena de causa y efecto" (p. 93) y al pintor Elstir como "el arquetipo del impresionista, dejando constancia de lo que ve y no de lo que sabe que debe ver" y alude a la definición de Shopenhauer sobre el procedimiento artístico de "la contemplación del mundo haciendo abstracción del principio de razón" (p. 93), todas cuestiones relevantes para este trabajo. Diferencia entre artesano y artista en

referencia a la distinción de Proust para quien un escritor (no todo artista) es un traductor (p. 91) Señala asimismo la influencia de Shopenhauer en su concepción estética para quien la música es la Idea misma a diferencia de las otras artes que "sólo pueden producir la Idea en sus fenómenos concomitantes" (p. 98)

- Bolle, Louis. *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*. Paris, Grasset, 1967. Estudio fundamental sobre el carácter perspectivista de la obra de Proust, analiza las obras de arte imaginarias. Sobre el personaje del pintor: "[Elstir] *Il exerce d'abord la fonction de guide spirituel du Héros-Narrateur (...) La sagesse, comme la peinture, comme l'art du romancier, implique le choix d'un point de vue; elle est un voyage*". (p. 97-98) "*Parmi les guides que Marcel se chisit, Elstir est sans doute celui qui a exercé sur lui l'influence la plus heureuse, qui lui a ouvert les plus vastes perspectives dans les domaines les plus différents; enfin, il est l'un des seuls à lui faire comprendre l'essence des mirages et des illusions*". (p. 98) Sostiene que Elstir salva las apariencias desde el punto de vista ético y lo compara con Rembrandt (claroscuros) (p. 101-102), aunque es un resumen de los pintores impresionistas reales: Whistler, Turner, Manet, Monet, Renoir (p. 105) Proust conoce la técnica impresionista: "*Elstir et Proust objectivent, tous deux à leur manière, la préhistoire de la vision qu'ils ont conquise, ou reconquise sur l'oubli*." (p. 106) La metáfora pictórica contiene una verdad que cada individuo dice a su manera pero que es universal: "*Cette vérité est celle de la plasticité perpétuelle du monde, que Proust retrouve aussi bien (...)*" (p. 116) Cita la referencia de Butor respecto a que Elstir es una especie de Monet llevado al límite (p. 119). Este texto ha resultado sustancial para el desarrollo de la consideración pictórica en Proust, tal como lo analizo en este trabajo.
- Crémieux, Benjamin. *Marcelo Proust*, Madrid, Revista de Occidente, 1925, Tomo 5. Singular visión, por lo adelantado de su aparición, sobre la superación, como se vió reiteradamente aquí, del impresionismo convencional. Define al impresionismo proustiano como "súper impresionismo": es un "impresionismo crítico (...), que en cierto sentido es el contrario de la espontaneidad" (p. 203); que conduce a un "clasicismo impresionista" (p. 205); que pretende "extraer de la impresión lo real" (p. 317), pues la obra de arte "es descomposición y recomposición de lo real" ("realismo introspectivo") (p. 306-7).

- Fraisse, Luc. *L'esthétique de Marcel Proust*, Sedes, 1995. Importante estudio sobre la estética proustiana que presenta una antología con artículos y fragmentos de la novela y de la correspondencia, relevantes para el tratamiento de la concepción artística de Proust. Y una bibliografía específica seleccionada según los siguientes ítems: “La cultura estética de Proust” (a- testimonios contemporáneos; b- algunos textos; c- la influencia de Ruskin); “La estética de Proust” (a- estudios de conjunto; b- repertorios de referencias); “Literatura y filosofía”; “La lectura y la crítica”; “La estética de la novela”; “Proust y el estilo”; “Proust y la pintura”; “Proust y la música”; “Artes mayores y menores” (a- teatro; b- arquitectura; c- escultura). En el apartado dedicado a capítulos de libros se analizará el capítulo IV de este texto, “Systeme des beaux-arts”.
- Fraisse, Luc. *L'oeuvre-cathédrale: Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990. Como un intento de reflexión en torno a la afirmación proustiana según la cual habría de construir su obra como una catedral, pudiendo nombrar cada parte del edificio y definir su función arquitectónica dentro del conjunto, el autor presenta este texto como “un diccionario razonado de la arquitectura medieval en Proust, para tratar de esclarecer este misterio, y de alguna manera verificarlo” (“Avant-Propos, p. 11). Me detengo particularmente en el apartado “Gothique” del mismo, en el que minuciosamente se intenta describir el sentido de este término en Proust. Así, más allá de la alusión a las iglesias y catedrales, hay en la novela un “gótico doméstico” que pinta los lugares familiares como el jardín y la cocina, que surgen de las versiones preliminares con tal cantidad de alusiones a la arquitectura medieval que dejan en el libro definitivo el trazo de un antiguo trabajo: de este modo el gótico ha sido cosubstancial a la creación del universo de Combray (p. 277). También el gótico se liga a los sueños, a la linterna mágica de la infancia y a la aristocracia –la duquesa de Guermantes es descendiente de Genoveva de Brabante-: en el lenguaje de Proust, “gótico” designa la poesía de los sitios soñados y de los paisajes propios de los cuentos fantásticos (p. 283-284). Asimismo el estilo gótico es también la encarnación del deseo; de igual modo los objetos más inverosímiles, si son transfigurados por el deseo, pueden devenir góticos (p. 286). Particularmente, Venecia, se convierte en el ejemplo típico del gótico soñado (p. 287). Por otro lado, es fundamental para que el

héroe descubra y explique el arte impresionista de Elstir. El mar gótico introduce naturalmente a las metáforas de Elstir en sus telas y especialmente en sus marinas (p. 292-293). La lección de Elstir asimilada por el héroe le permitirá practicar una mirada metafórica sobre el mundo sensible (p. 296)

- Matamoro, Blas. *Por el camino de Proust*, Barcelona, Anthropos, 1988. Señala que el arte elimina la "inocencia" en la percepción de lo real (p. 173) Vermeer realiza la síntesis entre naturaleza y espíritu (p. 174) El arte aparece como saber de la vida (p. 181-183) El artista es un jugador (p. 187) Además apunta la influencia de la concepción estética de Hegel (p. 193)
- Milly, Jean. *Proust et le style*, París, Lettres Modernes, Minard, 1970. Préface de Gérard Antoine. La pintura permite experimentar concretamente, de una manera sensible, una visión original, una recomposición del universo y la música revela lo que hay de más inabarcable en la vida afectiva. Para no perder estas posibilidades, Proust ensaya la transposición, en su técnica novelesca y en su estilo, de los medios de estas artes (p. 99)
- Poulet, Georges. *L'espace proustien*, París, Gallimard, 1982. Texto fundamental para el presente trabajo. El espacio proustiano está hecho de determinaciones topológicas, de pluralidad de sitios, lejanos unos de otros, como las islas en un océano. No son sólo los lugares los que no se comunican, sino los seres humanos. Todo se fracciona en el mundo de Proust, todo deviene parecido al universo de los pintores que, como Elstir y Vermeer, no posee la unidad de un solo paisaje, sino la pluralidad de esbozos disyuntos, que son los cuadros que ellos pintan. Es el espacio que separa, es la conversación telefónica entre el héroe y su abuela. La imposibilidad de estar a la vez en los lugares distantes es la prueba de la mortalidad del hombre (p. 148-152)
- Revel, Jean-Francois. *Sobre Proust*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988. Edición original francesa de René Julliard, París, 1960. Sostiene que Proust es un realista, lo cual no es incompatible con su obra imaginaria (p. 39) Compara la ejecución de la *Recherche* con un cuadro de Ernst sobre Europa irreconocible a simple vista (p. 34) Las ideas proustianas son ideas-cuadro (p. 37) y destaca que lo más accesorio aparece como lo más significativo (p. 38) Elstir es el único de los creadores imaginarios que vemos en acción (p. 77) Reconoce a Proust como el único

escritor que posee un verdadero sentido de la pintura (p. 242) La novela es el equivalente en prosa de un cuadro (p. 243), afirmación de la que se encontrarán ejemplos concretos en este estudio.

- Richard, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. París, Éditions du Seuil, 1974. Sus análisis han sido de gran importancia para el desarrollo de las afirmaciones sobre la pintura en Proust que aquí se presentan. Desde una concepción fenomenológica, analiza el mundo sensible, objeto de evocación en la obra, y divide su estudio en el análisis de tres aspectos de ese mundo: la materia, el sentido, la forma. Resulta interesante su concepción del deseo ligado a lo comestible, y a las distintas manifestaciones de lo carnal; asimismo hay una distinción entre el espacio interior (en el que prevalece la figura de la madre) y el exterior (del cual es dueña la abuela) (p. 46); se señala que lo superficial es la posibilidad de aparición de lo profundo y que cobra singular importancia el misterio, análogo al del nacimiento, por el cual la superficie sensible comienza a animarse bajo el primer contacto con la luz (p. 50) Las rupturas operan en el tiempo tanto como en el espacio (p. 185), lo que en este trabajo aplico particularmente a la pintura. En Proust el principio de la relatividad del punto de vista, condena a percepciones parciales, a la experiencia de un mundo “descosido” (*décousu*); así la visión del artista que desorganiza, deconstruye la visión que ha sido unida por el razonamiento, aparece por tanto como visión más originaria, más primitiva; aquí se refiere a un cuadro de Elstir y menciona al Cézanne comentado por Merleau-Ponty: reorganizan la totalidad del paisaje según una dimensión esencial, y olvidada. (p. 185-187).

b) Capítulos de libros:

- Butor, Michel. “Les oeuvres d’art imaginaires chez Proust” en *Répertoire II*. París, Les Éditions de Minuit, 1964. Versión española: “Las obras de arte imaginarias en Proust”. en: *Sobre Literatura II*. Seix Barral, Barcelona, 1967. En su análisis de las obras de arte imaginarias, intenta mostrar cómo a través de ellas, Proust adquiere poco a poco conciencia del desarrollo de su propio trabajo, cómo son modos de su reflexión creadora (p. 328) Hacia el final del artículo concluye que, por intermedio de esas instancias de reflexión que son las obras de arte imaginarias, el libro de Proust,

cerrado en su origen, se ha convertido en un libro abierto en el que todo el mundo debe poder verse, y hace referencia a la cita de la *Recherche* en la que el narrador sostiene, precisamente, que su libro es un cristal de aumento, por el que los lectores lograrán leer en sí mismos (p. 328) Según Butor, es después de la intervención de Elstir cuando se impone la metáfora fundamental del artista como prisma. Así, la pintura de Elstir es el prisma que hará pasar de la Sonata al Septeto, del color único de la primera, a los siete instrumentos del concierto (p. 365). Su afirmación de Elstir como un “Monet al límite”, ha sido importante para la revisión del propio impresionismo, analizada en este trabajo.

- Compagnon, Antoine. “Huysmans, ou la lecture perverse de la Renaissance italienne”, en *Proust entre deux siècles*. Paris, Éditions du Seuil, 1989. El autor encuentra un punto común en los dos escritores, pese a que no parece que Proust haya conocido muy ampliamente la obra de Huysmans, “uno de los escritores que mejor representa el espíritu de fin de siglo”, según Compagnon: los une la lectura perversa de los pintores italianos anteriores a Rafael (p. 109). Huysmans ha descrito una tela de Marmitta (que se le atribuye a Francesco Bianchi), *La Virgen y el Hijo entre San Benito y San Quintín*, con énfasis en el santo más joven que aparece como un “efebo de sexo indefinido, híbrido, de misteriosa belleza”, lo que remite en Proust al retrato de Miss. Sacripant, pintado por Elstir en que el narrador resalta la indecisa figura, entre una “muchacha viril y un joven afeminado” (p. 112). Imagina, igualmente al santo viejo como el padre del muchacho y de la virgen, hermana y hermano, de cuya diabólica unión ha nacido uno de los ángeles del cuadro: se entrecruzan en esta interpretación, incesto, lujuria, placer y deseo unidos al dolor. Este cuadro representa para Huysmans, la transición entre la edad media y el renacimiento: representa el pre-rrafaelismo: “*Androgyné et inceste –se dénouant dans la stérilité et l’expiation–, voilà les deux secrets, et les deux seuls, de la lecture perverse des préraphaélites, réunis dans l’explication du saint Quentin de Marmitta par Huysmans* ” (p. 114-15). Un pintor se asocia a estos temas de decadencia: Gustave Moreau, cuyos hombres y mujeres, vírgenes y efebos, son indiferentes, como hermanos y hermanas adolescentes. Es el pintor al que Proust le atribuye la representación del Poeta, hombre y mujer a la vez, y Huysmans también ha

formulado esta idea sobre Moreau (quien a su vez ha hecho una copia del mural de Bianchi –todavía no se lo había atribuido a Marmitta– en crayon y acuarela) (p. 115). Una página de los Cahiers que luego no se incorpora a la novela y que describe a Albertina en un momento de la segunda estada en Balbec, mientras el héroe la busca sin encontrarla, asemeja a las descripciones de Huysmans y remite a San Jorge, a la pintura y a una referencia explícita a Mantegna (p. 116-17). El San Jorge de Mantegna, aludido en todas las descripciones de Albertina “vestida en caucho, como en una armadura”, y que Proust había visto en Venecia en 1900, es uno de los paradigmas de la lectura perversa de los comienzos del renacimiento italiano, junto a *La Primavera* de Botticelli (p. 119). Son también íconos de lecturas donde se mezclan la homosexualidad, los vicios, las inversiones, la Medusa, y el *San Juan* y *La Gioconda* de Leonardo, todas figuras aludidas en torno de Albertina en la novela proustiana (p. 122-24). Finalmente, como conclusión expresa Compagnon que una obra suscita interpretaciones renovadas en la medida en que no responde acabadamente a todas las preguntas que produce y que se tornan irreductibles: Racine no es ni barroco ni clásico; Baudelaire no es ni decadente ni retórico; Proust no es ni reaccionario ni futurista. La *Recherche* se lee hoy como una obra moderna, no modernista, ni progresista, sino inclasificable, esencialmente ambigua, partida. Como sostiene Baudelaire: “*La dualité de l’art est une conséquence fatale de la dualité de l’homme*” (p. 299-300). Si el narrador hubiese sido fiel a la doctrina del *El tiempo recobrado*, hubiera debido decir, parafraseando a Swann: “he gastado los años de mi vida por un libro que no era mi tipo”. Pero así como Swann jamás hubiera amado a una mujer que fuera su tipo, el narrador jamás hubiera escrito el libro conforme a su modelo ideal. Se postulan las leyes, de una mujer ideal, de un libro ideal, pero no son esos ideales lo que se ama: se ama lo otro, justamente porque no lo son (p. 202).

- Fraisse, Luc. “Systeme des beaux-arts”, capítulo IV de *L’esthétique de Marcel Proust*, Sedes, 1995. El camino que emprende el héroe es un ascenso gradual y su estética consiste en situar diversas formas del arte –arquitectura, teatro, escultura, pintura, música y literatura–, por relación con la creación literaria (p. 139). Tal correspondencia de las artes puede ser esclarecida por lo que Wagner denominaba *el arte total*. El teatro aparece en *Swann* como uno de los primeros peldaños en la

escala de la vocación, y más adelante en las *Muchachas en flor* la sala de espectáculo recibe una significación más general; ella ilustra a los ojos de Proust, el principal precepto de Schopenhauer: “el mundo es mi representación”; por lo que si el héroe-narrador ocupa el centro de la escena, pues todo gravita en torno a él, es porque simboliza nuestra percepción del mundo exterior (p. 140), lo que para mi trabajo fue muy significativo. En cuanto a la pintura, sólo ella podría favorecer la toma de conciencia estética, especialmente de que el arte es por esencia impresionista: Bergotte aprehende en el instante de su muerte la esencia misteriosa de la creación literaria frente a un Vermeer; este episodio es completado por la meditación sobre la pintura italiana después de la estada en Venecia y coronado por las lecciones de estética recibidas del contacto con la obra de Elstir: la visita a su atelier y a la galería de los Guermantes. Las formas de arte son así, en la Recherche, objeto de una doble profundización: Bergotte, leído en Combray es encontrado en París; las telas de Elstir, vistas en Balbec, adquieren en París un nombre mayor; la Berma aparece dos veces; el héroe descubre por Swann la sonata de Vinteuil y luego descubrirá por sí mismo el septeto; la iglesia de Balbec completa la enseñanza recibida de la iglesia de Combray (p. 145-146). Se explaya sobre la noción de metáfora pictórica en la novela (p. 146) y sobre la importancia del lenguaje de los colores, como lo ha descifrado Jean-Pierre Richard, en el que domina la pincelada impresionista (p. 146-147). La pintura adquiere el papel de dar a conocer lo que es la visión artística, del mismo modo que la visión del mundo de un novelista. Lo que se llama la “manera” de un pintor parece encerrar el enigma mismo del arte, sobre todo la última manera en la que se libera el enigma sobre la tela. Así los últimos Monet “no pintan más que niebla” y los últimos Rembrandt “más que el sol”; la niebla y el sol de los últimos Monet y de los últimos Rembrandt son el acento del artista, la esencia de su estilo, que se busca de tela en tela, de época en época y que se fijan en los paisajes de las últimas obras, las más acabadas (p. 147) Las artes, en Proust, no aparecen solamente yuxtapuestas o coordinadas, sino transpuestas la una en la otra, como en un sistema de Bellas Artes. (p. 150). Toda creación es sobre todo, transposición, de modo que la realidad no será jamás suficientemente recreada (p. 151) Las artes mayores y menores se armonizan en una composición sinfónica (alrededor de 1900 se proclama

la síntesis reflexiva de todas las artes; al fin del siglo XIX las óperas de Wagner encarnan este sueño, que el compositor concibe como el arte total) (p. 154) La síntesis magistral que realiza Proust de las diversas artes hace que la posteridad vea sobre todo en la *Recherche* la transposición literaria de una ópera wagneriana (p. 155).

- Henry, Anne. “Des arts et des artistes”, cap. 4 de *La tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, 2000, pp. 179. El encuentro con los artistas resulta, llamativamente, producto del azar y la singularidad de que cada rama del arte posee un único representante “*Bergotte, Elstir, Vinteuil n’ont, semble-t-il, point de rivaux et Rachel ne sert que de repoussoir à la Berma. Ils ne souffrent point non plus de comparaisons avec les grands noms du passé*” (p. 182). La jerarquía de las artes, topos kantiano, aparece en Proust en la medida en que “*À chaque étape du roman correspond la curiosité du personnage pour un art déterminé*” (p. 183). Así, la pintura constituye la tercera etapa en el descubrimiento de las artes plásticas; el personaje de Elstir es un fruto más de las lecturas estéticas de su autor que de su asistencia apasionada a los salones de pintura; curiosamente opone a la “leyenda” que todavía tiene lugar, la idea de que “*Proust s’il s’est intéressé à ce qu’apporte cet art sur le plan théorique, est fort peu amateur de ses réalisations particulières.*” (p. 187). La pintura se encarga de aportar dos revelaciones al narrador: la reconciliación con lo real, cuyo primer estadio de comprensión son las telas de Elstir: “*cette grande leçon ne peut s’accomplir que parce que l’intuition du peintre saisit l’être des choses préalablement à toute perception*” (p. 188). La pintura conduce la mirada más allá de sí misma y la visita al atelier de Elstir no busca caracterizar el estilo del pintor, menos describir su técnica, sino mostrar que este arte, “*d’une manière générale, est le premier degré de la littérature.*” (p. 188). La anécdota de Turner contada por Ruskin convence a Proust del parentesco o relación de las intuiciones artísticas; la pintura prueba de manera irrefutable la superioridad “*de ce donné pur, la sensation*”; la autora relaciona esta consideración con lo que Schopenhauer ha dicho al respecto: el arte de la pintura se reduce a poder separar completamente lo que en la visión es simplemente sensación, es decir el efecto, de su causa, o sea, los objetos cuya sensación produce la percepción en el espíritu (*El mundo como voluntad y*

representación, p. 1156); esta regresión es para el novelista, azarosa, accidental (p. 189). Pero, el propósito pictórico es más esencial: hacer visible el principio de igualdad de todos los entes; “*À l’en croire, l’originalité d’Elstir vient d’un travail sur les objets analogue à celui que l’écrivain accomplit sur les mots.*” (p. 190). La segunda función de la pintura, y esta afirmación se relaciona muy especialmente con el propósito de mi trabajo, es la de “*exprimer paradoxalement le temps alors qu’elle se développe dans l’espace*” (p. 191).

- Tadié, Jean-Yves. “Proust y la pintura” en: *Proust*, Op. Cit. Comenta el texto de Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*: “Las ideas de Proust sobre la pintura son formuladas alrededor de Giotto, Botticelli, Elstir (Vermeer no juega en la obra un papel teórico, sino más bien dramático) Botticelli ha llevado a Swann a sucumbir a la tentación de la idolatría, que confunde arte y vida (el esteticismo es el inverso del realismo) Pero Elstir, personaje imaginario, es un “faro” para el Narrador, sobre la ruta de la vocación, porque le da una nueva visión de las cosas y revela las leyes generales del arte. Gracias a él, un universo personal, sometido a un punto de vista único, se devela en la metamorfosis (que en literatura es la metáfora): las cosas no son nunca en sí mismas, todo está en la mirada del pintor” (p. 212) “(...) el predominio de la técnica del punto de vista y la inquietud de integrar el espectáculo del mundo y de los hombres al arte explican el recurso incesante de las imágenes pictóricas” (p. 213)

b) Artículos:

- Allard, R. “Proust et les arts plastiques” en *Hommage a Marcel Proust*, N.R.F., enero de 1923, pp. 211-19. Señala que no es su intención buscar los elementos de una teoría estética, pues en verdad no existe tal cosa, ya que Proust no posee un espíritu sistemático. Es cuestionable su afirmación de que las alusiones a la pintura se hacen más raras a medida que avanza la obra (p. 211). Repasa la relación entre Proust y Ruskin (p. 211-12) y destaca su desavenencia con el crítico, expuesta por Proust en los artículos (p. 213). Las ideas expresadas por el novelista no son las que gobiernan los *ateliers* (p. 213-14). Son los pintores holandeses e italianos a los que Proust alude para fijar los trazos de sus personajes: Bloch-Bellini; amiga de Albertina-Hogart;

- Odette-Botticelli; cocinera-Giotto (p. 215-16). Asimismo, recurre a Monet (p. 216); a Turner y Whistler (p. 217); a Renoir (p. 218).
- Bales, R. “Proust et Gustave Moreau” en *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1974. Sobre la importante presencia del pintor de personajes mitológicos en el universo proustiano, que ha sido también objeto de estudio por parte de Compagnon, al comparar a Proust con Huysmans.
 - Berçu, France. “L'icone ou le tryptique de l'imaginaire” en *Rev. L'Arc: Proust*, n° 47, Ed. Cit., p. 59-68: en oposición a la definición de Maurois en el *Préface* de la edición de la novela de la Pléiade sostiene que no se trata de la recuperación del pasado en la memoria, sino de una puesta en escena, y Proust es un “escenarista de la ausencia”. Lo imaginario adquiere el doble sentido de “lo imaginario cotidiano” y de “lo imaginario en un sentido lacaniano”. También puede ser definida como un tríptico y más particularmente como un ícono; ícono en sentido femenino, como representación pictórica tripartita (numerosa, entre las representaciones de la edad media, eslava y sobre todo rusa); ícono en sentido masculino, en sentido lingüístico, a la manera de Pierce: “signo que posee los caracteres que le devuelven significado aunque su objeto no exista”. Lo que manifiesta el tríptico es la ligazón, dos a dos, de los temas presentes; ningún tema es autónomo en la *Recherche*; “el tema que se pone en escena es el goce, siempre enmascarado, siempre retardado, designando lo imaginario como negación del tiempo”.
 - Bolle, Louis. “Structure, perspective et durée dans l'oeuvre de Proust” en *Revue de Métaphysique et de Morale*, Janvier-Mars, 1959, n° 1. De relevancia para mi propósito. La lectura de la *Recherche* da la impresión de una superposición de capas de edades diferentes, comprimidas arbitrariamente; la composición aparece luego de varias lecturas, en que se revela la diversidad de “duraciones”, de edad y profundidad desiguales (p. 52). El libro es una inmensa “caja de resonancia”; de llamadas dispuestas a lo largo del desarrollo “melódico” que dan al lector la impresión “*du déjà vu, du déjà lu*”; cada vez la llamada es ligeramente diferente, es decir, similar: se va enriqueciendo con significados más satisfactorios, más profundos, pero que nunca terminan de liberar su secreto (p. 53). Es una novela que exige un tiempo anormalmente largo para que aparezca su estructura y su significación, pues se

presenta como una selva virgen de análisis y personajes. “*Roman où le temps est à la fois la quatrième dimension de l’oeuvre et l’ennemi du héros*” (p. 54). La obra de Proust en una suerte de itinerario místico pero también un fresco histórico; el escritor pintándose a sí mismo ha pintado su época; es las *Confesiones* de San Agustín y, a la vez, la *Comedia Humana* de Balzac (p. 56). Se le exige al lector que “acomode su marcha” de lectura, del mismo modo que debe “acomodar su visión”; ha pintado tanto pasajes de lo “infinitamente pequeño” como de lo “infinitamente grande”: la visión microscópica, que tanto se ha analizado, y la visión telescópica, que Proust explícitamente manifiesta manejar (p. 59). Ha introducido, como una suerte de revolución copernicana, el cambio sobre el propio observador: pinta no sólo el objeto sino las etapas de su descubrimiento: el pasaje del error a la verdad, error en el sentido de perspectiva única, de apariencia, de punto de vista (p. 60). El movimiento del observador en el espacio (por ejemplo, el desplazamiento en automóvil), o en el tiempo, nos permite asir lo real en sus varias facetas, enriquecer nuestro conocimiento, verificarlo y corregirlo (R. Fernández lo ha comparado con una novela policial en la que el enigma sería metafísico); las ilusiones no son, entonces, absolutamente falsas, sino verdades incompletas (p. 61). Como lo ha dicho el propio Proust, lo más banal puede ser lo más revelador, como la pintura de una mansión burguesa por Elstir. Son impresiones superficiales más verdaderas que los conceptos de la inteligencia que son determinados, fijos: “*La poésie est plus vraie que l’analyse, l’imagination et les sens vont plus loin que la raison*” (p. 67). La obra proustiana se construye para justificar a la vez una revelación mística (música) y un análisis psicológico donde el factor tiempo juega un particular papel, simbolizado en los temas espaciales o pictóricos, por desenvolvimientos concernientes a la perspectiva y la apariencia (p. 70).

- Brach, Paul. “De Balbec a Venise” en *Hommage a Marcel Proust*, NRF, enero de 1923, (p. 227-28). Señala que el capítulo titulado “Los Vicios y Virtudes de Padua y de Combray” programado cuando aparece *Por el camino de Swann*, para el volumen de *El tiempo recobrado*, desaparece cuando se edita *A la sombra de las muchachas en flor*; otros títulos más detallados reemplazaron a los primeros y parecía que el autor abandonaba los famosos frescos y, sobre todo, la novelesca aparición Padua-

Combray. Sin embargo otro sumario de Sodoma y Gomorra hace resurgir aquel pasaje bajo el título de “Séjour à Venise” (p. 227). Así, “*cette toile de fond qu’est Venise, avec ses ‘trompe-l’oeil’ et ses embûches prévues, devait l’aider dans le dessin de ses personnages chageants; ils ressortent davantage et, comme dans le salon Guermantes, plus le décor est conventionnel, plus ils prennent de relief.*” (p. 228).

- Brée Germaine. “L’église de Combray: présence de Vermeer”, en *Revue d’histoire littéraire de la France*, septembre-décembre 1971, 71° année, n° 5-6, pp. 965-71. Alude a *La vista de Delf* como el cuadro preferido explícitamente por Proust; Vermeer es en verdad un pintor desconocido en ese tiempo, y Proust lo descubre hacia la edad de 30 años. Las afinidades electivas entre Proust y Vermeer han sido estudiadas por René Huyghe sobre la base de aquella tela precisamente. El autor pretende demostrar que esta afinidad es especialmente significativa en la descripción, netamente pictórica, de un detalle de la iglesia de Combray.
- Deleuze, Gilles. “Histeria”, en: AA.VV. *The Wounded Diva. Hysteria, Body and Technology in the XX century Art*, Oktagon, München, 2000 (edición bilingüe alemán-inglés); artículo extraído del libro *Francis Bacon – Logique de la sensation*, París, 1984. Si bien no se trata de un texto sobre Proust, resulta muy importante por el paralelo que puede establecerse con su concepción de la pintura y la del pintor. Bacon representa la “inorganicidad” en la pintura (p. 280); su característica es la “presencia transitoria y provisional” de ciertos órganos lo que implica la inclusión del tiempo en la pintura; en su obra “se pinta el tiempo”; sus variaciones –por ejemplo, los *Tres estudios de la espalda masculina*– dadas en las oscilaciones de textura y de color sobre el cuerpo, son variaciones temporales (pp. 281-2). La “histeria” en la pintura (la música sería más bien esquizofrenia) está dada en su cualidad de “hacer visible” la presencia (p. 284).
- Dunlop, I.H.E. “Proust y la pintura” en: Peter Quennell y otros. *En torno a Marcel Proust. En el centenario de Proust, 1871-1922*. Madrid, Alianza, 1974. Importante artículo para la consideración de la pintura. Proust ha sido un admirador de los pintores consagrados de su época y de aquellos que fueron revalorados por sus contemporáneos, pero desconoció los nuevos artistas que aparecían. Proust visitaba

una retrospectiva de Whistler en tanto Gertrude Stein asistía a una muestra de Matisse y Picasso. “Las obras de Turner, Monet y Whistler ayudaron sin duda a formar su visión del mundo exterior; Blanche, Helleu y Vuillard se combinaron para producir el personaje de Elstir; Degas obró como una especie de *‘deux ex machina’* en el mundo del arte, donde Proust se movía; y críticos como Ruskin, Male y Montesquiou suministran algo del fondo estético e intelectual de las ideas del novelista acerca del arte y la belleza” (p. 141).

- Duren, Brian. “Deuil, fétichisme, écriture: la ‘Venise’ de Proust”, en *Littérature*, n° 37, febrero de 1980, pp. 113-28. Relaciona Venecia y Combray, psicoanalíticamente, a través de la figura del duelo. Venecia es un texto sobretatado: pone en escena la heterogeneidad de estilos, y a la vez, su intertextualidad: el cuento oriental, la literatura romántica, simbolista, la literatura exótica del siglo XIX, la poesía barroca, los cuadros renacentistas de Carpaccio y Giotto, de Turner, del impresionismo; al mismo tiempo que la imagen fálica de la madre y del cuerpo de la Madre arcaica (p. 114-115). El modelo de Venecia podría ser las *Mil y una noches*, los cuadros holandeses, los jardines de Delf o de Haarlem, los cuadros románticos, la obra de Turner, e incluso, una puesta de *Hamlet*, el texto de duelo por excelencia en nuestra cultura. El propio discurso subraya su propia heterogeneidad y el *bricolage* del natural del fantasma de Venecia; finalmente, el duelo culmina en la escritura, que permite esa conjunción (127-28).
- Eells, Emily. “Proust a sa manière” en *Littérature* n° 46, mayo de 1986, pp. 105-23; como en el cuadro *Las Meninas*, de Velásquez, en que el pintor da un paso atrás para contemplar su trabajo antes de proseguirlo, hay un momento en *La Recherche* en que Proust se para frente a su obra y se demora para criticar su propia escritura: la lectura del artículo del héroe editado en *Le Figaro*, junto a Albertina, que aparece constituido en un “autopastiche”, que es a un tiempo una anti-Recherche y una hyper-Recherche (pp. 105-06). Albertina describe el estilo del narrador y da cuenta de la influencia recibida en cuestiones literarias por el héroe. Se presenta esta “*peinture de glaces en paysage*”, como una ilustración de la sorprendente transformación del lenguaje de Albertina (pp.110-11). Hacer pastiche del narrador, es no sólo emplear su lenguaje, sino sus “lentes” para ver el mundo a su manera. Así, en el texto, Albertina toma a su

cuenta la concepción estética de Elstir: posar sobre el paisaje una mirada poética; cuando describe un detalle, éste parece un pequeño fragmento de pared amarilla (p. 112).

- Gusman, Luis. “En busca del Proust perdido: A propósito de *L’oeil de Proust*, de Philippe Sollers, Paris, Ed. Stock, 1999”, en Diario La Nación, domingo 6 de febrero de 2000. El libro de Sollers que analiza Gusmán reproduce los dibujos inéditos que el autor francés trazó en los márgenes de sus manuscritos y cuadernos de notas; y la crónica de un viaje a Illiers-Combray, escenario de su obra, convertida hoy en una suerte de santuario. El autor del artículo sostiene que la aparición de un libro como éste, así como las biografías o las traducciones, “ponen nuevamente en movimiento la obra”; el lector revive los personajes de la novela como a través de un caleidoscopio, pues los dibujos reproducen los personajes de la novela. Otros escritores han apelado al dibujo para dar testimonio de su obra: Stendhal, Kafka. A diferencia de aquellos que convirtieron el dibujo en un hecho estético (Goethe, Víctor Hugo, Blake, Baudelaire, Artaud o Michaux), Sollers coloca el proyecto de Proust en la línea kafkiana para asociar el dibujo a la idea de “inscripción”; hay una particular conjunción entre la mirada y la escritura, entre la imagen y la palabra. El universo proustiano se duplica en los garabatos, en sus monigotes de trazos infantiles. “Ante la duplicidad infinita con que el mundo de Proust se construye y se desdobra, la palabra aparece como un instrumento débil. Sollers ensaya una respuesta lateral y pone a prueba su talento tratando de evitar una interpretación del sentido de los dibujos. Para ello (...) plantea entre ambos campos una relación de correspondencia constante. Esto se hace posible a partir de que sitúa al sueño como el principal personaje de *En busca...*, con lo cual todo se multiplica y distorsiona.” El ojo de Proust se desentiende de la apariencia realista y percibe las analogías del mundo; la analogía, como método estético, marca la posición de ese ojo para mirar el mundo; el dibujo “ancla” la visión a la escritura, pero además, los dibujos se metamorfosean en garabatos; los dibujos devienen garras, arañazos que tratan inútilmente de apresar un fragmento de representación del mundo que da ilusión de totalidad y que la escritura proustiana ha fragmentado en un tiempo imposible de recobrar.

- Johnson, J.T. “*Débauche sur la Seine de Claude Monet: source du Dégel a Briseville d’Elstir*”; sobre la relación entre Monet y Elstir, a través de la conocida pintura del pintor impresionista, relación que he estudiado en el presente trabajo muy particularmente. Citado en Jean-Yves Tadié, *Proust*, Paris, Belfond, 1983.
- Kundera, Milan. “El gesto brutal del pintor”. Prólogo a las conversaciones de Bacon con Michel Archimbaud, *Retratos y Autorretratos*, (Madrid, Debate, 1996); si bien no refiere a la obra de Proust, presenta puntos de encuentro significativos con ciertas afirmaciones proustianas sobre la pintura: la mirada del pintor intenta internarse en las profundidades de los rostros y arrancarle su secreto, lo que además caracteriza la visión de cada uno de nosotros; los retratos y autorretratos de Bacon, que sólo se identifica con un período breve de la obra de Picasso, admiten para sí la definición que él mismo hace sobre el español: sus cuadros representan formas orgánicas referidas a la imagen humana, pero en total distorsión. Esta última consideración se asocia a la acción distorsionadora del pintor, que se manifiesta tan particularmente en el retrato de Miss. Sacripant, de Elstir.
- Lacretelle, Jacques de. “Les clefs de l’oeuvre de Proust” en *Hommage a Marcel Proust*, NRF, enero de 1923, pp. 187-192. Se pregunta por lo que es “real” en la obra de Proust, y encuentra que coincide con el juicio de Balzac en tanto éste ha considerado que se trata de tomar muchos caracteres para componer uno solo; sin embargo, Proust reniega de que sus personajes representen seres reales. Lo que se representa, en verdad, no son “modelos”, sino “tipos” (p. 188). Igualmente sucede con la descripción de las flores y plantas, para cuya composición se vale de la observación de muchos especímenes del mundo vegetal (p. 189). Cita una dedicatoria del propio Proust en la que éste declara no haber “claves”, para sus personajes, o, en verdad, habría muchas para cada uno; los personajes son totalmente inventados. (p. 190-91).
- Poulet, George. “Proust et la répétition” en Rev. *L’Arc: Proust*, n° 47, París, Librairie Duponchelle, 1990. Importante estudio para la consideración de la pintura por el acento que pone en la cuestión del espacio. “*L’ignorance des lieux est donc chose aussi grave chez Proust que l’ignorance du temps*”. Es esa ignorancia la que representa la respuesta negativa de la madre a la pregunta ¿dónde estamos? del padre

durante sus paseos familiares. *“C’est elle qui trouble l’auditeur quand, au cours d’un concert, il se découvre dans le pays étrangère représenté pour lui par une musique inconnue”* (p. 7) Esta ignorancia de los lugares, como la de los tiempos afecta el conocimiento de sí mismo, por lo que el espacio se estabiliza en la asociación con la imagen de personas: *“Dans le roman de Proust, presque chaque personnage se trouve ainsi lié au paysage sur le fond duquel il est apparu pour la première fois. C’est le cas pour Gilberte, pour Saint-Loup, pour Charlus, pour Albertine. Comme dans l’opéra wagnérien, où chaque protagoniste est toujours accompagné par le leit-motiv qui l’a introduit dans le drame, ainsi chez Proust tout personnage de premier plan s’entoure d’un décor qui, par compensation, reçoit une part de sa personnalité (...)”* (p. 8) Los lugares aparecen fragmentados separados como islas e impenetrables entre sí (Meséglise-Guermantes) *“Rien n’est plus tragique chez Proust que le sentiment du temps négateur et de l’espace séparateur, qui sans cesse au cours du roman se manifeste entre les moments, entre les lieux, entre les êtres.”* (p. 9) Tanto el tiempo, como el espacio, como el movimiento son principios de disociación; la unión sólo es posible en el fluir narrativo, que a su vez, concluye para volver a comenzar: *“Tel est le roman proustien, fait non seulement de thèmes réitérés, de phrases-types qui se répètent, mais aussi, en fin de compte, de la réitération totale de l’ensemble qui le constitue, ensemble qui se reforme en nous chaque fois que l’ayant relu nous nous le remémorons.”* (p.13)

- Robin, Ch. “Le retable de la cathédrale” en *Études proustiennes III*, Gallimard. Sobre la relación entre Proust y el pintor Van Eyck.
- Roudaut, Jean. “Par qui nos yeux sont déclos” en Rev. *L’Arc: Proust*, n° 47, París, Librairie Duponchelle, 1990, p. 27-31. Analiza el estudio de Proust sobre Chardin y señala que no se trata de la descripción de una obra, sino de trazar la aventura del “lector” de Chardin, la aventura de una conciencia, de la ignorancia a la claridad. Chardin constituye un momento de este itinerario; asimismo: *“La vision traditionnelle et commune de la réalité repose sur une dissociation intellectuelle du monde en fragments antinomiques (obscur/clair; passé/présent; mort/vie). Il ne s’agit donc pas pour le peintre de représenter, mais d’associer ce qui est séparé. C’est pourquoi il pourra être dit que le monde n’a pas été créé une fois mais aussi souvent*

qu'un artiste original l'a exprimé. La nouveauté de Chardin ce n'est donc pas de peindre des objets quotidiens, mais de transformer la raie en une nef de cathédrale polychrome." (p. 30) Sin embargo, se aclara, Chardin no es de los pintores más evocados en la novela; su rol de iniciador es asumido por Vermeer; a su vez, Elstir será una "multiplicidad de intersecciones, una combinación de meditaciones", que son sus distintas maneras: así establece una relación entre Chardin y Elstir. La importancia de este artículo proustiano se pone de manifiesto en este estudio, por lo que el análisis de Roudaut ha sido particularmente significativo.

- Stierle, Karlheim. "Marcel à la chapelle de l'Arena" en *Marcel Proust, écrire sans fin*.¹¹⁹ La escena a la que alude el título forma parte del viaje de Marcel a Venecia en compañía de su madre, que pone fin a la historia de su pasión por Albertina y en él se concentran todos los temas portadores del recuerdo, antes incluso de que la idea de la obra que surge del recuerdo haya sido explicitada en la última parte de la novela. (p. 181). Ahora bien, en una versión anterior de este episodio, a la que se ha tenido acceso por la nueva edición de la *Recherche*, bajo la dirección de Jean-Yves Tadié, se narra un encuentro con la doncella de Mme. Putbus, con quien el héroe ha fantaseado amorosamente a través de los relatos de Saint-Loup; la muchacha aparece como el signo de la banalidad pues entra a la capilla para cubrirse del calor y la fuerte luz del sol. El reencuentro de las alegorías de Giotto en la capilla (los *Vicios y Virtudes* que Swann hiciera conocer por fotografías al héroe, en su niñez) realiza, según Stierle, – por su carácter de anticipación y de rememoración- la síntesis imaginaria entre Combray y todos los recuerdos de infancia (p. 184). Este reencuentro amoroso ordinario es una doble profanación, de la iglesia y del arte. El pasaje brutal del mundo de Giotto al mundo de la sensualidad inmediata se anuncia ya en el recuerdo de Combray- pues tales imágenes se les adjudican a las cocineras de la familia- (185). La primera aparición de los "Vicios y Virtudes" de Giotto, en el primer volumen, pone en juego, una distancia irónica o "giottesca". Son el símbolo del carácter inseparable de la virtud y el vicio. También Albertina es una figura puesta bajo el signo de Giotto (p. 190). El catalizador decisivo entre Albertina, Marcel y Venecia, será el pintor Elstir (p. 191). Venecia y la capilla de la Arena devienen el lugar de una

ausencia y por tanto el lugar mágico de las capas superpuestas del tiempo. En la versión definitiva, Marcel encuentra la capilla de Arena como un lugar de la ausencia. Pero ello parece ser al mismo tiempo la condición para que Marcel sea capaz de asumir, a través de la mediación de lo imaginario, la ausencia de Albertina. Como será necesario mostrar, es la ausencia, y no la presencia, la experiencia de donde se origina la ley formal de la novela de Proust (p. 196). Marcel descubre su futura vocación de escritor: partir de su recuerdo para crear una obra. Lo que ha causado este sacudimiento de la conciencia es el brusco recuerdo físico de dos piedras desiguales en el Baptisterio de San Marco. Que el detalle verdaderamente contingente al que Marcel debe finalmente el descubrimiento de su vocación sea una piedra veneciana, no parece ser un azar. (*Las piedras de Venecia* de Ruskin) Es la razón profunda que explica que la primera obra emblemáticamente post medieval, *la capilla de la Arena* de Giotto, haya podido jugar en la *Recherche* de Proust, un papel estructural central. Este estudio ha sido sustancial para el tratamiento de la obra de Giotto en el presente trabajo.

- Tadié, Jean-Yves (direction). avec la collaboration de Florence Callu, *Marcel Proust l'écriture et les arts*, Paris, Gallimard-Bibliothèque nationale de France-Réunion des musées nationaux, 1999. Publicado en ocasión de la exposición "Marcel Proust, la escritura y las artes", organizado por la Biblioteca nacional de Francia en colaboración con el museo de Orsay y presentado en la galería de exposición de la Biblioteca nacional, del 9 de noviembre al 6 de febrero de 2000. Obra imprescindible para este trabajo, no sólo por los artículos que presentan importantes disquisiciones sobre el arte en Proust, sino por los apartados que guían el recorrido de la exposición con reproducciones y fotografías. Los artículos más relevantes son:
 - a) Jean-Pierre, Angremy, "Exposer Proust", pp. 9-13, en el que se destaca que si bien Proust abre y cierra un siglo –del XIX al XX–, también el siglo que está comenzando –el XXI–, se abre, e incluso quizá más ampliamente que el XX, bajo el signo de Proust y lo que él representa; la "grandeza" de la obra se ve ampliada por las relecturas de la misma como un "corpus" novelesco polimorfo, que nos brinda tantos elementos porque a su vez absorbe, devora, digiere, todo lo que ocurre, tal como

¹¹⁹ Warning, Rainer y Jean Milly. *Marcel Proust. Écrire sans fin*, Paris, CNRS éditions, 1996

ejemplifica toda la crítica que enriquece a su vez la lectura de la obra; en este sentido se ha hablado de la “bulimia proustiana”. De este modo, el tercer milenio está a la puerta y Proust, no atrás, sino delante de nosotros.

- b) Henri Loyrette, “Proust et l’art moderne”, pp. 15-21, en el que se subraya que, a diferencia del *Jean Santeuil*, en la *Recherche*, Proust construye toda una problemática del arte moderno alrededor de un personaje único: Elstir; arte moderno del que el novelista tenía un conocimiento mediocre, a través de algunas exposiciones, pero, sobre todo, por las visitas de las colecciones de amigos; sin embargo construye, bajo estas frágiles bases, no sólo el personaje del pintor, mucho más convincente que las creaciones de Zola, Huysmans y los Goncourt, fuertes conocedores del arte de su tiempo, sino “*le discours le plus profond sur l’art moderne et la modernité depuis Baudelaire*”; el alcance del “arte moderno” para Proust se extiende entre los años 1860 y principios de 1910, es decir del impresionismo al futurismo y cubismo. Uno de los temas de la novela será la oposición entre arte antiguo y arte moderno, el arte ya consagrado y el arte inestable expuesto al mal gusto y al error; lo que prueba que el arte no es sólo ocasión para la consideración de cuestiones estilísticas o teorías estéticas, sino también sociológicas; la entrada al arte moderno ha sido dada al héroe por Elstir quien, además, “ha inventado” Balbec;
- c) Thierry Laget, “Le vernis d’un autre maître, Proust et la peinture ancienne”, pp. 23-31, donde se señala que la literatura descubre la perspectiva un poco más tarde que la pintura: Proust ha impuesto en la novela, como Leonardo en la pintura, la perspectiva aérea, jugando sobre el modelo de las formas y los sentimientos, el alejamiento en el espacio y el tiempo, a efectos de “resucitar” un mundo, una época, una vida; así, la *Recherche* no comienza, en un sentido cronológico, en tiempos de la presidencia de Grévy, el triunfo del impresionismo, la unión de Swann y Odette, es decir, en los hechos de fines del siglo XIX, sino que se remonta a los centros de Sodoma y Pompeya, y se continúa muy lejos delante de nosotros; en su viaje al corazón del tiempo los cuadros de los viejos maestros son recuerdos anteriores a la memoria, testimonios de una época que Proust no ha atravesado, y como los clásicos de la literatura, prueban que las leyes que él desprende de su experiencia son universales; en este sentido parece irrelevante distinguir entre arte antiguo y moderno pues como

“espejo mágico de la realidad”, Picasso iguala a Renoir, quien también iguala a Botticelli; pero la pintura antigua tiene a los ojos de Proust un valor particular; más que el tiempo, simboliza el espacio, pues se liga a los viajes: el Louvre, Italia, Holanda, son los tres santuarios del culto del arte; en la *Recherche*, Proust no hace crítica ni historia del arte: inventa una nueva figura, la del escritor que interroga a la pintura, que organiza el diálogo entre pintura y literatura; la pintura no es una decoración de la novela, como en Balzac o Zola, sino una peripecia, un acontecimiento, es decir, un personaje; acepta sus influencias, y practica a su tiempo las transposiciones del arte, caras a Gautier y Baudelaire, pero pasando del terreno de la poesía al de la narración; la pintura simboliza más que un paraíso perdido, la promesa de un edén a recobrar; todos los cuadros del museo imaginario de Proust (obras reales, ficticias, obras vistas, idealizadas, originales, copias confundidas) han vivido en su memoria y las va a recrear con la escritura; como ha dicho Poulet, los fragmentos de la novela aparecen como un retablo; así en la última pero decisiva metamorfosis, el espacio se vuelve tiempo; la obra literaria será plural, luminosa, coloreada, partirá del detalle para pintar el cuadro de una vida, de una sociedad, de una época; pero el libro se reabrirá como los paneles de un retablo, mostrando una extraordinaria unidad, como cuando se ha pasado sobre el cuadro muchas capas de un barniz espeso, que vuelve los claro-oscuros más misteriosos y más densas las sombras.

- d) Alberto Beretta Anguisola, “Proust et les peintres italiens”, pp. 33-41, en el que se llama la atención sobre lo angustioso de la amenaza del tiempo sobre la obra en el novelista, y el hecho de que entre las obras de arte italianas que Proust más amaba, muchas hayan sido destruidas: los frescos de Mantegna de la capilla Ovetari (bombardeadas el 14 de marzo de 1944); le campanile de San Marcos de Venecia (destruida el 14 de julio de 1902); las obras de arte italianas se asocian al deseo amoroso: Botticelli para Swann; Mantegna y las mujeres de las “Mansiones”; Ticiano y las mujeres que desea el héroe, incluida Albertina; Giorgone y la mucama de la Sra. de Putbus que describe Saint-Loup; Carpaccio y las prendas “Fortuny” ofrecidas a Albertina; el Veronés, que como también Carpaccio, representan escenas festivas, suntuosas; los Giotto, asociados a las cocineras, y luego al olvido de Albertina; todos

reciben en la novela un tratamiento opuesto al que realiza Ruskin, más proclive a visualizar algún aspecto moral; a esta primera función jugada por la pintura – expresión o reproducción del deseo– se le suma una segunda: develar la verdad y sacar a luz el costado trágico de la vida: angustias, problemas, ansiedades, tensiones, melancolía, es decir “la pulsiones de muerte” del interior humano, de las que pueden ser ejemplo las obras maestras de Miguel Angel, expresión suprema de la Fuerza, el *pathos* hacia lo imposible, algunas obras dramáticas de Tintoreto, e incluso de Mantegna y Botticelli; sin embargo este aspecto de la pintura es el que menos parece interesarle a Proust, que parece otorgarle este costado “dionisiaco” más bien a la música, la poesía e incluso a la novela, mientras lo “apolíneo” se le atribuye a las Bellas Artes; en tercer lugar, y tomando “el cuadro más bello del mundo” de Vermeer como ilustración, la pintura expresa de una manera ejemplar la paz serena de la contemplación; así la tercer función de la pintura, que sería la primera o más noble, es la de asumir la necesidad de una alegría trascendente que sublima las angustias terrestres, representada en los ángeles de Bellini, ciertos pasajes de Rafael, composiciones de Bernardino Luini y de su maestro Leonardo.

- e) Nicole Savy, “Jeune roman, jeune peinture”, pp. 55-65; aquí se remarca que 1913, año de la aparición de *Por el camino de Swann*, ha sido también el del apogeo del cubismo de Braque y Picasso y de las exposiciones futuristas, así como también de los comienzos de la abstracción de Mondrian, Kupka o Kandinsky, de los primeros pasos de Duchamp y de la dirección del *Preludio a la siesta de un fauno* por Debussy; igualmente es el momento de los últimos “ómnibus de enganche” y de las primeras instalaciones eléctricas; Rivière profetiza la aparición de una nueva novela, agotado el simbolismo; Picasso y Proust aparecen como dos contemporáneos, parados sobre las virtudes del análisis y la búsqueda; Rivière escribe a Proust, luego de la aparición de *Sodoma y Gomorra*: “*Une chose par exemple qui m’est apparue pour la première fois, d’est votre relation avec le mouvement cubiste, et plus profondément votre profonde immersion dans la réalité esthétique contemporaine*”; así, establece relación, lo que resulta fundamental para nuestro trabajo, entre “Proust, Cocteau y Picasso”, “Proust y el cubismo” analiza los “Collages et papier collés”, “Proust y el futurismo”.

- f) Antoine Compagnon, “Proust au musée”, pp. 67-79; destaca la poca frecuencia de Proust al Louvre, entre 1897 y 1922, año de su muerte, pese a que en esta época, los museos eran lugares de cultura rivales de las bibliotecas, el teatro y la iglesia, un marco moderno de acceso al arte, y que el escritor era muy cultivado y amante del arte; de sus escritos juveniles, los más ligados a las pinturas del Louvre son “Portraits de peintres” y “Chardin et Rembrandt”; Swann aparece en la novela como un idólatra por su manía por el museo, las instituciones, el contexto de la obra y la historia de la colección; en verdad, el Louvre es en la *Recherche*, menos una colección, que un fantasma, y por ende, ambivalente: el héroe desea ir a Venecia, pero, entretanto, puede ir al Louvre a contemplar las obras venecianas: viaje y museo resultan indisolubles en su sueño de cultura; resulta de sumo interés el seguimiento de los cambios que a lo largo de estos años sufre el museo francés; desde este punto de vista se analiza la escena de la muerte de Bergotte frente al Vermeer, precisamente, en el museo, que resulta tanto un lugar de paseo como de reconcentración, público y privado; la muerte de Bergotte resulta “*la scène de musée de la littérature française*” (el artículo ‘la’ aparece subrayado) .
- g) Jérôme Picon, “ ‘Un degré d’art de plus’ ”, pp 81-87, señala el conocimiento de Proust acerca de cuáles museos europeos guardaban sus obras pictóricas preferidas, aunque la mayoría de ellas le eran conocidas por fotografías, postales, grabados, todas reproducciones que consideraba una fuente de conocimiento, un sostén para la memoria y, sobre todo, un material novelesco, tal como lo prueban la iniciación del héroe a través de las fotografías de los Giotto que le diera Swann, y las conversaciones con Elstir: “*La dualité inhérente à la reproduction, objet présent qui renvoie à une oeuvre absente, participe de la dialectique du désir et de la possession qui a tenaillé Swann et qui déchire le Narrateur*”; esa dualidad de las reproducciones, a su vez, figura una metonimia de la pintura o la escultura que ellas repiten. Estas imágenes de imágenes cristalizan la visión fenomenológica del narrador y aluden a la figura del estilo preferido del autor: la metáfora; muy importante resulta el listado de obras de arte citadas en la novela y reproducidas antes de 1922 en la *Gazette des Beaux-Arts* y en las “Villes d’art célèbres” de Laurens.

- h) Valérie Sueur, “‘Impressions et réimpressions’, Proust et l’image multiple”, pp 89-99, se destaca que la imagen impresa, auxiliar privilegiada de la lucha contra el tiempo y metáfora del recuerdo grabado en la memoria, ocupa un lugar de colección en la semántica proustiana. Una buena parte de las alusiones de la novela a pinturas y esculturas han sido vistas por Proust en ediciones de diarios y revistas o como ilustración de libros (especialmente de Ruskin). Imprimir una imagen e intentar reproducirla, es la esencia del arte proustiano y, del mismo modo, es la definición de la imagen múltiple; así la novela aparece no sólo como una yuxtaposición o superposición de colores, como se ha dicho tantas veces, sino más bien como una sucesión de distintas copias de un mismo grabado.
- i) Kazuyoshi Yoshikawa, “Les manuscrits de Proust ou La naissance de la *Recherche*”, pp. 111-121; a través de un análisis sobre los manuscritos, se declara que el *Contre Sainte-Beuve*, ensayo crítico y novelesco, resulta el origen de la *Recherche*, especie de crítica novelada, síntesis entre relato y crítica, relato que “*se veut miroir de sa propre théorie*”.
- j) Jean-Yves Tadié, “De la culture à la création”, pp. 123-27; la novela proustiana puede describirse como un cuadro de Archimboldo: una obra de “montaje”. La cultura se ha ido depositando por estratos, en forma de leyes, de ideas, de personajes, de acontecimientos, pero, también, de frases, es decir, de manuscritos, los 75 famosos cuadernos, los folletos dispersos, juegos de pruebas, papeles, los 16 comienzos de “Combray”. A su vez, el estilo proustiano recapitula el gran estilo occidental (la construcción y extensión de la frase de Cicerón; la acumulación de Saint-Simon; la enunciación de una ley psicológica de La Rochefoucauld; el ritmo y el uso de tiempos verbales de Flaubert; la armonía, elipsis y audacia del verso de Racine; las imágenes de Chateaubriand); Mallarmé dijo que “*le monde était fait pour aboutir à un beau livre*”, Proust piensa también que este libro se ha hecho “*pour sentir, grâce aux parfums qu’il renferme, voir, grâce à ses tableaux, entendre par sa musique*”, que fue hecho para leer el mundo.
- k) Asimismo, destaca el apartado 4- “Les figures de créateurs”, especialmente “Elstir le peintre”, pp. 226-239, en el que se sostiene que el nombre de Elstir habría sido inspirado por los nombres de Whistler o de Helleu, cuyas consonantes evocan *Las*

mil y una noches, o *Las Cartas persas*. Alrededor del pintor en su madurez aparece este paradigma orientalista (en su juventud se llamaba Biche). Elstir encarna la figura del pintor por excelencia, pues sólo la pintura tiene el poder, en la novela, de acceso a la perfección (simbolizado en el pequeño trozo de pared amarilla de Vermeer); pero, además, Elstir presenta otra característica de genio: la capacidad de creación de un mundo nuevo. La síntesis de todos los pintores de la segunda mitad del siglo XIX, que en verdad representa Elstir, constituye una suerte de museo cuyo destino es poner de relieve la cuestión de la representación de lo real y a su vez, ser testimonio de su época. La primera manera de Elstir, ligada a lo mitológico, puede emparentarse con la obra de Gustave Moreau; la segunda, revela su gusto por las estampas japonesas, cuyo modelo podría ser, entre los impresionistas, Whistler. La tercera manera es más difícil de describir, aunque, incuestionablemente, se liga con el impresionismo, la pintura de Monet y de Fantin-Latour, las marinas, paisajes, y juegos lumínicos de Turner, los retratos de Harrison y Renoir, y nuevamente Monet con sus Catedrales y Nymphaeas. Se destaca la ausencia de Van Gogh, Cézanne, Gauguin y Bonnard. También Elstir es un pintor mundano como Helleu que recuerda la gracia elegante de sus motivos balnearios y náuticos. Se reproducen obras de Gustave Moreau: *Orphée*, 1865; *Apollon et les Muses*, sin fecha; *Le chanteur arabe*, sin fecha; *L'Apparition*, sin fecha; de Paul Granhomme et Alfred Garnier, *Sapho, d'après Gustave Moreau*, sin fecha; de Édouard Manet, *L'Asperge*, 1880; de Henri Fantin-Latour, *Roses dans une coupe*, 1882; de Turner, *Paysage avec une rivière et une baie dans le lointain*, 1835-40; de James McNeill Whistler, *Nocturne en bleu et or. La baie de Southampton*, 1872; de Alexander Harrison, *Marine*, 1890-95; de Claude Monet, *Les Glaçons ou Débâcle sur la Seine*, 1880; *Bras de Seine près de Giverny*, 1897; de Frédéric Bazille, *Pierre-Auguste Renoir*, 1867; de Paul César Helleu, *Jeune femme en blanc (Mme. Helleu) appuyée au bastingage sur le pont d'un bateau*, 1900; *Deauville, le bassin aux yachts pavoisés*, 1908; de Édouard Vuillard, *Annette sur la plage de Villerville*, 1910. Los apartados restantes son: 1- "La culture familiale"; 2- "La culture artistique"; 3- "La culture du temps"; 5- "Au coeur de la Recherche".

- Viart, Dominique. "En busca del tiempo perdido, una ficción hermenéutica" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 562, "Dossier Marcel Proust", pp. 27-46. Analiza

la conferencia de Jaques Rivière con comentarios al artículo que Ortega y Gasset presentó en el número de homenaje a Proust de la *NRF*, en enero de 1923; allí Ortega acerca lo que considera un “ribeteado” del relato proustiano, a la técnica puntillista del impresionismo; Rivière, en cambio, lo compara con el cubismo que muestra “a la vez, las distintas facetas de un objeto” (p.61), todo lo cual es tratado en este trabajo en la consideración de la cercanía entre la concepción proustiana de la pintura y las manifestaciones pictóricas cubistas.

- Han sido de valor para este trabajo los escritos en los que, en el marco de sucesivos proyectos de investigación sobre la cuestión artística en Proust, bajo la dirección del Dr. Julio Moran, se han abordado diferentes cuestiones relacionados con la época victoriana. Algunos de ellos son: a) “Mujeres que sueñan”, por Alejandra Bertucci (“Jornadas de Estética y Literatura”, CIF-Asociación Proustiana, 2003) en el que la autora intenta probar la presencia en la obra proustiana del tópico estético de las mujeres durmiendo, asociado a los sueños, el amor, la noche y la muerte, que surge en la segunda fase del pre-rrafaelismo y que, de allí, se extiende a toda Europa; b) “La función social del arte. Entre la Inglaterra victoriana y Marcel Proust”, por Alejandra Bertucci (V Congreso Internacional Orbis Tertius “Polémicas literarias, críticas y culturales”, Departamento de Letras, UNLP, 2003), cuyo objetivo es exponer las dos tendencias opuestas que se generan como respuesta, desde el arte, a la racionalidad capitalista proveniente de la ilustración: por un lado conviven Carlyle, Ruskin y Morris; por el otro, Pater, Wilde y Whistler; c) “El valor del arte. John Ruskin”, por Alejandra Bertucci (IV Jornadas de Investigación, Departamento de Filosofía, UNLP, 2002) donde aparece reconstruida la teoría estética de Ruskin a partir de su aspecto de crítico, lo que lo liga al esteticismo posterior; y de su dimensión moral o religiosa, que implica la franca ruptura con el mismo; d) “La crítica victoriana y el Renacimiento”, por M. Luján Ferrari y Alejandra Bertucci, (IV Jornadas de Investigación, Departamento de Filosofía, UNLP, 2002) en el que se propone el universo proustiano como un ámbito en el que confluyen la crítica ruskiniana del renacimiento en favor del gótico, manifestada en las catedrales y los peregrinajes góticos, y la defensa de Pater del período clásico, por la profusa aparición de las obras renacentistas, e) “Una lectura proustiana de las marinas de

Whistler”, por María Luján Ferrari, (IV Jornadas de Investigación, Departamento de Filosofía, UNLP, 2002), en el que la autora relaciona la pintura del pintor impresionista con la visión de la novela de Proust.

c) Internet:

- *The Victorian Web*, project funded by the University Scholars Program, National University of Singapore. Textos seleccionados de la página por Alejandra Bertucci, de los que destaco: **A)** E. D. H. Jonson. *The Alien Vision of Victorian Poetry*, Princeton University Press, 1952. “Introduction”. Afirma “*the ideas of the Victorian writers remain relevant and interesting to the twentieth century.*” Pone de relieve que la importancia del papel artístico dado en la edad victoriana a los escritores, de lo que resulta un conflicto no siempre considerado, entre la conciencia pública del hombre de letras como portavoz literario acreditado de su mundo y la conciencia privada del artista que se debe a su propia sensibilidad estética, conflicto que las propias obras literarias reflejan (p. 1). El escritor asume su responsabilidad de entrar en correspondencia con su público cuando intenta ofrecer teorías “accesibles”. Así, Mill, Carlyle, Ruskin, Arnold, Morris, Huxley, dejaron de concentrarse en sus “especialidades” para aplicar sus disciplinas, de las que eran maestros, a cuestiones humanas más amplias. En la novela también Dickens, George Eliot, Disraeli, Kingsley, Mrs. Gaskell and Charles Reade, buscaron temas de significación social (p. 2). En compensación surge “el credo estético del arte por el arte” que tiene a Pater y Wilde como apologistas y a Rossetti y Swinburne como sus modelos. (p. 2). El libro se ocupa particularmente de tres poetas: Tennyson, Browning y Arnold. **B)** Elizabeth K. Helsinger. “Portraits of the Artists and their Critic”, abstract of a presentation delivered at the July 1995 Symposium in Santa Fe, New Mexico, on the occasion of the world premiere of David Lang and Manuela Holterhof’s opera about Ruskin, and *Modern Painters*. Se destaca la importancia para Ruskin de dos grupos de “Pintores modernos”: los artistas de paisaje, especialmente Turner. Y los Pre-rrafaelistas. A través de su estudio de la obra de Turner, Ruskin llega a ser un crítico. En los pre-rrafaelistas busca más bien compañerismo y ayuda para enseñar a otros a mirar y a imaginar y realizar una sociedad donde el arte tuviera un papel central. (p.

1). **C)** Paul L. Sawyer. *Ruskin's Poetic Argument: the Design of the Major Works*, Cornell University Press, 1985, "Preface". Si bien Ruskin no llegó a ser ni poeta, ni pintor, ni naturalista, ni profeta, como tal vez hubiera deseado, a su manera, era un poco todas esas profesiones. La obra de Ruskin vista en conjunto demanda una doble perspectiva: desde sus argumentos intelectuales y desde sus expresiones poéticas. (p. 2).

2). **D)** David J. DeLaura. *Hebrew and Hellen in Victorian England: Newman, Arnold and Pater*, University of Texas Press, 1969, "Introduction". Arnold y Pater son punto de partida de la evolución de la racionalidad moderna de la literatura y las humanidades. Si los humanistas de Oxford, Newman, Arnold, Pater han sido "padres adoptivos" del esteticismo, los problemas que ellos ponen de relieve, sobrepasan las "producciones abortivas" de un momento especial hacia fines del siglo XIX. (p. 6).

E) George P. Landow. *John Ruskin*, Oxford University Press, 1985. Adaptado para la página electrónica en mayo-junio de 2000 con el título de *Ruskin*. La influencia de Ruskin ha sido tan grande en el *Gothic Revival* del siglo XIX, como en la reacción funcionalista contra todos los estilos revivalistas de la arquitectura y el diseño del siglo XX (p. 1). Marca el reconocimiento de Ruskin en su relación entre arte y sociedad que efectúa Hauser (p. 2). Como Reynolds y otros defensores de la pintura, Ruskin otorgó, en sus *Pintores Modernos*, prestigio a las artes visuales al acoplarlas con "su hermana más honrada", la literatura. La estética victoriana de Ruskin mantiene un énfasis paralelo sobre lo objetivo y lo subjetivo, lo neoclásico y lo romántico (p. 2). Su noción de "Typical (or symbolic) Beauty", que enfatiza la objetividad de las cualidades existentes en los objetos bellos, deriva del Neoclásico, con sus valores de simetría, proporción unidad en la variedad; por contraste, su noción de la "Vital Beauty", la belleza de las cosas vivas, que enfatiza los estados subjetivos y los sentimientos del espectador, proviene de los poetas románticos (p. 3). Se examinan las obras de Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura* y *Las piedras de Venecia* (p. 4-5). Y se sondean otras, como *Unto This Last* (1862), *Munera Pulveris* (1862-3), *The Crown of Wild Olive* (1866), *Time and Tide* (1867), *Fors Clavigera* (1871-84) (p. 6-7) y la última de sus obras, *Praeterita* (p. 8).

4- *Obras de la Historia del arte relevantes para el análisis de la concepción pictórica de Proust*

En el presente apartado sólo comentaré las obras de los autores que tomé como referencia para el estudio de la estética pictórica proustiana, puesto que son numerosas las obras de historia del arte generales o de períodos acotados que fueron consultadas, pero que sería complejo resumir o reseñar, por lo que aparecerán mencionados en la bibliografía general:

- Clay, Jean, *L'impressionisme*, préface par René Huyghe, París, Hachette, 1971. Con el propósito de devolverle a la mirada su autonomía, sostiene Huyghe en el prefacio, los impresionistas abogan por una suerte de “realismo intransigente”, que ha muerto por esta misma intransigencia, pues de la mirada pura a la pintura pura sólo restaba un paso, dado luego por el arte moderno: Kandinsky descubriría el arte abstracto frente a las *Meules* de Monet (pag. 134-5). Pero el despojamiento de la percepción con un pretendido retorno a la sensación ingenua, no resultaba tan fácil de admitir, como tampoco la supresión de formas y contornos convencionalmente aceptados. En una consideración que se ajusta a la concepción proustiana, reconoce que fueron necesarias una o dos generaciones para que el espectador se adaptara a la situación y definición de las cosas por medio de los colores solamente. La virtud del impresionismo ha sido establecer una suerte de virginidad para la visión con lo que rompe las amarras que confundían los aspectos ofrecidos por la naturaleza y los hábitos mentales.

Clay subraya la ruptura que el impresionismo ha generado contra el academicismo imperante en la pintura desde hacía 4 siglos; fundamentalmente la perspectiva, los objetos centrados, el cuadro como composición cerrada en sí misma, el detalle como partícipe del orden de la obra. Los objetos están separados unos de otros, compactos, sólidos, densos, las materias no se confunden. La naturaleza es un catálogo de diferentes sustancias de las que el pintor rinde cuentas gracias a la habilidad de su práctica. La luz aclara el objeto sin intentar disolverlo ni confundirlo con las otras muestras presentes. El color es un elemento de documentación suplementaria sobre la

identidad de estos objetos. De una vez por todas las hojas son verdes, las manzanas rojas y los cántaros marrones. Es este esquema estático reflejo de una sociedad que se quiere eterna, el que el impresionismo va a hacer explotar barriendo de un mismo golpe una concepción del espacio y de la materia totalmente inadaptada a la evolución científica y técnica del siglo XIX. Esta *deconstrucción* de la grilla clásica se articula alrededor de 6 puntos principales, cuya referencia aquí resulta importante, por la relación con la concepción pictórica de Proust, aunque ésta no se agote en ellos: 1- El punto de vista del artista se desplaza. Deshace y fracciona el campo visual. 2- Los objetos y los paisajes se interpenetran. Los componentes desaparecidos de la realidad se fusionan en la luz. 3) El color conquista su autonomía. 4) La obra no es más un ensamble de formas que se equilibran en el seno de la tela, sino un pedazo de naturaleza que se prolonga más allá del cuadro. 5) El pintor rompe la perspectiva y conduce el espacio hacia la frontalidad. 6) El artista solicita el vigor óptico del espectador. Por la organización metódica de sus colores compromete y perturba nuestro sistema visual.

- Francastel, Pierre, *Pintura y sociedad; nacimiento y destrucción de un espacio plástico. Del Renacimiento al Cubismo*, Buenos Aires, Emecé, 1960. Especialmente parte III: “Hacia un nuevo espacio” (pp. 279-326). En un recorrido por las manifestaciones de la época referida en el título, el autor se propone plantear “el problema de la evolución última del espacio pictórico fundado por el Renacimiento (...)” (p. 280); destaca la figura de Degas como antecesor del cubismo (p. 314), y a la factura cubista como punto de partida de los espacios “fragmentados, curvos y táctiles” y de los “espacios fantásticos e imaginarios” (p. 309); asimismo, el intento de representación del “movimiento puro”, de la “velocidad”, a través de transposiciones, gestos, y no de ideas: “No se representan los elementos atributivos de la explicación intelectual, sino una sensación” (p. 305) Sus interpretaciones sobre el cubismo me han permitido justificar un acercamiento a la concepción proustiana.
- *Francis Bacon. Entrevistas con Michel Archimbaud*, trad. Lilp. y Berni, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999. En diálogo con su interlocutor, el pintor contemporáneo Francis Bacon alude a varias cuestiones que tienen una estrecha relación con la concepción de Proust: la dificultad en la “clasificación” de los artistas

y la imposibilidad de “explicar” la obra de arte (p. 40-1); la intervención del azar en la constitución de la obra (pp. 52-3); el artista considerado como un químico que fusiona sustancias de “laboratorio” (p. 57); la capacidad de la pintura para “atrapar lo que no deja de transformarse” (p. 83); la violencia que “construye”, es decir la “ruptura” con lo establecido, que en la pintura se manifiesta a través de la “distorsión” (p. 87 y ss.); la imposibilidad de la enseñanza en arte, el “mirar” como aprendizaje y comunicación entre artistas (p.90)

- Gombrich, Ernst y Eribon, Didier, *Lo que nos dice la imagen*, (1991) Bogotá, Norma, 1993. Al declarar en forma explícita su arraigo en la concepción popperiana, Gombrich sostiene que el arte, en un sentido esencialista, “no existe”; hay que abolir de las ciencias humanas y literarias la actitud aristotélica y la creencia en esencias, puesto que “la noción de arte es una noción culturalmente determinada (...) lo que existe es la creación de imágenes” (p. 73) Así, “la imagen evoluciona, pero el contexto social –la ecología de la imagen- obra recíprocamente sobre las razones por las que se hacen imágenes o sobre cómo se hacen” (...) La ecología tiene tanta influencia como el gusto o estilo (p. 77). Sobre todo, es pertinente para el desarrollo de este estudio, la consideración de que “se debe saber cuál es el asunto antes de poder comprender lo que se oye”, de manera que “la percepción auditiva depende del conocimiento”, lo que conduce a la pregunta, en el mismo sentido, sobre la percepción visual y el arte (p. 95). Así una de sus obras más relevantes, *Arte e ilusión*, se construye en la convicción de que la visión depende del conocimiento, tesis invertida de la de Herbert Read, y que, asimismo, choca con la expresada por la *Recherche*. Gombrich pretende responder “cómo se ha pasado de los métodos conceptuales de los primitivos y los egipcios que pintaban “lo que sabían” a los impresionistas que pintaban “lo que veían”, lo que considera un plan contradictorio y el comienzo del fracaso de la representación en el siglo XX ya que “no se puede rechazar todas las reglas y pintar lo que se ve”. Su convicción del paso del conocimiento a la visión, se matiza con la prevención de Popper respecto del carácter categórico de la palabra conocimiento y toma prestada del filósofo la noción de hipótesis (p. 96). Entonces, igual que nuestras percepciones, “un cuadro es una hipótesis que contrastamos al mirarlo”; el “milagro” de la pintura realista consiste en

evidenciar que no vemos el mundo como una imagen plana pero vemos un cuadro plano como si fuese el mundo (p. 97). Nuestras conjeturas juegan un papel central en la percepción por lo que se destaca la incidencia de la imaginación (pp. 99-100). Tales conjeturas, al modo popperiano, no son susceptibles de verificación, pero sí, en el choque con el mundo, de refutación. Lo que permite sustentar la idea de un progreso en la producción artística, al modo del ensayo y error, que tiene como hilo conductor la cercanía con la semejanza, por lo que antes de Chardin, no podían pintarse de ese modo las naturalezas muertas: “no todo es posible en cualquier época” (pp. 107-08); una posición tan arraigada a la defensa de la representación como semejanza es el punto en donde se reconoce la distancia más pronunciada con Proust, pese a que no parece tan alejado cuando manifiesta la interrelación entre pintura y percepción al afirmar que “vemos el mundo como lo ve un pintor” (pp. 112-13).

- Piñon, Helio, “Perfiles encontrados”, prólogo a la versión española, en Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, pp. 5-30. Toma al cubismo, ya implícito en la pintura de Cézanne, así como el atonalismo de Schönberg, como “pre-vanguardias”, y expone su liberación de la representación mimética, su construcción artificial de la apariencia, y, por ello, su todavía no completa independencia de la realidad representada.
- Read, Herbert, *Imagen e Idea*, (1955), México, FCE, 1975. La tesis que guía todo el trabajo de Read consiste en sustentar una prioridad histórica de las formas simbólicas del arte: la imagen precede a la idea en el desarrollo de la conciencia humana (p. 8). Así podría considerarse que hay un progreso en el arte, no como habilidad o destreza pero sí en el sentido en que “la conciencia estética ha aumentado progresivamente su horizonte y profundidad” (p. 15). Por lo que en contra de Worringer, considera que la geometrización implica una ampliación de la conciencia, no una contracción de la misma (p. 47). Mientras Dvorák concibe la historia del arte como historia del espíritu, Read comprende la historia del espíritu como historia del arte: “Sólo en tanto el artista establece símbolos para la representación de la realidad, puede tomar forma la mente, como estructura del pensamiento (p. 72). Uno de los ejemplos más desarrollados es la relación entre la noción de espacio y de trascendencia: “Toda la noción de trascendencia, que alcanza su forma más pura en el escolasticismo de la

Edad Media, es condicionada paso a paso por la conciencia estética del espacio” (p. 82-3). La representación del espacio fue producto de una evolución paralela de la percepción y la representación, y su producto artístico final habrían de ser las construcciones espaciales como la cúpula y la bóveda y posteriormente la orquestación infinita de estos elementos en la catedral gótica (p. 93). Sobre la importancia de lo sensible en la toma de conciencia sobre la realidad sostiene en relación a la concepción hegeliana: “Hegel veía una contradicción inevitable entre la base sensorial del arte, sus ‘caprichos sin ley’ y la base conceptual de la filosofía, o la ‘cultura reflexiva’ como él la llamaba. Su diagnóstico era correcto. Si la verdadera función del arte es ‘hacer cobrar conciencia de los más altos intereses del espíritu’, el arte está condenado a desaparecer. Pero quizá es posible creer todavía que una cultura sensorial sería preferible a una reflexiva, y que lo que ha efectuado la filosofía moderna y también la filosofía griega posterior (sic), es una cierta corrupción de la conciencia (...)” (p. 128)

- Ruskin, John, *Arte primitivo y pintores modernos*, Bs. As., El Ateneo. La principal discordancia entre la concepción de Ruskin y la de Proust, estriba en su diferente modo de relacionar pintura y literatura: mientras que el crítico inglés considera que la pintura puede “decir”, a la manera literaria, para Proust ni una ni otra contienen teorías, sino que, en todo caso, incitan a crearlas. Las principales ideas de este texto respecto de la pintura pueden sintetizarse así: 1) Triunfo gradual de lo consistente sobre lo endeble; 2) Cuando la obra ha sido consagrada, es imposible que obra nueva alguna de méritos iguales pueda imparcialmente compararse con ella. 3) No debe agruparse a los pintores históricos del siglo XV y los paisajistas del XVII clasificándolos bajo el título general de “antiguos maestros”; 4) La pintura no constituye en sí más que un lenguaje noble y expresivo, de incalculable valor como vehículo de pensamiento; 5) Gran pintor es quien se destaca en la precisión y fuerza en el lenguaje de las líneas; 6) No siempre resulta sencillo determinar dónde termina el lenguaje y comienza el pensamiento; 7) Se debe distinguir entre lo que es ornamental y lo que es expresivo en el lenguaje; 8) La tarea del crítico consiste, entonces, en distinguir cuidadosamente lo que es lenguaje y lo que es pensamiento y dignificar y alabar los cuadros especialmente por lo segundo (el pensamiento); 9)

Todo placer relacionado con el arte tiene en sí alguna referencia con el intelecto; 10) El arte supremo será entonces el que lleva a la mente del espectador, no importa por qué medios, el mayor número de las más grandes ideas.

Así puede definir el fin del arte: los más grandes cuadros son ideales verdaderos inspirados, vistos en un momento que sea ideal, es decir que sea el resultado de las más altas potencias de la imaginación, ocupada en el descubrimiento y percepción de las más puras verdades, y habiéndolas así considerado en su mejor aspecto para demostrar su preciosidad y exaltar su pureza. (p. 55)

- Scrépel, Henri, *Monet*, Colección “El pintor y el hombre”, París, Weber, 1974. Fundamental trabajo sobre la reconsideración de la obra del “padre del impresionismo” quien, especialmente en la producción de su último período, pone de manifiesto su franca superación del esquema impresionista que recomienda pintar la apariencia. Scrépel destaca que esta factura ha producido interpretaciones hacia el lado realista tanto como al idealista y en ambos casos, se le reprocha no ser suficientemente, ni lo uno ni lo otro. La obra artística supera esa dualidad en una relación que pone en conjunción la naturaleza y la subjetividad, lo que las obras “nebulosas” o “acuosas” de Monet, sus catedrales, sus marinas, principalmente, manifiestan de un modo contundente.
- Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci. Obra completa y obra gráfica*, Köln, London, Los Ángeles, Madrid, París, Tokyo, Taschen-Gmbh, 2003. Fundamental estudio de la obra de Leonardo, con reproducciones de obras y fragmentos que han sido capitales para el estudio del pintor renacentista y que me han permitido establecer importantes consideraciones relacionadas con la concepción de la pintura en la novela de Proust: especialmente su referencia a la afirmación de Leonardo de que la obra “es cosa mental”, es decir, es reconstrucción subjetiva, y al carácter fragmentario de la pintura, en tanto los detalles pueden interpretarse aisladamente y así asociarse con manifestaciones pictóricas muy posteriores como las impresionistas, postimpresionistas o abstractas.

Otros:

- De la Torre, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardias*, Madrid, Guadarrama, 1965; especialmente parte III: “Cubismo” pp. 237-316. Se revisa el análisis del cubismo en el terreno de la literatura, lo que ha sido pertinente para este trabajo en la medida en que se aborda la cuestión pictórica, que presenta contactos con la factura cubista, en una obra literaria, y se postula como tesis la estrecha relación entre la pintura y la literatura.
- Jameson, Fredric, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (1992), Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1995. Si bien el texto está abocado al estudio del cine, ofrece consideraciones sobre la estética proustiana, en siete citas o alusiones que resultan muy importantes y adecuadas a la perspectiva que se adopta en este trabajo; por ejemplo la referencia a las “vestales del teléfono” en Proust como ejemplo de la problematización en el ámbito de la tecnología, que supone la fuerte intensificación dialéctica de la información y la comunicación (p. 30). Cuando remite a la desaparición del modelo moderno de los “grandes autores y sus mundos estilísticos”, que conlleva la desaparición de las filosofías de grandes autores como Bergman, Welles, Hitchcock o Kurosawa, alude en literatura a las ideas de Dostoievski o Mann y a las especulaciones intelectuales de Proust o Musil, en las que todavía permanece vigente la oposición entre arte elevado y cultura de masas (p. 45). Pero las barreras del paisaje urbano que recorre una película como *Videodrome*, por ejemplo, implica un modo lateral, un rodeo que se presenta como “genuinamente proustiano” (p. 53). Es que lo que el autor considera fundamental en la novela de Proust, no es el tema del recuerdo, sino nuestra incapacidad de experimentar las cosas por primera vez: la experiencia auténtica sólo se da en una segunda instancia, escribiendo más que recordando, es decir, mediada por el arte; de otro modo la experiencia se pierde; “la cosa real entra, por así decirlo, por el rabillo del ojo, mientras conscientemente estamos atentos a otra cosa” (p. 54, nota al pie). Hay en Proust, y esto es muy significativo, una distancia entre intención y realización, que permanece eternamente irresuelta y sin posibilidad de superación: “Por encima de todo se trata de subrayar el ideal moderno de totalidad formal mediante la imposibilidad de conseguirlo. (...) lo que hace que una obra sea moderna no es su definitiva clausura monádica (...), sino precisamente su anhelo de esa cerrazón

monádica, de la que el texto posmoderno podría preocuparse menos” (p. 192-93). Las dos posibilidades filmicas -coherencia en sentido moderno o nueva incoherencia posmoderna- remiten a los dos caminos proustianos, Méseglise y Guermantes, que si bien “van en direcciones opuestas, de hecho y milagrosamente se encuentran en algún lugar e inesperadamente se convierten en uno” (p. 195). Por último, lo sublime que se da en instantes efímeros y trascendentales no puede mantenerse por mucho tiempo; así para Godard la cámara debe hacer algo que esté a la altura de esos momentos extáticos que supuestamente sólo puede conseguir la música. Del mismo modo que en Proust, el lenguaje de la cámara, sólo puede describir *post factum* (p. 212).

- Winock, Michel. *Las voces de la libertad. Intelectuales y compromiso en la Francia del siglo XIX*, Barcelona, Ed. Edhasa, 2004. Pese a que, por el período histórico en que se encuadra, no se ocupa de Marcel Proust, resulta un texto de gran interés pues la mayoría de los literatos estudiados son apreciados por el novelista: Chateaubriand, Constant, Victor Hugo, Stendhal, Balzac, George Sand, Michelet, Flaubert, Baudelaire, Zola. Los intelectuales franceses se han visto relacionados, en algunos casos comprometidos muy directamente, ocupando cargos o tomando partido, con conflictos histórico-sociales como los cien días de Napoleón o la caída de julio, la guerra franco-prusiana, etc. Resultan importantes, al respecto, los documentos y cronologías que presenta. Otros nombres de envergadura son los de Marx, Proudhon, Comte, Renan, Taine, Sue.

5- *Algunas cuestiones filosóficas relacionadas con la concepción pictórica proustiana*

- En primer lugar, se destaca el paralelo entre la construcción del objeto de conocimiento de Kant, y la construcción del objeto amado en Proust. Tal relación es significativa para el análisis de la concepción del amor en la *Recherche* y permite establecer un punto de encuentro entre el amor y la pintura: el amante construye la imagen de su amada a la manera del pintor sus retratos. Pero, a su vez, el paralelo tiene un límite, pues en Proust se trata de sujetos empíricos y ni siquiera de un yo

- único, lo que remite a la concepción del yo humeano, como un haz de impresiones. Son relevantes, entonces, sus obras fundamentales: *Crítica de la razón pura* y *Tratado sobre la naturaleza humana*, respectivamente.¹²⁰ Asimismo, de los diferentes yoes proustianos, destacan el yo-mundano, el yo-amante y el yo-artista, cuyas distinciones, cruces y relaciones han sido estudiadas por Julio Moran.¹²¹
- Por otra parte, en lo que respecta a la oposición a la inteligencia conceptual para la experiencia estética, es indudable la influencia de Bergson,¹²² aunque la misma es discutible, y se ha discutido, en un plano más general. Así, Benjamin ha subrayado que el alejamiento del filósofo se manifiesta fundamentalmente en la concepción de la memoria que, de un modo original, Proust divide en voluntaria e involuntaria.¹²³
 - El estudio de la concepción proustiana de la pintura se enriquece, muy particularmente, desde una perspectiva fenomenológica, especialmente en la línea de Merleau-Ponty, Walter Biemel, Gaston Bachelard.

Por un lado, para Biemel, hay en Proust “una especie de giro trascendental de la mirada”, que aprehende lo esencial, en forma inmediata. Biemel rechaza las interpretaciones metafísicas de la extratemporalidad como eternidad y relaciona el carácter trascendental del tiempo, constitutivo de los objetos, con la posibilidad de descubrimiento de lo esencial de las cosas.¹²⁴

Por otra parte, Bachelard, indaga en varias oportunidades cuestiones que he podido relacionar directamente con el arte pictórico (por ejemplo, el análisis de Scrépel sobre Claude Monet) y, particularmente, estudia la percepción del espacio que resulta pertinente para el tema que aquí se presenta.¹²⁵

¹²⁰ de ambas hay ediciones varias

¹²¹ “Separaciones y uniones: el artista, el amante, el hombre”, en *Proust, más allá de Proust*, La Plata, de la Campana, 2001

¹²² Cfr. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan, 1889; *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PEF, 1896; *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1900; *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, Alcan, 1934

¹²³ “Algunos temas en Baudelaire” y “Sobre una imagen de Proust”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Mont4e Avila, 1970.

¹²⁴ “Sobre Marcel Proust”, en *Análisis filosóficos del arte del presente*. Buenos Aires, Sur, 1973.

¹²⁵ *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957 y *L'eau et les rêves*, citado en el estudio de Scrépel; versión inglesa: *Water and Dreams, an Essay on the Imagination of Matter*, traductor Edith Farrel, Dallas, Institute of Humanities and Culture, 1999.

A su vez, Merleau Ponty, cuya filosofía ha sido tomada como marco filosófico para encuadrar la concepción pictórica proustiana, ha señalado que es Proust quien ha llegado más lejos en la fijación de las relaciones entre lo visible y lo invisible, en la afirmación de la imposibilidad de desprender a la idea de la apariencia de lo sensible; es decir, la idea sólo es alcanzable desde lo corpóreo y la sensibilidad. Si bien ya he señalado la ausencia de referencias directas al pintor de la novela, Merleau hace un análisis de la pintura de Cézanne que considero relevante con respecto a Elstir en lo que se refiere a la superación de la dicotomía sentir/pensar, la percepción pictórica como posibilidad de una experiencia originaria, y la creación pictórica como recreación también originaria. Y se detiene muy especialmente en la pintura y el pintor cuya visión llega más allá de los datos visuales y se abre sobre una textura del Ser de otro modo inaccesible.¹²⁶

Los análisis de Jean-Pierre Richard y Anne Simon que comparten la perspectiva fenomenológica, ya han sido comentados en el apartado de la literatura fundamental sobre Proust. Pero cabe mencionar, como herederos de la fenomenología, en primer lugar, a Roman Ingarden quien se plantea “si la obra de arte es un objeto físico poseedor de una forma específica o es, más bien, algo construido sobre la base de un objeto físico como creación completamente nueva originada por la actividad creadora del artista” (p. 71); lo que más lo acerca a la concepción proustiana es el planteo de que es el observador quien efectúa la “concreción” de la obra, concreción que da lugar al “objeto estético” (p. 84), aunque la trascendencia que le adjudica, como un todo separado y válido por sí mismo, pone distancia con Proust.¹²⁷

Jean Paul Sartre, intenta indagar, fenomenológicamente, el conjunto de datos reunidos sobre la vida de un hombre, Gustave Flaubert. Presenta, asimismo, importantes disquisiciones sobre la relación autor-lector, la libertad del último para reconstituir la obra –lo que constituye un antecedente de la Estética de la recepción–, y la distinción entre la literatura en prosa y otras artes como la pintura, la música y la

¹²⁶ *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964; “*Sens et non-sens*”, Paris, Nagel, 1948; “L’oeil et l’esprit” en *Art de France*, Nº 1, Paris, enero de 1961

¹²⁷ “Valor artístico y valor estético” en Harold Osborne (compilador), *Estética*, México, FCE, 1975.

poesía,¹²⁸ con relación al compromiso, postura que resulta superada por la visión estructuralista de Barthes, entre otras posiciones.

A su vez, y con la afirmación de Hegel sobre la muerte del arte como punto de partida, Mario Presas concluye que tal muerte implica que la obra deja de ser mediadora de un contenido para pasar a ser “pura mostración” (p. 23). El arte accede así a una “dimensión fenomenológica” y descubre “un nuevo reino del espíritu: el de lo puramente estético” (p. 23). Se trata de comprender, como sostiene Goethe, que lo fáctico ya es teoría, que los fenómenos mismos son la teoría. Pero el arte, según Ortega “deshumanizado”, no puede prescindir de la *reflexión*; no se agota en meras vivencias, como parece querer decir Heidegger, sino que “exige más bien una elevación de la vivencia estética inmediata a la conciencia reflexiva” (p. 24). Ahora bien, no se trata de una reflexión teórica, sino “de lo que con Marcel [Proust] llamaríamos *recogimiento*” (p. 25).¹²⁹

- Todo esto se relaciona con una revisión de la distinción husserliana entre el “tiempo inmanente del transcurso de la conciencia” y el transcurso temporal objetivo, la experiencia del “tiempo mundano”, de la experiencia de la “duración fenomenal en cuanto tal”. No debe olvidarse la concepción husserliana de la filosofía como “ciencia estricta”, sin supuestos.¹³⁰ Para el estudio de la filosofía husserliana vista por los fenomenólogos posteriores a Husserl más destacados es importante el volumen en que se edita el *Tercer coloquio filosófico de Royaumont*,¹³¹ pues en él, muchos de sus seguidores y estudiosos de su obra (entre otros, Ingarden, Merleau-Ponty, Van Breda, Biemel, Fink, de Waehlens, Kuypers, Strasser, Schütz), exponen y discuten los más importantes conceptos del filósofo (en la conferencia de cierre, Wahl lamenta la ausencia de Landgrebe, así como también la de Ricoeur).

Por su parte, James Morrison y George Stack han propuesto que si bien se ha hablado mucho sobre la influencia bergsoniana sobre la obra de Proust, no se ha

¹²⁸ *El idiota de la familia*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1975 y *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1981

¹²⁹ “Dimensión fenomenológica y reflexiva del arte”, *Op. Cit.*

¹³⁰ *Lecciones sobre la conciencia inmanente del tiempo*, Buenos Aires, Nova, 1959; *La filosofía como ciencia estricta*, Buenos Aires, Nova, 1969.

¹³¹ *Cahier de Royaumont. Husserl*, Buenos Aires, Paidós, 1968

mostrado la íntima relación entre algunos aspectos específicos, estético-literarios, de la novela proustiana y la fenomenología de Husserl y la filosofía existencial (p. 604). Los conceptos de temporalidad y de memoria remiten a la concepción del mundo vivido de la experiencia humana (p. 605). La experiencia ordinaria del tiempo como sucesión –de “ahoras”– se ha transformado en una emergencia de dos momentos, uno pasado y uno presente, en una unidad bipolar; en el lenguaje de Heidegger es una “presencia” (p. 606) Los diferentes yoes fenoménicos son manifestaciones del yo trascendental; así las rememoraciones proustianas son un análogo a la reducción trascendental-fenomenológica de Husserl (p. 610). Proust como Husserl, ponen entre paréntesis el mundo fenomenal para atender a las estructuras esenciales e iluminar sus profundidades. Ambos, de distinto modo, han mostrado, que lo más real es lo más esencial: en Proust, lo extra-temporal que está fuera del orden del tiempo (p. 616).¹³²

- El alejamiento del arte de lo habitual y su particular modo de anticipación en la concepción proustiana puede ponerse en relación con lo dicho por Heidegger para la filosofía que “es esencialmente inactual, porque pertenece a esas pocas cosas cuyo destino consiste en no poder hallar jamás eco inmediato en su hoy correspondiente (...) Lo inactual tendrá su propio tiempo”; por lo que el pensar filosófico que se halla en el mismo orden que la poesía, se distancia de la ciencia. Asimismo, en tanto la concepción de Proust supone el abandono de la visión gnoseológica fundada en la relación sujeto-objeto, y prioriza la dimensión ontológica, es importante la visión sobre la modernidad de Heidegger como “la época de la imagen del mundo”, tal como lo expone en el artículo de igual nombre. Asimismo, en la *Introducción a la metafísica* propone que la filosofía es el extraordinario preguntar por lo extraordinario, (p. 51) (que viene a retomar la pregunta leibniziana de por qué hay algo y no más bien nada) y expone un “proyecto poético del ser de hombre entre los griegos” (p. 183): el primer canto del coro de *Antígona* de Sófocles (pp. 183-201). También resultan de interés sus reflexiones sobre la obra de arte, especialmente tal como aparecen en “El origen de la obra de arte”, tal el caso de los zapatos de Van

¹³² Morrison, James C., and Stack, George J. “Proust and phenomenology”, en *Man and World*, vol. I, nº 4, noviembre de 1968, pp. 604-17

Gogh, y en sus estudios sobre la poesía de Hölderlin.¹³³ Los análisis de los zuecos del pintor holandés parecieran demostrar que hay una posibilidad en la pintura de describir el ser del ente. Al respecto, David Sobrevilla considera que resulta imprescindible señalar cuáles son los ámbitos de validez de las teorías estéticas, por lo que cabe destacar que los análisis de Heidegger, dirigidos a la pintura, no podrían aplicarse para la música. Por otro lado, enumera las deficiencias de los resultados heideggerianos, aún en el caso específico de la manifestación pictórica.¹³⁴

- La visión de la novela proustiana como un entramado hermenéutico, tal como aquí se dice, permite, asimismo, ponerla en relación con los postulados de Gadamer, tal los como expone, principalmente, en *Verdad y Método I*,¹³⁵ muy especialmente, la imposibilidad de constituir una lectura única sobre los textos (sobre cualquier hecho, en verdad), y la construcción “dialógica” de las interpretaciones, que se constituyen, no sólo como reconstrucciones cambiantes individuales, sino generacionales, a través de lo que ha denominado “fusión de horizontes”.
- En el plano de la hermenéutica, para Ricoeur, la *Recherche* es una “fábula sobre el tiempo” que, como experiencia ficcional sobre el tiempo, conlleva un cierto saber. Así dedica un apartado especial a la novela proustiana en el que rechaza las interpretaciones autobiográficas, pues el héroe es una entidad de ficción: la obra es la historia de una vocación que culmina en la obra de arte como unión de los dos sentidos del tiempo recobrado: lo extratemporal y la posibilidad de recobrar el tiempo perdido, por lo que su fábula narra el pasaje de un sentido a otro. Junto a *La montaña mágica*, de Tomas Mann y *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, constituye un ejemplo de lo que la ficción puede decir sobre el tiempo.¹³⁶

En cuanto a la concepción de lo que es una obra de ficción, Mario Presas estudia la función cognoscitiva del uso poético del lenguaje y de la narración según ideas de

¹³³ *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1969. También, *Caminos del bosque*, especialmente, “La época de la imagen del mundo” y “El origen de la obra de arte”, Madrid, Alianza, 1997. E *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983

¹³⁴ Cfr. D. Sobrevilla. “El origen de la obra de arte según Heidegger” en *Repensando la tradición occidental*, Lima, Amaru Editores, pp. 335-377.

¹³⁵ Salamanca, Ed. Sígueme, 1977, 2 volúmenes. Véase también, “Historia de los efectos y aplicación” en R. Warning, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

¹³⁶ *Temps et récit II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984. Versión española: *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad, 1987.

Paul Ricoeur (especialmente desarrolladas en *La metáfora viva, Tiempo y narración* y *Del texto a la acción*) que ilustra con lo que denomina “la teoría de la novela en Proust”: así parte de la cita proustiana según la cual “la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, (...), y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo”, para concluir que tal afirmación “resume admirablemente la función descubridora e inventiva de la metáfora” (p. 275). Para Ricoeur los textos poéticos hablan del mundo, no en un sentido descriptivo sino en referencia a ciertos aspectos de “nuestro ser-en-el-mundo” que no pueden decirse en forma directa (p. 277); así su función es “redescriptiva”: hay una nueva pertinencia semántica suscitada por el desvío del uso normal del lenguaje (p. 280); la ficción no se opone a la realidad, sino que, por el contrario, se configura como la estructura lingüística capaz de organizarla para hacerla comunicable; del mismo modo, en Proust, el arte tiene la tarea de destruir lo que ha construido la costumbre “petrificando” la realidad (p. 289).¹³⁷

- Por su parte, el texto de Deleuze¹³⁸ criticado por Ricoeur (también por Anne Simon desde otra perspectiva) presenta la novela proustiana como un recorrido que constituye un aprendizaje de los signos, circularmente organizados: mundanos, amorosos, sensibles y artísticos; estos últimos son los más esenciales y contienen a todos los otros. Tadié¹³⁹ subraya el intento filosófico de Deleuze en tanto la búsqueda de la novela es una búsqueda de la verdad y considera uno de los puntos más novedosos de su exposición, la afirmación de que la novela no se vuelve hacia el pasado, sino que se dirige hacia el futuro, en tanto se propone como un aprendizaje. En el capítulo que Deleuze incorpora en 1970 afirma la diferencia entre Proust y Platón, puesto que en el novelista se trata de un recorrido que va desde un estado interior y sus asociaciones, hacia un punto de vista creador y trascendente; mientras para el filósofo, de un paso del estado del mundo, hacia un estado de objetividades. La obra de arte, en Proust, entonces, genera ciertas verdades en su propia estructura formal.

¹³⁷ “La redescripción de la realidad del arte”, *Op. Cit.*

¹³⁸ G. Deleuze. *Proust y los signos, Op. Cit.*

¹³⁹ J.Y. Tadié. *Proust, Op. Cit.*, pp. 200-202

- También es significativa la relación entre la *Recherche* y la estética de la recepción. Para Jauss, la concepción proustiana sobre la recepción de la obra, puede verse como un antecedente de su propia teoría en la medida en que para Proust el libro “es un instrumento óptico que permite al lector leer en sí mismo”. Sostiene asimismo, la inversión de la esperanza de la experiencia estética en la *Recherche* de Proust, pues la frustración de la irremediable deficiencia de la realidad cotidiana sólo puede superarse por la fuerza del recuerdo que hace que lo vivido deficientemente pueda reencontrarse en su integridad estética: tal experiencia “completa el mundo incompleto, tanto al plantear futuras experiencias como al conservar las pasadas, (...)”. Por otra parte, apunta que Proust es uno de los escritores, junto a Joyce, Woolf o Pound, que no reconocieron las vanguardias que se gestaban a su alrededor pues no estaban a suficiente distancia de ellas, cosa que ocurre con el advenimiento de la postmodernidad, por lo que se convierten en precursores.¹⁴⁰ Contra E. R. Curtius resalta la posición no platónica de Proust. Altamente significativo para el propósito de este trabajo resultan estas reflexiones que fueron objeto del capítulo II, junto a la posición de Iser, especialmente en relación con el acto de leer y la lectura. Con clara influencia de Ingarden, Iser considera que la obra es más que el texto pues sólo se realiza en su concreción; es decir, la obra resulta de la convergencia de texto y lector; más aún, su carácter es virtual en tanto no es reductible ni al texto mismo, ni a las disposiciones que constituyen al lector. La lectura no opera un desciframiento de sentido, sino que rompe con los significados habituales.¹⁴¹ Sobre la cuestión de la lectura en la obra proustiana, Julio Moran advierte con relación a la misma, cómo Proust señala el peligro de la idolatría sobre el texto o el autor y, de manera novedosa, postula que el propio escritor se convierte en lector.¹⁴²

¹⁴⁰ “Rezeption, Rezeptionsästhetik”, publicado en el *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. V. Joacim Ritter u Darlfried Gründer, Tomo 8, pp. 996-1004, Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992; “Recepción, estética de la recepción”, traducción Mario Presas. Asimismo, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986 y *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995, respectivamente.

¹⁴¹ Cfr. W. Iser. *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1976. Del mismo autor, “La realidad de la ficción” y “La estructura apelativa de los textos” en R. Warning. *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989. Asimismo puede consultarse sobre el particular, J. Moran. “Fellini, Proust y la estética de la recepción” en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Departamento de Filosofía, Fac. de Humanidades, UNLP, nº 30, 1993.

¹⁴² “Las lecturas según Marcel Proust” y “Lecturas artísticas y creación en Marcel proust” en *Proust, más allá de Proust*, Op. Cit.

Respecto de la Escuela de Constanza, Sánchez Ortiz de Urbina,¹⁴³ sintetiza con claridad sus principales características, y la estima un nuevo paradigma en el ámbito de la estética. Reconoce en Sartre, Valéry y Benjamin, a autores que han sido precedente en el estudio de la recepción, aunque hay que destacar que, curiosamente, no menciona a Proust en ese sentido, pese a que el propio Jauss considera al novelista como precursor.

- La concepción de la obra de arte proustiana caracterizada por la incompletitud se acerca, en este sentido, a la apertura de la obra subrayada por Umberto Eco, especialmente a su sentido más estricto, según el cual en las obras contemporáneas el autor ha cobrado conciencia de esta apertura como elemento estético, lo que además vincula su postura a la de los teóricos de la recepción.¹⁴⁴ Asimismo, Eco reconoce el valor filosófico de la *Recherche* en un artículo en el que pretende dar cuenta de la actualización de la *Poética* de Aristóteles: “Y si los grandes cuentos filosóficos no alcanzan, ¿no es verdad que la filosofía contemporánea, más que la del pasado, se hace analizando, no a otros filósofos, sino a narradores, sean Proust o Kafka, Joyce o Mann?”¹⁴⁵
- Si bien en el presente trabajo me aparto especialmente de las consideraciones idealistas de la novela de Proust, no puede desconocerse que hay interpretaciones que la asocian con el platonismo, en la búsqueda de lo permanente y lo esencial, como el estudio de Ernst Robert Curtius,¹⁴⁶ quien encuentra una relación entre la reminiscencia platónica y la rememoración proustiana como elemento cognoscitivo, y ahonda en la cuestión de la inmortalidad; resulta, así, importante la relectura de los textos platónicos *La república*, *Fedro*, *El Banquete*, *Ión*, *Fedón*.
- Por otro lado, hay también interpretaciones, como la de Anne Henry que establece influencias del romanticismo de Schelling y Schopenhauer, a través de los maestros franceses de la formación de Marcel Proust. Tadié la critica por exceso de teorías

¹⁴³ S. O. de Urbina. “La recepción de la obra de arte” en: Valeriano Bozal (ed) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.

¹⁴⁴ *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979 y *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen 1992

¹⁴⁵ “De Aristóteles a Poe”, en Bárbara Cassin, *Nuestros griegos y sus modernos*, Buenos Aires, Manantial, 1999, p. 214

¹⁴⁶ E. R. Curtius. *Marcel Proust y Paul Valéry*, *Op. Cit.*

- filosóficas en *Proust*.¹⁴⁷ Así, resultan pertinentes los textos *Filosofía del arte*,¹⁴⁸ del primero; y *El mundo como voluntad y representación*,¹⁴⁹ del segundo.
- Algunos aspectos de la filosofía hegeliana también han sido retomados en la apreciación de la *Recherche*, especialmente la dialéctica del amo y del esclavo, en la consideración de la relación entre personajes, tal como lo ha presentado René Girard,¹⁵⁰ y que encuentran su punto culminante en la relación entre el héroe y su prisionera Albertina, de quien el primero admite haberse constituido en Amo, para aclarar inmediatamente: “era cada vez más amo, es decir, más esclavo”. Por lo que cabe considerar los pasajes respectivos de la *Fenomenología del espíritu*,¹⁵¹ del filósofo idealista.
 - Finalmente, a los textos ya citados de Walter Benjamin, cabe agregar el *Libro de los Pasajes*, de reciente edición española,¹⁵² en el que son profusas las citas de Proust. Especialmente, por relación con el tema estudiado en este trabajo, el fragmento S, “Pintura, *Jugendstil*, Novedad”¹⁵³, en el que se apuntan citas que giran alrededor de cuestiones como la “modernidad” y la “identidad”; al respecto, refiere a Proust: “Cómo, en el espacio estrechísimo de una sola vida, esta ‘cierta identidad’ con lo que ha sido conduce al ámbito de la muerte, es algo que comprendí en 1930, en París, durante una conversación sobre Proust. Ciertamente, Proust no ha enaltecido al hombre, solamente lo ha analizado. (...)” (p. 561) Hay asimismo referencias a Kafka (p. 558), al surrealismo y a Dalí (p. 561-62), al arte naturalista (p. 566-67), el simbolismo (p. 567), una cita de Valéry sobre Leonardo y Delacroix (p. 568), un fragmento de la respuesta de Ingres a una encuesta sobre la escuela de Bellas Artes

¹⁴⁷ Cfr. J. Y. Tadié. *Proust, Op. Cit.*

¹⁴⁸ Buenos Aires, Nova, 1949

¹⁴⁹ Buenos Aires, Aguilar, 1960.

¹⁵⁰ *Mentira romántica y verdad novelesca, Op. Cit.* Al respecto, Analía Melamed ha confrontado con el estudio de Girard y ha considerado que la concepción del amor proustiano resulta más esclarecida a través de las categorías propuestas por Jean Baudrillard en *De la seducción* (Madrid, Cátedra, 1987), aunque Baudrillard no las propone para Proust. Cfr. A. Melamed. “Los amores perversos y la metamorfosis del arte” en J. Moran. *Proust, más allá de Proust, Op. Cit.*, pp. 37-42.

¹⁵¹ México, FCE, 1992.

¹⁵² Edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda (alemán y textos en inglés), Isidro Herrera (francés menos los fragmentos J y N) y Fernando Guerrero (textos en francés de los fragmentos J y N), Madrid, Ediciones Akal, 2005. Versión original: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982

¹⁵³ W. Benjamín, *Op. Cit.*, pp. 557-575

(lo que puede relacionarse con las respuestas de Proust) (p. 569-70), y, por último, una extensa cita de *A la sombra de las muchachas en flor* (II, París, 62-63), que considera un “Pasaje decisivo de Proust sobre el aura. Habla de su viaje a Balbec y opina que bien se podría hacer hoy día en automóvil, lo que también tendría sus ventajas”; (p. 574-75) y otra sobre “Proust y el museo” y la ventaja de apreciar las obras de arte “despojadas” del entorno habitual -muebles, adornos, “chucherías”- en el que solemos contemplarlas (p. 575).

6- *Notas en periódicos*

- Blaisten, Isidoro. “Extrañas relaciones”, en diario *La Nación. Cultura*, domingo 28 de agosto de 2005, pp. 1-2. Publicación de una conferencia inédita leída en septiembre de 1999, en el Museo Nacional de Bellas Artes. El autor parte de una anécdota sobre Whistler y Wilde (e imagina la posible envidia de uno sobre el otro) para indagar en una cuestión relevante para mi trabajo: las relaciones entre la pintura y la literatura. El pintor impresionista, que también ha escrito un libro *-El gentil arte de hacerse enemigos-* se revela en sus dichos como un escritor digno del recelo del mismo Wilde. Según Leonardo “la pintura es cosa mental”, lo que establece conexiones entre lo mental y lo visible; es que el arte -la pintura y también la poesía- permiten la visibilidad de lo esencial, es decir, de lo invisible. Un monje tibetano, indeciso ante el motivo de su futura pintura, en un tranquilo cañaveral, decide finalmente pintar la brisa. En ese sentido, tanto Van Gogh como El Quijote se enfrentan a los molinos de viento. Pero al fin, no se trata de “vistas”, sino de “visiones” en un sentido que incluye también el intuir. El espejo es el corrector para la pincelada del pintor, pero el poeta no tiene el mismo recurso: sólo el tiempo permite sus correcciones. Se trata, entonces, de tiempos diferentes, pues tardamos mucho más en leer la *Recherche* proustiana o el *Ulyses* de Joyce, que en contemplar una buena cantidad de pinturas; así, una imagen vale por mil palabras; pero, se pregunta Blaisten, retóricamente, ¿cuánto vale una palabra? Por último, y en respuesta al ruego borgiano, “sólo le pido a mi verso que no me contradiga”, y para sustentar la idea de que todo artista -literato o pintor- es en definitiva poeta, sugiere: “ninguna pincelada contradice al pintor, ningún verso contradice al poeta.”

Capítulo I

La relación de la pintura con las distintas artes

La cuestión de la relación entre las artes en la novela de Proust ha sido comprendida de diversas maneras: Luc Fraisse sostiene que las artes aparecen en Proust no sólo en coordinación o yuxtapuestas, sino transpuestas la una en las otras. Las diferentes manifestaciones artísticas aparecen en un todo armónico, como un sistema de Bellas Artes. Esa armonía se da, según el estudioso proustiano, a la manera de una composición sinfónica, lo que ha permitido considerar la novela como la reconstrucción literaria del sueño wagneriano del “arte total”; es decir, una síntesis reflexiva de todas las artes, tal como Wagner, a fines del siglo XIX, lo intenta en sus dramas musicales.¹⁵⁴

Por otro lado, Anne Henry, subraya la presencia del topos kantiano de la “jerarquía de las artes”, que también se encuentra en Hegel, Schelling, el idealismo y el romanticismo alemán. Tal jerarquía está representada por la correspondencia entre cada etapa de la novela y la curiosidad del héroe por un arte determinado. La pintura, en particular, permite reconsiderar lo real, cuyo primer estadio de comprensión son las telas de Elstir. Por lo que el arte pictórico se manifiesta como “el primer grado de la literatura”.¹⁵⁵

Por su parte, Julio Moran sostiene que Proust pareciera querer constituir una ficción independiente del mundo, a la manera en que Schopenhauer lo pretende para la música, o, más aún, que incluya al mundo en sí misma. Lo que resultaría, “una obra presuntamente literaria pero que en rigor contuviese componentes de diversas artes: la pintura, la música, la arquitectura, la poesía, el teatro en diferentes épocas y hacer de un libro una obra de arte total”¹⁵⁶. Sin embargo, la ficción perpetua no es posible, y la novela se presenta, como una “crítica de la razón ficcional”, que cuestiona los géneros artísticos, la condición del personaje tradicional, la estructura de la trama, y ofrece una multiplicidad de interrelaciones entre las artes.

En rigor, el propio Proust reflexiona que su obra habrá de construirse “como una catedral” o, más modestamente, “como un vestido”, lo que puede sugerir el anhelo de

¹⁵⁴ Cfr. L. Fraisse. *L'esthétique de Marcel Proust*, Sedes, 1995, p. 150-155

¹⁵⁵ Cfr. A. Henry. *La tentation de Marcel Proust*, *Op. Cit.*

¹⁵⁶ Julio Moran. “Notas sobre la ficción, la nada y el mundo en Marcel Proust”, *Op. Cit.*, p. 1

cierta totalidad. Sin embargo, interpreto que esas comparaciones más bien se ligan con la característica de fragmentaria de la obra, como se verá en el capítulo III de este trabajo. Una síntesis tal no implica desatender las especificidades de cada una de ellas, sino, por el contrario, remarcar que son tales notas específicas las que permiten establecer los cruces y trasposiciones que se dan entre las diferentes artes de la ficción de Proust. A partir de estas dos consideraciones, la transposición de las artes y sus consecuentes “cruces”, y la especificidad de cada una, intentaré demostrar cuáles son las relaciones que, en la novela proustiana, se dan, en primer lugar, entre la pintura y la literatura; y luego, entre la pintura y la música, y la pintura y el teatro.

Pintura y Literatura:

Respecto de cómo se conforma la obra, el narrador sostiene en *El tiempo recobrado*, que el literato envidia al pintor, pues éste trabaja con bocetos a partir de los cuales arma su obra; no obstante, advierte que el trabajo del escritor no es tan diferente, pues esos "croquis" que tanto anhela, ya los posee: son las imágenes de su experiencia, que guarda en el recuerdo¹⁵⁷. Las propias percepciones cotidianas, por ejemplo, nuestra visión de las personas, se asemejan a las realizaciones pictóricas; en el caso del ejemplo que cito a continuación, al retrato:

(...) je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais.

Il en résultait qu'en réunissant toutes les remarques que j'avais pu faire dans un dîner sur les convives, le dessin des lignes tracées par moi figurait un ensemble de lois psychologiques où l'intérêt propre qu'avait eu dans ses discours le convive ne tenait presque aucune place. Mais cela enlevait-il tout mérite à mes portraits puisque je ne les donnais pas pour tels? Si l'un, dans le domaine de la peinture, met en évidence certaines vérités relatives au volume, à la lumière, au mouvement, cela fait-il qu'il soit nécessairement inférieur à tel portrait ne lui ressemblant aucunement de la même personne, dans lequel mille détails qui sont omis dans le premier seront minutieusement relatés – deuxième portrait d'où l'on pourra conclure que le modèle était ravissant tandis qu'on l'eût cru laid dans le premier, ce qui peut avoir une importance documentaire et même historique, mais n'est pas nécessairement une vérité d'art.¹⁵⁸

¹⁵⁷ M. Proust. *Le Temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 478-9. [VII, p. 203-4]

¹⁵⁸ M. Proust. *Le Temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 297 [VII, p. 30]

Se plantea así, un proceso de concreción semejante, pues tanto el escritor como el pintor construyen su obra a partir de ciertos esbozos previos, a pesar de que la diferencia entre los croquis del pintor, materializados en el papel, y los del escritor, que son mentales, puede considerarse como significativa para establecer la especificidad de cada una de esas artes. Sin embargo, la afinidad que Proust manifiesta, en este aspecto, entre el quehacer literario y el pictórico, permite indagar en la siguiente cuestión que varios de sus comentaristas señalan, con mayor o menor énfasis: la influencia que el arte de la pintura ejerce en el desarrollo de la propia obra literaria, es decir de la *Recherche*.

De un modo general, Michel Butor, en su análisis de las obras de arte imaginarias, intenta mostrar cómo a través de ellas “Proust va adquiriendo poco a poco conciencia del desarrollo de su propio trabajo, cómo son modos de su reflexión creadora”¹⁵⁹. Hacia el final del artículo concluye que, por intermedio de esas instancias de reflexión que son las obras de arte imaginarias, el libro de Proust, cerrado en su origen, se ha convertido en un libro abierto en el que todo el mundo debe poder verse, y hace referencia a la cita de la *Recherche* en la que el narrador sostiene, precisamente, que su libro es un cristal de aumento, por el que los lectores lograrán leer en sí mismos¹⁶⁰. Según Butor,

(...) después de la intervención de Elstir es cuando se impone la metáfora fundamental del artista como prisma. Puede decirse que la pintura de Elstir es el prisma que hará pasar de la Sonata al Septeto, del color único de la primera, a los siete instrumentos del concierto.¹⁶¹

Así, la pintura asume el papel de fenómeno óptico de aumento, respecto de la literatura. Es decir, semejante al que el narrador pretende para su libro: la llave de apertura de un mundo que, de no contar con su mediación, permanecería cerrado. La idea de prisma que Butor le adjudica a la pintura de Elstir, como la idea de lupa que el narrador le asigna a su futura obra, comparten la característica de hacer visible lo que de otro modo quedaría oculto; en ambos casos subyace la idea de un despliegue que enriquece la percepción inicial; y, en ambos casos, se utiliza una metáfora relacionada con lo visual, con la percepción de la luz, lo que de por sí remite a la pintura.

¹⁵⁹ M. Butor. “Les oeuvres d’art imaginaires chez Proust”, *Op. Cit.*, p. 323

¹⁶⁰ *Ibidem.* p. 378

¹⁶¹ *Ibidem.*, p. 365

A su vez, Louis Bolle considera a Elstir como el maestro del narrador a quien "le hará comprender la esencia de los *espejismos* y las ilusiones"¹⁶²; la novela, continúa Bolle, sigue un camino parecido al de Elstir, y después de conocer al pintor, el narrador opera por sí mismo las "metarmofosis pictóricas"¹⁶³. Esta cuestión puede asociarse con el despojamiento del artista, que en la pintura implica una modificación de la mirada y que involucra no sólo la mirada hacia el arte, sino la misma percepción sobre el entorno. Tanto Butor como Bolle coinciden así en subrayar el papel activo que juega la pintura en el desarrollo ficcional, en tanto aparece como elemento develador. Por mi parte, intento mostrar que la pintura no sólo permite que la literatura se concrete en obra, sino, que incide de manera directa en el plano receptivo, de modo que la lectura de la *Recherche* puede organizarse desde una óptica pictórica, tanto en lo que respecta al narrador como un receptor artístico, como a sus lectores, que reconstruyen la novela como una conjunción de cuadros de pintura.

En este sentido, J. F. Revel enfatiza de manera considerable esta relación entre pintura y literatura y va todavía más allá al presentar a Proust como una especie de literato-pintor: en su análisis de la novela proustiana, señala que a pesar de tener desaciertos a la hora de juzgar a los autores literarios,

(...) es el único gran escritor que posee un verdadero sentido de la pintura y de las artes plásticas en general. (...) sus menciones de algunos cuadros (...) son de lo más felices, de lo menos forzadas, y dan testimonio a la vez de una garantía visual, de una sensibilidad para las artes del espacio (...) Proust es excelente para dar el equivalente en prosa de un cuadro (...).¹⁶⁴

Revel indica un paralelo entre la conformación de la *Recherche* y el cuadro de Ernst, *L'Europe après la pluie*: allí se adivina la región europea como totalidad, aunque, bien mirado, ninguna de sus partes se condice con la Europa real; de los proyectos de Proust, paralelamente, todo subsiste en una u otra forma, pero no en el mismo lugar, no en la misma relación con el resto, no con el mismo relieve¹⁶⁵. Más allá de lo acertado o no de la analogía, lo que destaco es que se compara la construcción de la novela con la de una obra pictórica; y no parece ser insignificante que la pintura elegida sea una obra

¹⁶² Louis Bolle. *Marcel Proust, ou le complexe d'Argus*, Grasset, 1967, p. 98 (El subrayado es mío)

¹⁶³ *Ibidem*, p. 107

¹⁶⁴ J. F. Revel. *Sobre Proust*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988. p. 242-43

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 34-35

surrealista, pues, como aquí se sostiene, el arte tiene mucho de ilusorio y de ensoñación. Más adelante, afirma que la novela se enriquece a medida que se desarrolla por descomposición, mediante desbordamientos e hipertrofias y que las ideas de Proust, son ideas-cuadro, que aparecen en una enorme masa producida por añadidura¹⁶⁶.

Esta especie de equivalencia entre literatura y pintura, recuerda algunas afirmaciones del escritor inglés John Ruskin a quien Proust tradujo y admiró notablemente, pese a que su principal desacuerdo radica, precisamente, en esta cuestión: Ruskin sostiene que si bien existe un lenguaje propio para cada una de esas expresiones (la pintura y la literatura), lo que cabe rescatar, sea del pintor, sea del escritor, es lo que “dicen”; de modo que el término “gran poeta” puede aplicarse a ambos. Así, se refiere a una pintura que acababa de describir como a uno de los más perfectos poemas o cuadros, y aclara entre paréntesis “yo uso estas palabras como sinónimos.”¹⁶⁷ Proust acuerda en equiparar la acción del poeta y del pintor, como explícitamente aparece en el artículo dedicado a Moreau,¹⁶⁸ pero no, como parece querer decir Ruskin, porque ambos *dicen* realidades, sino porque, como lo interpreto en este trabajo, el escritor para poder *mostrar*, puede asumir una actitud semejante a la del artista de la pintura.

En la propia novela, el narrador indica, como veremos más adelante, que hay elementos pictóricos, no sólo en la literatura, sino también en la manifestación de las obras musicales y de teatro. Esta transposición es señalada también por Jean Milly respecto de la *Recherche*:

La pintura permite experimentar concretamente, de una manera sensible, una visión original, una recomposición del universo y la música revela lo que hay de más inasible en la vida afectiva. Para no perder estas posibilidades, Proust ensaya la transposición, en su técnica novelesca y en su estilo, de los medios de estas artes.¹⁶⁹

Sin embargo, la relación pintura-literatura es la que se manifiesta más explícitamente. En lo que sigue, mostraré algunos momentos de la *Recherche* que se presentan, a mi parecer, como más esclarecedores respecto de la conexión entre lo literario y lo pictórico:

¹⁶⁶ J. F. Revel. *Op. Cit.*, p. 38

¹⁶⁷ John Ruskin. *Arte primitivo y pintores modernos*, Buenos Aires, El Ateneo, p. 27

¹⁶⁸ Cfr. *Essais et articles, Op. Cit.*, pp. 363-370.

¹⁶⁹ Jean Milly. *Proust et le style*, París, Lettres Modernes, Minard, 1970. Préface de Gérard Antoine, p. 99

Ya he mencionado el modo en que el narrador expresa su anhelo de trabajar al modo del pintor, que cuenta con ciertos esbozos para iniciar su obra. Por su parte, *A la sombra de las muchachas en flor* puede leerse como un texto preponderantemente pictórico, porque es aquél en el que son profusas las descripciones de lugares, de pinturas y hasta de personas, con una fuerte carga visual, en las que se detallan los juegos lumínicos, los contrastes y tonalidades, las distorsiones visuales, y también porque en él, Elstir, su taller y sus pinturas, y su encuentro con el héroe, adquieren una dimensión relevante. El atelier del pintor se describe como un gran claroscuro que nos recuerda la pintura de Rembrandt, con quien curiosamente se relacionan algunos de los pasajes a los que haré referencia. Este "laboratorio de la creación", nos permite, por única vez en la novela presenciar a un artista en acción, pues a la entrada del héroe, Elstir se encuentra concluyendo una pintura, y es significativo que el artista activo sea justamente el pintor.¹⁷⁰

Anteriormente, en el mismo volumen, hay un pasaje muy sugerente en el que el narrador discurre acerca de la visión de tres árboles del paisaje que recorre en una vuelta en carruaje en compañía de su abuela y una amiga suya, Mme. De Villeparisis. Proust se detiene ostensiblemente en la descripción, no del paisaje en sí, sino de la significación de esos tres árboles que parecen venir de un mundo pasado:

(...) je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils étaient comme détachés mais je sentais qu'il m'avait été familier autrefois; de sorte que mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent et je me demandai si toute cette promenade n'était pas une fiction, Balbec un endroit où je n'étais jamais allé que par l'imagination, Mme. De Villeparisis un personnage de roman et les trois vieux arbres la réalité qu'on retrouve en levant les yeux de dessus le livre qu'on était en train de lire et qui vous décrivait un milieu dans lequel on avait fini par se croire effectivement transporté.¹⁷¹

Todavía se observa en esta escena, en la que el héroe aún no ha conocido a Elstir, la oposición realidad-ficción, que irá complejizándose a partir del encuentro con el pintor. Pero hay un juego ya particular con esa distinción, pues la propia ficción presenta de manera ambigua la separación entre lo real y lo ficticio: lo que el protagonista estima, por un momento, imaginario, es decir, que se encuentra en Balbec, en un paseo en carruaje,

¹⁷⁰ así lo destaca J. F. Revel. *Op. Cit.*, p. 77

¹⁷¹ M. Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit. II, p. 77 [II, p. 290]

acompañado de su abuela y la señora amiga, aunque real para él, es lo que efectivamente es ficticio para nosotros, lectores de la novela. Mientras que también nos figuramos como ilusoria la imagen de los tres árboles, que en ese instante, quien los imagina, el héroe, considera lo único real. Sin embargo, concluye su reflexión ante distintas posibilidades sin acertar quedarse con ninguna: ¿se trataba de un recuerdo remoto; del resabio de su incursión en lecturas infantiles; de una mera ilusión o de un sueño; o simplemente de una imagen construida por el cansancio de la vista durante el viaje?: “*Je ne savais. (...) Je crus plutôt que c’étaient des fantômes du passé, (...) Comme des ombres ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie*”.¹⁷² Se atisba, incluso, de manera incipiente, lo que luego se expresará de manera más explícita: “devolver a la vida” esas imágenes provenientes del pasado pero que invaden el presente, consiste en su fijación a través de la literatura.

Es llamativo, asimismo, que una obra de Rembrandt se titule, precisamente, *Los tres árboles*: podría conjeturarse, parafraseando a Revel, que este pasaje de ficción es el equivalente en prosa del cuadro del pintor del siglo XVII. Aún si se admite que no corresponden al mismo ámbito, y que, a diferencia de la descripción literaria, el aguafuerte representa un paisaje tormentoso, el número de árboles, la vacilación entre lo ilusorio y lo real, la soledad del ambiente, la sensación de pasado, son coincidentes. Así, en una instancia aún temprana con respecto a la incidencia de la pintura de Elstir en la toma de conciencia artística, se esboza que la pintura –si se acepta que la descripción muestra ya visos de construcción pictórica– puede ofrecer recursos para la construcción literaria, pese a que ésta aún permanece frustrada.

Una correspondencia semejante entre literatura y pintura, es afirmada por Butor al sostener que Proust va más allá del impresionismo de Monet cuando describe las telas de Elstir y logra acercarse considerablemente a la pintura surrealista: “Es verdaderamente curioso ver que un pasaje como el siguiente ha sido realizado casi literalmente por Magritte”; y reproduce la descripción de una pintura de Elstir que representa un castillo reflejado en el agua, en una puesta de sol¹⁷³. Aunque Butor no lo dice expresamente,

¹⁷² Ibidem, II, p. 78 [II, 291]

¹⁷³ M. Butor. *Op. Cit.*, p. 350. La cita de Proust es la siguiente: “(...) *il s’était complu autrefois à peindre de véritables mirages, où un château coiffé d’une tour apparaissait comme un château complètement circulaire prolongé d’une tour à son faite, et en bas d’une tour inverse, soit que la pureté extraordinaire*

pareciera tratarse, ya que la descripción literaria coincide de manera sorprendente con la imagen pictórica, del cuadro de Magritte *Los paseos de Euclides* [*The promenades of Euclid*].

Respecto de la significación que adquiere el contacto con el pintor imaginario, a partir del cual, el héroe –futuro novelista– modifica su mirada y, con ello, transforma su relación idealizada con el entorno, debe destacarse que las marinas de Elstir, también sus primeras obras mitológicas, o los bodegones de Chardin, son el “puente” a través del cual se abandona paulatinamente la visión del mundo puramente imaginaria, para dar lugar a la contemplación de las cosas de una manera diferente: la subjetividad del observador ya no pasa por lo que, con independencia de los datos sensibles, puede generarse en un plano ideal puro, como todavía se observa en las disquisiciones sobre el paisaje de los tres árboles, sino por lo que, con toda la subjetividad en acción, se re-crea o re-organiza con esos datos.

Hay, aunque lejano, un cierto eco kantiano en esta consideración: si bien es el sujeto el que construye la organización perceptiva, nada puede hacerse sin el material proveniente de las impresiones. Claro que, en Proust, no hay sujeto trascendental alguno, sino, por el contrario, sujetos empíricos, fragmentados en yoes diferentes, que reconstruyen la realidad cada uno a su tiempo. El yo-amante, el yo-mundano, pero también el posible yo-artista,¹⁷⁴ ordenan sus “objetos” subjetivamente y a partir del material que provee la imprescindible experiencia. Aunque también, a su vez, esos diferentes yoes se despliegan en una multiplicidad interminable, de modo que jamás es posible hablar de un “objeto” en un sentido completo, sino de perspectivas siempre renovables. Es precisamente la pintura, la que permite de un modo tan particular, materializar esas diferentes reconstrucciones y darle, como ha dicho Merleau-Ponty, “visibilidad” a lo que, de otro

*d'un beau temps donnât à l'ombre qui se reflétait dans l'eau la dureté et l'éclat de la pierre, soit que les brumes du matin rendissent la pierre aussi vaporeuse que l'ombre. De même au-delà de la mer, derrière une rangée de bois, une outre mer commençait, rosée par le coucher du soleil, et qui était le ciel. La lumière, inventant comme de nouveaux solides, poussait la coque du bateau qu'elle frappait, en retrait de celle qui était dans l'ombre, et disposait comme les degrés d'un escalier de cristal sur la surface matériellement plane, mais brisée par l'éclairage de la mer au matin (...)”, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 195 [II, 409]*

¹⁷⁴ Para la consideración de la relación entre los distintos “yoes” proustianos véase el trabajo de Julio Moran. “Separaciones y uniones: el artista, el amante, el hombre”, en *Proust más allá de Proust*, La Plata, de la Campana, 2001, pp. 13-18.

modo, permanecería “invisible”. La literatura proustiana, se apropia de esa característica pictórica y la traspone a la factura literaria. Esta última observación se hace manifiesta en la propia narración, en una charla que mantienen en la terraza del Hotel de Balbec, el héroe en compañía de Albertina y la Sra. de Cambremer con su nuera y un abogado amigo. Toda la conversación gira en torno de la pintura y la música, y permite poner de relieve la oposición de Proust a las teorías que admiten el progreso en el arte y a las que representa, de un modo extremo, la Sra. de Cambremer-Legrandin. Su suegra elogia el talento del héroe en la descripción de los paisajes y en sus agudas reflexiones sobre las vistas naturales: “*Mais on sent que vous avez une nature de peintre; vous devriez dessiner, (...)*”¹⁷⁵

Esta estrecha vinculación entre el hacer pictórico y el literario cobra singular relieve en otra secuencia fundamental: el episodio de la muerte de Bergotte; el escritor imaginario de la *Recherche*, muere ante la contemplación de una pintura en una exposición de cuadros de Vermeer. Se trata de *La Vista de Delft*, obra real en la que el viejo escritor admira un trozo de pared amarilla, y comprende que a su literatura le ha faltado colorido; es decir, interpreto, que su literatura no ha sido suficientemente “pictórica”. De algún modo, podría reconocerse en este pasaje, una suerte de anticipo de la atmósfera que envuelve el descubrimiento de la vocación por el héroe, en la secuencia del baile de máscaras. Se enfrentan de modo paralelo, la posibilidad y la imposibilidad de la obra (la hipótesis del ser y la de la nada). Bergotte encuentra la clave para su literatura en la pintura de Vermeer y, al mismo tiempo, se ve acorralado por la muerte. Más tarde, el héroe decidirá abocarse a la escritura, a la vez que advierte la proximidad del envejecimiento y el riesgo de no poder concretarla.

Estas anticipaciones constituyen un recurso reiterado en la novela, como se vio en la descripción de los tres árboles; pero también suelen retomarse en la ficción, pasajes provenientes de escritos anteriores: hay un antecedente de este relato en el artículo de Proust dedicado a Rembrandt, en el que se narra la visita del crítico y escritor John Ruskin, viejo y moribundo, a una exposición del pintor holandés, que resulta para Proust, una suerte de homenaje y que representa una anécdota de ficción, ya que según los historiadores, jamás ha ocurrido. Proust mismo, en los últimos años de su vida, en plena

¹⁷⁵ M. Proust. *Sodome et Gomorrhe*, Ed. Cit., III, p. 205 [IV, p. 149]

escritura de su obra, actuaba de un modo similar, desoyendo sus malestares físicos y abandonando el reposo imprescindible para asistir a alguna exposición de pintura. Quizá por esta conexión tan extrema entre la experiencia pictórica y la muerte, es que el narrador también se concibe a sí mismo como un pintor, cuando advierte, junto con la certeza de que debe ponerse a concretar su obra –es decir, cuando descubre su vocación–, el peligro del paso del tiempo para hacer esa concreción efectiva:

*J'avais vécu comme un peintre montant un chemin qui surplombe un lac dont un rideau de rochers et d'arbres lui cache la vue. Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui, il prend ses pinceaux. Mais déjà vient la nuit où l'on ne peut plus peindre, et sur laquelle le jour ne se relèvera pas!*¹⁷⁶

Por otra parte, la pintura también se relaciona con el amor, un amor que se trunca, justamente, a causa de la muerte: el personaje que se asocia directamente con esta relación es Albertina, la amada del héroe en su juventud y que termina su vida de manera infortunada. Albertina es asociada constantemente con la pintura: amiga de Elstir, visita periódicamente su taller, y a su vez, intenta incursionar en la producción pictórica, con un estilo que imita de su amigo pintor.

Desde el punto de vista de la relación entre el arte y el amor, parece significativo el diferente vínculo que la propia ficción le depara a cada una de las artes: así encontramos diferentes parejas signadas por alguna de ellas: el mundo del teatro se personifica en la Duquesa de Guermantes de quien el héroe se enamora, precisamente en una función teatral. La visión de la mujer hace una suerte de contrapunto con la obra en la contemplación del héroe como público. A su vez, la pareja Swann-Odette se involucra directamente con la música: si bien el amor nace en Swann cuando asocia a Odette con *La Céfira*, de Botticelli, todo el desarrollo de ese amor se realiza a la luz de la frase musical de la sonata de Vinteuill;¹⁷⁷ es más, la música aparece aquí velada por el amor, en una interpretación distorsionada por parte de Swann, que sobredimensiona la significación amorosa en desmedro del arte.

Por su parte, dos de los amores del héroe presentan una curiosa asimetría: el contacto con la literatura representada por el escritor imaginario, Bergotte, se da a través de

¹⁷⁶ M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 612 [VII, p. 334]

¹⁷⁷ Para un análisis de la música en Proust, y, en particular, su relación con el amor de Swann-Odette, véase el trabajo de Julio Moran. *La música como develadora del sentido del arte en M. Proust*, Op. Cit.

Gilberta, la hija de Swann y Odette, en cuyas reuniones el héroe accede al conocimiento del literato. El segundo de sus grandes amores, Albertina, en cambio, es presentado al héroe por Elstir. Los caminos son opuestos: de la mano del amor llega a contactarse con la literatura, pero, a la inversa, es el pintor imaginario el que provoca su encuentro con el amor. Albertina se convierte, así, en el amor emblemático respecto de la pintura: el taller de Elstir es el marco en el que se devela quién es la muchacha que lo había cautivado a orillas del mar; pero también ella se pondrá a pintar un poco a la manera de Elstir, en los paseos con su amante. En Balbec, será *La Idolatría* de Giotto, cuando pasean por la playa y los juegos náuticos que constituyen el escenario del paseo, serán comparados con las fiestas venecianas de las pinturas de Carpaccio y el Veronés. Y más tarde, cuando se convierte en prisionera, será comparada por su amante con una *Santa Cecilia frente a la pianola*; la admisión de su ausencia, además, será posible en el marco de *Los Vicios y Virtudes* de la Arena, en Padua. Así, aquella asimetría, refuerza la relación entre la pintura y la literatura, en tanto la primera juega un papel de “preparatoria” para el arte de la escritura. Pues el camino inverso: amor (Gilberta) que induce al arte (Bergotte), seguido por el arte (Elstir) que conduce al amor (Albertina), es una ruta que no fructifica; en ningún sentido, incluso, porque el primer amor se termina y el segundo se frustra, es decir, Albertina muere. Mientras que el sendero paralelo, el contacto con Elstir y su pintura, es el comienzo de su preparación para el registro de lo que será, luego, el material literario de su obra, incluidos todos los avatares amorosos. Es decir: ni el amor es para el héroe, vehículo apropiado para encaminarse al arte, ni el arte, aún el pictórico, lo conduce al amor en plenitud; en cambio, particularmente la pintura, que en un principio, permite el inicio del amor, en verdad, genera la posibilidad de escribir. Quizá esta sutil diferencia entre pintura y literatura autorice a pensar en Elstir como el único artista proustiano que, no sólo aparece en actividad, sino que muestra signos de convivencia feliz entre amor y arte.

Pintura, música y teatro:

En la novela, la manifestación pictórica de la literatura, también se extiende, como ya se adelantó, al mundo del músico y del teatro, particularmente a sus interpretaciones,

que, vale la pena remarcar, se dice que “son vistas”: “(...) *celui qu’il voyait, celui où il vivait, de même la musique de Vinteuil étendait, notes par notes, touches par touches, les colorations inconnues, inestimables, d’un univers insoupçonné, (...)*”¹⁷⁸

Hay algo de pictórico en la ejecución musical, en la que las notas se extienden “por pinceladas” y muestran “colores” de un mundo hasta entonces desconocido.

Pero también hay un despliegue visual semejante a un cuadro en la interpretación teatral:

*Et comme le peintre dissout maison, charrette, personnages, dans quelque grand effet de lumière qui les fait homogènes, la Berma étendait de vastes nappes de terreur, de tendresse, sur les mots fondus également, tous aplanis ou relevés, et qu’une artiste médiocre eût détachés l’un après l’autre.*¹⁷⁹

El mundo de Guermantes relata en sus primeros tramos la función de la Berma y su interpretación de *Fedra*, de Racine, a la que asiste el héroe.¹⁸⁰ La representación teatral forma el marco en el que se manifiesta su enamoramiento de la duquesa de Guermantes que hace su entrada a la sala, tardíamente, pero con gran despliegue, como si fuera un acto más de una pieza de teatro superpuesta a la función del escenario: es la que representan los asistentes en sus palcos y sus butacas y son descritos por el narrador, tanto por sus atuendos, como por sus gestos y actitudes, como otros tantos actores que juegan una obra paralela a la de la actriz imaginaria. En ella, hay actores principales, artistas auténticos y protagonistas de la acción, que imponen su carácter a toda la representación, -la princesa y la duquesa de Guermantes, cuyo encuentro en la sala constituye una escena determinante-; y otros, secundarios, en verdad malos actores, que no hacen sino resaltar los papeles jugados por los primeros:

Comme dans la pièce qu’il était en train de représenter, pour comprendre ce que la Berma dégageait de poésie personnelle, on n’avait qu’à confier le rôle qu’elle jouait, et qu’elle seule pouvait jouer, à n’importe quelle autre actrice, le spectateur qui eût levé les yeux vers le balcon eût vu, dans deux loges, un “arrangement” qu’elle croyait rappeler ceux de la princesse de Guermantes, donner simplement à la baronne de Morienvil l’air excentrique, prétentieux et mal élevé, et un effort à la fois patient et coûteux pour imiter les toilettes et le chic de la

¹⁷⁸ M. Proust. *La Prisonnière*, Ed. Cit., III, p. 759 [V, 223]

¹⁷⁹ M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 351 [III, 45]

¹⁸⁰ Es particularmente interesante la sesión de teatro presentada en *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, esbozo juvenil de lo que sería luego esta secuencia, y donde se descubre la homosexualidad del personaje que en la novela aparece como el barón de Charlus.

*duchesse de Guermantes, faire seulement ressembler Mme de Cambremer à quelque pensionnaire provinciale, (...)*¹⁸¹

El único espectador de ambas piezas teatrales simultáneas, es el héroe, para quien no sólo el público que asiste a la exhibición se transforma en un espectáculo alternativo; el mundo todo se convierte en una suerte de gran sala teatral sobre la que su subjetividad va tejiendo, o rearmando la trama.¹⁸² La distancia entre el escenario y el espectador es, en este sentido, sólo un símbolo de la distancia efectiva entre nuestro ojo y lo que miramos, aunque nos encontremos materialmente muy cerca. El teatro pone de manifiesto esa dificultad propia de la percepción y evidencia que no es sino la subjetividad quien “rellena” ese intervalo con una producción propia. Por eso la justificación del amor de Saint-Loup por una mujer que, fuera de esa visión amorosa, no es más que vulgar y poco atractiva, se centra en su profesión de actriz y en que ese amor ha nacido en una representación teatral:

*Mais vue ainsi, c'était une autre femme. Rachel avait un de ces visages que l'éloignement –et pas nécessairement celui de la salle à la scène, le monde n'étant pour cela qu'un plus grand théâtre– dessine et qui, vus de près, retombent en poussière.*¹⁸³

Es en esta cuestión que el teatro parece acercarse a la pintura: así como Elstir desfigura, según los dictados de su estilo, los cuidados que una mujer produce en su imagen y logra un retrato más revelador de sí mismo que del parecido físico con la modelo, la representación teatral, en la que el actor es productor y producto al mismo tiempo, transfigura la propia fisonomía del artista, y le permite a su eventual espectador “mirar de otro modo” y distorsionar la distancia que lo separa de la escena. Como los retratos de Elstir, o los de Rembrandt, los “retratos” de la Berma generan imágenes que son sus obras maestras y “où on la reconnaissait comme, dans des portraits qu'il a peints

¹⁸¹ M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 354 [III, p. 48]

¹⁸² Al respecto, se han establecido relaciones con la visión monádica de Leibniz y la existencia de una armonía preestablecida. Cfr. J. Moran. *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust.*, *Op. Cit.*

¹⁸³ M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit, II, p. 472 [III, p. 157]

d'après des modèles différents, on reconnaît un peintre."¹⁸⁴ La actriz, en su pintura de Fedra, se pinta a sí misma.

Por otro lado, pareciera aceptarse que la música es el arte que más logra introducirse en el plano metafísico, tal como lo prueba Julio Moran en su estudio sobre la música como develadora del sentido del arte:

La música reconstruye esencialmente la vida porque exterioriza la esencia de las emociones, (...), de manera inmaterial, en un lenguaje sin palabras y lógica usual, puramente artístico (...).

Pero otra manera en que la música plantea la hipótesis de la verdad del arte, es que en ella hay visiones de lo inexpresable e incognoscible teóricamente y quizás absolutamente. (...). Proust se mantiene en una aproximación hipotética, ya que el saber que acompaña a la música es limitado y acentúa, en cambio, el valor de la experiencia musical. Pero, aún con este límite, la música es la experiencia más profunda y no teórica de lo que tradicionalmente se ha denominado metafísica.¹⁸⁵

Así, la literatura cumplirá la función de fijar la experiencia extratemporal, incluso la propia experiencia musical, pues su fugacidad no permite elaboración ni fijación. Por lo que, concluye Moran, Proust concibe una literatura que se adecue a esta función, es decir, una nueva forma de literatura no imitativa que se aleje de la reproducción de lo aparente y de las relaciones habituales.

Moran también sostiene que las composiciones de Vinteuil y distintas referencias a las obras de Wagner, hasta llegar al Septeto y al trabajo de reconstrucción de las Srtas. Vinteuil, permiten establecer una cierta iluminación del aspecto metafísico y de lo extratemporal, en coincidencia con Paul Ricoeur. También es fundamental en su concepción, que la música permite descubrir el sentido del arte que establece la única comunicación genuina que es la comunicación entre artistas. Y que, en ese sentido, la música es la mensajera de las artes. Por otro lado, en versiones anteriores de *El tiempo recobrado* se preveía una audición de Wagner, que en la versión actual se desarrolla en la Biblioteca de Guermantes y en la sucesión de Epifanías.

Por mi parte, en coincidencia con Moran, considero que todas las artes tienen un sentido metafísico y en la música, muy destacado. Pero intento potenciar el aspecto metafísico de la pintura (que por su tema, Moran no desarrolla), especialmente ligado a la

¹⁸⁴ Ibidem, II, p. 351 [III, p. 45]

¹⁸⁵ J. Moran. *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust, Op. Cit.*, p 131-32

visión originaria que manifiesta, y, por otro lado, señalar la importancia de la pintura, por las razones que se enumeran al final de este capítulo, en la recepción de las obras, es decir, en la apertura al lector que también puede ser el autor.

La pintura también aparece asociada, en la concepción proustiana, a ciertas experiencias de orden metafísico cuando, por ejemplo, Rembrandt nos introduce en un ambiente apropiado para la meditación sobre lo supraterrrenal en *Los Filósofos*, o cuando las naturalezas muertas de Chardin nos dan la oportunidad de otorgar una igualdad ontológica a todo lo que nos rodea, si se trata de la apreciación de la belleza. De igual modo, la pintura tiene el poder de establecer una ruptura fuerte entre lo real-irreal cuando invade el mundo cotidiano con seres mitológicos propios de las pinturas de la segunda época de Elstir, o cuando las fiestas carnavalescas de Carpaccio o El Veronés se instalan en las aglomeraciones festivas de la playa de Balbec. O cuando acentúa el carácter real de lo que se considera inexistente: los sueños, las ilusiones, los espejismos, los reflejos.

Es posible, entonces, la propia narración da cuenta de ello, establecer una relación entre pintura y música que queda ejemplificada en la asociación entre la obra de Vinteuil y los colores y la luminosidad, pues el músico, para lograr resultados musicales, pone en práctica elementos básicamente pictóricos, especialmente, la distorsión lumínica y la ruptura con lo establecido o reglado, en términos cromáticos:

*Chaque timbre se soulignait d'une couleur que toutes les règles du monde apprises par les musiciens les plus savants ne pourraient pas imiter, (...) Une page symphonique de Vinteuil, connue déjà au piano et qu'on entendait à l'orchestre, comme un rayon de jour d'été que le prisme de la fenêtre décompose avant son entrée dans une salle à manger obscure, dévoilait comme un trésor insoupçonné et multicolore toutes les pierreries des Mille et Une Nuits (...).*¹⁸⁶

La tristeza y la timidez del músico imaginario se convertían, al construir su partitura, en audacia y felicidad; las que, representadas por sus distintas preferencias en los timbres musicales, se manifestaban en las audiciones de sus obras, que expresaban la vivacidad y originalidad de los colores elegidos y sus combinaciones. Por eso es posible considerar al artista como una suerte de Miguel Ángel pintando la Sixtina:

La joie que lui avaient causée telles sonorités, les forces accrues qu'elle lui avait données pour en découvrir d'autres, menaient encore l'auditeur de trouvaille en

¹⁸⁶ M. Proust. *La Prisonnière*, Ed. Cit., III, p. 758 [V, p. 222]

*trouvaille, on plutôt c'était le créateur qui le conduisait lui-même, puisant dans les couleurs qu'il venait de trouver une joie éperdue qui lui donnait la puissance de découvrir, de se jeter sur celles qu'elles semblaient appeler, ravi, tressaillant comme au choc d'une étincelle quand le sublime naissait de lui-même de la rencontre des cuivres, haletant, grisé, affolé, vertigineux, tandis qu'il peignait sa grande fresque musicale, comme Michel-Ange attaché à son échelle et lançant, le tête en bas, de tumultueux coups de brosse au plafond de la chapelle Sixtine!*¹⁸⁷

Así, se refiere a la “blanca sonata” y al “enrojecido septeto”, obras tan distintas entre sí y no obstante con parecidos involuntarios que estallaban “bajo colores diferentes” pero que constituían un “acento” propio de Vinteuil, es decir su aporte original. El arte es, entonces, el único vehículo que, a fuerza de trasponer a elemento sensible –sonoro o visual– la profundidad alcanzada, permite una comunicación verdadera. Y en esto Vinteuil y Elstir aparecen asociados, pero en la medida en que ambos trabajan con el espectro lumínico:

*(...) cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais?*¹⁸⁸

Las distintas frases musicales se enlazan entre sí, se separan, vuelven y son nuevamente comparadas con manifestaciones pictóricas: “(...) une joie aussi différente de celle de la sonate que, d'un ange doux et grave de Bellini, jouant du théorbe, pourrait être, vêtu d'une robe d'écarlate, quelque archage de Mantegna sonnante dans un buccin”¹⁸⁹

Si se aceptan los supuestos que se han analizado respecto de la incidencia de la pintura en el universo ficcional proustiano, es posible establecer en su concepción sobre el arte pictórico un carácter específico: lo pictórico pareciera ligarse con la receptividad, con la posibilidad de todo arte de hacerse manifiesto, “visible”, es decir, de superar la incomunicación a un nivel más profundo y “sacarlo a la luz”. Y ello ocurre en la literatura, en la que el escritor aparece como un pintor; en la música, donde se compone y se ejecuta generando relaciones policromas inesperadas, y en el teatro, en que sus

¹⁸⁷ *La Prisonnière*, Ed. Cit., III, p. 758-59 [V, p. 223]

¹⁸⁸ *Ibidem*, III, p. 762 [V, p. 226]

¹⁸⁹ *Ibidem*, III, p. 765 [V, p. 228]

intérpretes logran a través de sus personajes, verdaderas pinturas de sí mismos. En particular, la obra pictórica se presenta como una suerte de arquetipo del resto de las artes: puede verse como modelo de la ejecución musical, cuando se nos dice que si escuchamos una música, percibimos “las coloraciones desconocidas de un universo inestimable”; asimismo, como modelo de la interpretación teatral, cuando leemos que al actor se lo reconoce en sus distintos “retratos”; y, finalmente, como modelo de la literatura, cuando, por ejemplo, en *La Prisionera*, se nos aclara: “(...) *l’auteur tient à dire combien il serait contristé que le lecteur s’offusquât de peintures si étranges*”;¹⁹⁰ o cuando al intentar describir a la gente del Hotel de Balbec, el héroe se confiesa: “*il m’aurait fallu choisir dans le Dante tour à tour les couleurs qu’il prête au Paradis et à l’Enfer, (...)*.”¹⁹¹

¿Qué significa que “la música se extiende por pinceladas”, que “la interpretación teatral funde las palabras bajo un gran efecto de luz”, que “la literatura no ha logrado ser colorida”? Estos interrogantes remiten directamente a la calidad con que la obra de arte es recibida por el receptor. Puede admitirse que Proust emplea metáforas, metonimias, sinestesias y cenestesias, lo que representaría un límite para lo que afirmo. Sin embargo, esta es la forma de expresión del estilo proustiano, que lo acerca al soneto de las *Correspondencias*, de su admirado poeta Baudelaire, y que reclama necesariamente una reconstrucción interpretativa.

Si la pintura de Elstir actúa como un prisma que permite a la novela desplegar su abanico lumínico, como ha sostenido Butor, si, como subraya Bolle, se desencadenan las metamorfosis pictóricas después que el narrador conoce a Elstir, si la novela reproduce la vida a través de reconstrucciones plásticas, como pretende Revel, entonces puede conjeturarse que la obra se plasma al igual que una pintura: se torna “visible”, es decir, susceptible de recepción. En fin, uno de los caminos para que la obra fructifique, es que pueda manifestarse en algunos términos pictóricos.

La pintura parece constituirse así, en el símbolo de la “receptividad” del arte. De este modo cobra un nuevo sentido el “itinerario” que ha seguido el héroe a partir de su arribo al taller de Elstir: las experiencias de lo cotidiano enriquecidas por la pintura, que

¹⁹⁰ Ibidem, III, p. 555-56 [V, 42]

¹⁹¹ M. Proust. *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 24 [II, p. 236]

atraviesan, asimismo, la recepción de las obras mitológicas que posee el duque, las “revisiones” de Balbec según la pintura, pero también de su iglesia o de Venecia y los Giotto de Padua, según sus propias impresiones visuales, hasta la revalorización óptico-temporal que vivencia como un carnavalesco “baile de máscaras” y la propia asunción de su decisión final a la manera de un pintor frente a un paisaje a la hora del crepúsculo, dan cuenta de esta afirmación. Y permiten sostener la posible “lectura” de toda la novela desde esta nueva perspectiva: la experiencia pictórica se presenta como constitutiva de nuestra “forma de ver”. Y ello vale tanto para lo que nos rodea como para el arte mismo, incluida la propia novela de Proust.

El literato envidia al pintor, dice textualmente el narrador, ya culminando la novela; envidia los croquis que éste elabora con unos cuantos trazos a partir de los cuales construirá su tela. Y, si bien repara en que ya los posee en forma de recuerdos, al mismo tiempo advierte que debe dotarlos de ese carácter pictórico que le permitirá transmitirlos: la novela va transformando los esbozos ocultos en la memoria en verdaderos relatos pictóricos. Y el narrador, a imagen de su maestro-modelo, Elstir, va construyendo su pintura y convirtiéndose en pintor.

Capítulo II

La pintura y el problema de la recepción

Según se vio en el capítulo anterior, el análisis de la incidencia de la pintura en la producción literaria pone de manifiesto la potencia receptiva de la manifestación pictórica. La novela de Proust presenta la obra de arte como una producción en la que intervienen, tanto su hacedor, como quien la recibe. Así, en ella se despliega todo un juego de nociones que dependen de la importancia atribuida al lector. A su vez, esta importancia constituye la base de la Estética de la recepción, por lo que es posible estudiar la relación entre esta posición estética y la obra de Proust.

Pero, más específicamente, se establece, entre algunas cuestiones que plantea la Estética de la recepción –referidas fundamentalmente a la literatura– y el arte de la pintura en particular, tal como aparece en la novela de Proust, un cruce significativo. En este sentido, es posible afirmar también que la pintura se considera, en la *Recherche*, como una suerte de modelo de la literatura (e incluso del teatro y la música), en lo que se refiere a su potencial receptividad.

Dentro del marco de la novela proustiana, los postulados que la Estética de la Recepción atribuye a la experiencia literaria, en la medida en que el “receptor” es considerado un “lector”, parecieran ser válidos para la experiencia pictórica, lo cual permite el siguiente interrogante: ¿puede entenderse por lector cualquier individuo que, frente a una obra de arte, sea literaria o pictórica, mantiene con ella una relación estética? Si se responde afirmativamente, el concepto de “lectura” amplía su significado restringido al texto literario, tal como lo expone Mario Presas, al dar cuenta de la noción de recepción estética:

El nuevo acceso a la obra de arte reclama un análisis en profundidad de *el acto de leer* -concepto que engloba aquí los diversos modos de recepción de una obra literaria, plástica, musical, etc.- para poner de manifiesto fenomenológicamente las maneras múltiples en que una obra, actuando sobre un lector, lo afecta.¹⁹²

¹⁹² M. Presas. “La recepción estética” incluido en el volumen *Estética*, a cargo de David Sobrevilla y Joaquín Xirau, en la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Instituto de Investigaciones Filosóficas. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, Madrid, España. La misma idea aparece en este otro fragmento del autor pero en referencia, no ya a la lectura, sino al lenguaje artístico: “El lenguaje del arte – no sólo el arte literario; con algunas precauciones podría extenderse esta noción a las artes plásticas– se desvía del uso corriente, introduce una impertinencia semántica que desconcierta al lector o espectador,

El problema remite al estructuralismo, donde se extiende la noción de lectura a las imágenes, a la moda, y otras manifestaciones. Roland Barthes, especialmente, se interesó por todos los medios de comunicación de masas, aplicando sus criterios de interpretación en artículos periodísticos, fotos de revistas, películas, música. Ha señalado que Proust fue uno de los primeros en considerar el valor estético de las prendas de vestir, como ejemplifican las apreciaciones del héroe y de Charlus en torno a la vestimenta de Albertina: “Escritores como Balzac, Proust o Michelet habían ya postulado una suerte de lengua del vestido, (...)”¹⁹³ Es que, el autor considera que,

tout deux [el estructuralismo y el arte, en particular, la literatura] relèvent d’une *mimesis* fondée non sur l’analogie des substances (comme dans l’art dit réaliste), mais sur celle des fonctions. (...) ils agencent un certain objet, qu’on appellera précisément *composition*, à travers la manifestation réglée de certaines unités et de certaines associations de ces unités. (...) que cet objet premier soit prélevé dans le réel social ou le réel imaginaire, cela importe peu: ce n’est pas la nature de l’objet copiée qui définit un art (...) c’est ce que l’homme y ajoute en le reconstituant: la technique est l’être même de toute création.¹⁹⁴

Así, la novela proustiana como galaxia infinitamente explorable, resulta un pre-texto para toda crítica creativa.¹⁹⁵

La estética de la recepción surge en los años 60 del pasado siglo XX, y según Ricardo Ortiz de Urbina, se trata de un intento por superar los problemas producidos por la tendencia tradicional, o historicista, de la historia del arte. Si bien podemos rastrear hasta en pensadores antiguos el tratamiento de la recepción del arte –tanto en Platón como en Aristóteles se hace explícita referencia a los “efectos” producidos por las obras de arte¹⁹⁶– es recién en esta época cuando se reconoce teóricamente la problemática propia de la recepción, época cuyo ambiente cultural está dominado por lo que se ha dado en

pues allí fracasa la interpretación literal.”, “La magia del arte en el mundo desencantado” en *La verdad de la Ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997, p. 123-124.

¹⁹³ R. Barthes. *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 42. Barthes mismo, en particular, estudia el vestido como medio de comunicación, analizando las fotografías de dos revistas publicadas durante un año; Cfr. R. Barthes. *Système de la mode*, París, Seuil, 1967. Y *L’empire des signes*, París, Seuil, 1970

¹⁹⁴ R. Barthes. *Essais critiques*, París, du Seuil, 1964. Citado en *Littérature, textes et documents, XXe siècle*, París, Nathan, 1998, p. 703.

¹⁹⁵ Cfr. R. Barthes, “Un tema de investigación”, *Op. Cit.*

¹⁹⁶ Como es ampliamente conocido, Platón alude en el libro X de *La República* a los nocivos efectos del arte mimético para la formación moral del ciudadano; por su parte Aristóteles manifiesta en su *Poética*, el carácter catártico de la tragedia.

llamar la “postmodernidad estética”. Robert Jauss, uno de los dos autores que inauguran esta postura en la Universidad de Constanza (el otro es Wolfgang Iser), ilustra esta postmodernidad, como ejemplo paradigmático, con la novela de Ítalo Calvino escrita en 1979, *Si una noche de invierno un viajero*, la cual supone a la literatura de Borges, y describe a la postmodernidad con las siguientes notas:

el cambio desde el experimento esotérico de un modernismo ascético a la afirmación exotérica de la experiencia sensible y el gozo comprensivo, el exceso satírico y la comicidad subversiva; el cambio desde la proclamada muerte del sujeto a la experiencia de la ampliación de la conciencia; el abandono de una obra de arte autónoma y una poética autorreferencial a favor de una apertura de las artes en un mundo altamente industrializado y sus nuevos medios; la libérrima disposición de todas las culturas pasadas (“intertextualidad”); *la extensión del interés estético a la recepción y el efecto*; y -no en último término- una mezcla despreocupada de alta cultura y cultura de masas, que aprovecha la ficción, lo imaginario y lo fantástico como medio de comunicación, frente al flujo informativo del mundo tecnificado.¹⁹⁷

Es en esta época, continúa Ortiz de Urbina, en la que el proceso receptivo cobra un singular relieve, tanto en las producciones artísticas, como en sus consideraciones teóricas, cuando se revela el singular cambio de interpretación del “efecto” de la obra. Interpretación que ha pasado de una subordinación a los cánones indiscutibles y establecidos por los campos religioso y político, a una valoración que supone la autonomía de la obra, a partir de los siglos XVII-XVIII y que culmina en la estética del Romanticismo en la que la recepción es entendida como contemplación; la obra de arte se venera como poseedora de lo que Benjamin calificará de *aura*. Del carácter utilitario de la obra se llega a la reverencia del arte, y de allí a la reacción positivista que, como sostiene Ortiz, ocasiona el descrédito de la estética filosófica y da lugar a los planteamientos cientificistas que proponen un análisis puramente formal de la obra artística y excluyen el papel del receptor. No obstante, el estudioso destaca la aparición de tres autores como antecesores de lo que luego se desarrollará como estética de la recepción, pese a que han surgido en plena época positivista del siglo XX: Paul Valéry, Walter Benjamin, y Jean-Paul Sartre. Tal reconocimiento es, en verdad, explicitado por

¹⁹⁷ R. Jauss. *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995, p. 17; (el subrayado es mío)

el propio Jauss.¹⁹⁸ Ante el agotamiento del modelo explicativo formalista en los estudios literarios y de las orientaciones positivistas de la historia del arte, así como la finalización de los experimentos de vanguardia, se produce, frente a la orientación pragmática de las ciencias humanas –sobre todo en la lingüística–, una renovación de la estética filosófica en torno al planteamiento explícito de la recepción de la obra de arte. Este ambiente teórico que basa su reflexión en la importancia del receptor, se convierte en una nueva visión sobre la obra artística por lo que Ortiz de Urbina puede afirmar, en consonancia con la concepción kuhneana sobre la ciencia, que “la apertura teórica de la recepción desbloquea numerosos problemas convertidos en verdaderos callejones sin salida y autoriza el empleo de la expresión enfática: un nuevo paradigma.”¹⁹⁹

Llama la atención que tal reconocimiento de precursores respecto del énfasis dado a la recepción no se haga extensivo al propio Proust²⁰⁰, para quien, según las postulaciones estéticas de su novela, el libro que se ha decidido a escribir está destinado a sus lectores que, por otra parte, no son más que “lectores de sí mismos”.²⁰¹ En *El tiempo recobrado* dice explícitamente el narrador que una obra literaria se asemeja a un cristal de aumento por el que los lectores pueden “ver mejor”.²⁰² Es posible interpretar que el novelista no tiene plena conciencia de los diferentes procesos por los que comenzaba a transitar la producción artística de sus contemporáneos –en este sentido puede aducirse que no

¹⁹⁸ Cfr. H. R. Jauss. “Rezeption, Rezeptionsästhetik”, publicado en el *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. V. Joachim Ritter u Karlfried Gründer. Tomo 8, pp. 996-1004, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. “Recepción, Estética de la recepción”, traducción Mario Presas. Cfr., asimismo, el artículo de Presas, ya citado, “La recepción estética”, donde el autor alude a los antecedentes teóricos de los estudios de Iser y Jauss: Mukarovsky, Vodicka, Jakobson, como presupuesto común de las líneas que desarrollan, por un lado Iser, quien proviene de la línea fenomenológica Husserl-Ingarden, y por otro lado, Jauss, más cerca de la hermenéutica de Gadamer; y, por supuesto, la *Obra abierta*, de Umberto Eco.

¹⁹⁹ R. S. O. de Urbina. *Op. Cit.*, p. 176. También Eco utiliza la noción de paradigma para introducir su análisis a las distintas “teorías sobre la pareja Lector-Autor” y que pone de relieve la distancia entre las posiciones estructuralistas y pragmatistas, con las discusiones que se iniciaron en los años sesenta y dieron lugar a especulaciones “diferentes como la estética de la recepción, la hermenéutica, las teorías semióticas del lector ideal o modelo, el llamado ‘reader oriented criticism’ y la deconstrucción”. Cfr. U. Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 22.

²⁰⁰ Esta objeción ha sido expuesta por Julio Moran en las notas de cierre de la Mesa Redonda “Proust entre las artes de su tiempo y del pasado”, de la que ha sido además coordinador, en el Congreso Nacional de AFRA organizado en la UNSA, entre el 28 de noviembre y el 1º de diciembre de 2001.

²⁰¹ M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 610 [VII, p. 332]

²⁰² *Ibidem*, IV, p. 489-490 [VII, p. 214]

aparecen en su novela, pese a la profusa alusión de artistas de todas las épocas, pintores de la talla de Van Gogh, Cézanne o Picasso²⁰³; por su parte, Jauss sostiene:

También permaneció oculto a los más agudos contemporáneos la aportación estética de las vanguardias en torno a 1912, James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound y Marcel Proust, con su nuevo umbral de experiencia, cosa de la que sólo hubo conciencia cuando en la multiplicidad heterogénea de escuelas competitivas y en el paroxismo de manifiestos rápidamente envejecidos, apareció retrospectivamente la unidad epocal de una modernidad “clásica”; y la articulación de esa nueva conciencia de época ocurre desde la posición postmoderna.²⁰⁴

Lo que pareciera justificar el tardío tratamiento del problema de la recepción, que sólo pudo ser considerado muchos años después de que estos artistas construyeran sus obras. Sin embargo, no desconoce el aporte significativo que ha hecho Proust respecto de la incidencia del arte en la reevaluación del pasado y de la experiencia estética como medio no sólo de revisión sino de anticipación; lo que, a mi entender, presupone la importancia del acto receptivo:

La *Recherche* de Proust es, también la obra en la que la dirección de la esperanza de la experiencia estética se invierte: el preconcepto de la imaginación, que queda frustrado por la irremediable deficiencia de la realidad cotidiana, puede llenarse en el pasado, cuando la fuerza del recuerdo hace que lo vivido deficientemente pueda reencontrarse en su integridad estética. Así, pues, la experiencia estética es tan efectiva como la intuición utópica y el reconocimiento retrospectivo, y completa el mundo incompleto, tanto al plantear futuras experiencias como al conservar las pasadas, que se perderían para la humanidad si no fuera por la literatura y el arte que las explican y las convierten en monumentos.²⁰⁵

Por todo ello, pareciera justificarse un análisis de la *Recherche* desde esta nueva perspectiva, aún cuando, cronológicamente, los estudios originados en la Escuela de Constanza, se distancian de ella cuatro décadas. Lo que, a su vez, viene a confirmar la postulación de la *Recherche* como un adelanto de posiciones estéticas posteriores.

²⁰³ Tanto Cezánne como Picasso aparecen mencionados por el novelista, por única vez, en su artículo “Préface de “Propos de peintre”, en *Essais et articles*, edición establecida por Clarac y Sandre, Paris, Gallimard, 1994, p. 266-282.

²⁰⁴ R. Jauss. *Las transformaciones de lo moderno, Op. Cit.*, p. 14

²⁰⁵ H. R. Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus, p. 39-40.

Concretamente, las afirmaciones provenientes de la estética de la recepción, que, considero, pueden ponerse en paralelo con la concepción proustiana son, en resumen, las que enumero seguidamente²⁰⁶:

1) La inevitable ligazón de las obras del pasado a la experiencia estética del presente, lo que implica la permanente revisión del canon consagrado (Jauss). 2) El valor estético de la obra se ratifica eventualmente en su recepción, por lo que la historia de la recepción de la obra engloba sucesivamente los horizontes de expectativa que se fusionan en el horizonte actual (Jauss). 3) La recepción activa del lector, garantizada por lo que Iser considera “lugares de indeterminación”²⁰⁷. 4) El receptor, más que interpretar los significados ocultos de la obra, lo que hace es generar esos significados en el proceso mismo de la recepción, por lo que el texto verdaderamente se despliega en la lectura misma. La ficción generada en el acto de lectura constituye una experiencia más profunda de la realidad, en cuanto los lugares vacíos son una suerte de “reacción” contra la realidad ya constituida (Iser). 5) Al tener que buscar significados que colmen su indeterminación, el receptor experimenta su propia vida (Iser). 6) El proceso estético se explica a través de una triple categorización que Jauss expone como *póiesis* –posibilidad de entender el mundo no como algo dado que se nos impone, sino como algo que puede ser producido–; *aisthesis* –el arte consigue que la percepción se erija en el “modo absoluto de ver las cosas”–; *catharsis* –promoción mediante los recursos de la identificación estética de una asunción de nuevas normas de comportamiento–. 7) Al quedar en suspenso, mediante los recursos que pone en juego la obra de arte, según el uso que hace Iser de la noción antropológica de “juego”, la función denotativa, ese significante liberado, flotante, alumbrando las condiciones en las que podría ser concebido “lo que no existe todavía”.

No debe pasarse por alto que hablar de pintura o de tal o cual pintor u obra pictórica en cualquier novela, pero muy especialmente en la novela de Proust, es referirse a la pintura

²⁰⁶ Las mismas han sido extraídas de la exposición sobre la Estética de la Recepción en el artículo de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, ya citado.

²⁰⁷ Es oportuno aclarar que la noción de “lugares de indeterminación” o “lugares vacíos” de Iser, proviene de los análisis de Roman Ingarden de la obra literaria. Cfr. “Concreción y reconstrucción” en Warning. *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989 y “Valor artístico y valor estético” en H. Osborne. *Estética*, México, FCE, 1972.

o a pintores u obras pictóricas “literarios”, es decir a elementos que surgen del espacio narrativo mismo. Ninguno de los pintores ni de las obras que Proust menciona en su novela es “histórico” en un sentido estricto y categórico.²⁰⁸ Es decir, si bien hay innumerables referencias a artistas y obras de la historia del arte, los mismos han adquirido una suerte de “ficcionalización”, al ser incluidos en la trama novelesca y son las obras y los artistas que “vemos” a través “del cristal” de la obra literaria. Entre las obras y artistas “reales” y las mismas obras y artistas “novelescos”, media, precisamente, la recepción de Proust, con lo que, de un modo general, advertimos una estrecha vinculación con las afirmaciones de Jauss mencionadas anteriormente en primer y segundo término: por un lado, la mirada proustiana desvirtúa “el canon consagrado” y desenvuelve todo el curso de las obras del pasado según “la experiencia estética del presente”. Su aparente posición contradictoria frente a las obras procedentes del realismo, en cuanto rechaza sus postulados pero al mismo tiempo acepta sus producciones, es una muestra elocuente de ello. Y, por otro, ratifica el valor estético de la obra y resume “los horizontes de expectativa” históricos fusionándolos en el horizonte actual. Lo que prueba, asimismo, que la cualidad de receptor opaca el carácter de autor del novelista.

Pero, aún más, el despliegue inusual de artistas y obras de la historia del arte que tiene lugar en la *Recherche*, destaca todo un juego de recepciones que se entrecruzan y superponen en el devenir narrativo: a los receptores que contemplan las obras, se suman los propios artistas que son receptores del arte del pasado; a su vez, los lectores de la novela proustiana, son receptores de los artistas y sus obras según la óptica proustiana, por lo que resulta difícil volver a contemplar un Botticelli, un Rembrandt, un Chardin, o un Monet, para hablar sólo de obras pictóricas, de igual modo que antes de haber leído *En busca del tiempo perdido*. Como sostiene Baretta Anguisola en un análisis del carácter crítico de la obra proustiana,

Se puede detestar la música de Wagner si uno no ha leído a Proust, pero *después* de haberle leído y comprendido se está obligado a amarla. En el caso de Proust,

²⁰⁸ En rigor, tal característica corresponde a cualquier manifestación artística y a cualquier artista y no sólo a las pinturas y los pintores.

más que de crítica se trata de una introducción a las joyas de la literatura, de la música y del arte.²⁰⁹

Por poner sólo un ejemplo desde la propia trama novelesca, que, además recurre significativamente a figuras pictóricas, la constante asimilación de los rasgos de las personas con retratos de pintores conocidos, actitud que caracteriza a Swann, pero que también, en ocasiones, asume el héroe, ilustra esta “reactualización” de la obra a cuenta del receptor; así, la cocinera de la casa del héroe es, para Swann, *La Caridad* de Giotto y Odette se convierte en objeto de su amor cuando la asocia a la *Céfira* de Botticelli²¹⁰; o la señora que acompaña a Albertina es vista, por el héroe, como un retrato de Hogart²¹¹.

Al otro extremo del desarrollo ficcional, atormentado por la idea de una muerte próxima, el héroe se debate, en las últimas páginas de la novela, entre la felicidad de haber descubierto su vocación literaria, que en cierto sentido se considera una especie de “misión” –la “traducción” de su libro interior– y la desesperación de advertir lo arduo e imprevisible de tal empresa. Y si admite, en esta disyuntiva, que su vida ha sido y no ha sido, al mismo tiempo, una vocación²¹², es porque considera que, por mínima que sea, la sola posibilidad de concretar la obra, hace que valga la pena el intento. La tarea no se agota en esa concreción, necesaria, pero insuficiente. Tal libro está destinado a otras manos, no a las suyas: se escribe para otros, aunque esos otros ignoren de dónde y cómo ha sido gestado:

*Ainsi ma vie était-elle en rapport avec ce qu'amènerait sa maturation. Et ceux qui se nourriront ensuite d'elle ignoreront, comme ceux qui mangent les graines alimentaires, que les riches substances qu'elles contiennent ont été faites pour leur nourriture, avaient d'abord nourri la graine et permis sa maturation.*²¹³

Entre el inicio de la obra, dominado por el episodio de la magdalena, y el final que gira en torno al baile de máscaras y el descubrimiento de la vocación literaria, Paul Ricoeur

²⁰⁹ A. B. Anguisola. “Crítica y escritura: retrato del crítico como rumiante”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 562, p. 61 (el subrayado es del autor)

²¹⁰ Cfr., M. Proust. *Du Côté de chez Swann*, Ed. Cit., I, p. 80-81 y 219-220, [I, 84-85 y I, 222-224], respectivamente.

²¹¹ M. Proust. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 185 [II, p. 399]

²¹² No lo ha sido porque la literatura no ha jugado un papel determinante en su vida; pero sí lo ha sido, porque será esa vida el material con el que construirá su universo de ficción. Cfr. M. Proust, *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 478 [VII, p. 203]

²¹³ M. Proust. *El tiempo recobrado*, Ed. Cit., IV, p. 478 [VII, p. 203]

advierde una tensión generada por esos dos polos que justifica considerar a la *Recherche* como “una fábula del tiempo” y que se manifiesta precisamente como una elipsis.²¹⁴

Esta forma elíptica que asume la novela proustiana involucra en forma directa a su lector: la novela culmina anunciándose a sí misma, o al menos a lo que, metafóricamente, ella simboliza. De manera que ese lector, hecho el recorrido a lo largo de todo el transcurso narrativo, llega a un punto en el que debe reconstituir desde el principio toda la lectura.

Como sostiene Ricoeur, sólo al leer la *Recherche* por segunda vez, es posible tomar en consideración lo que el narrador ha venido diciendo desde el comienzo. Esto, por otra parte, coincide con la concepción proustiana del arte según la cual la primera recepción de una obra es siempre una visión fallida. Así como el héroe se decepciona con la Iglesia de Balbec, con los recorridos por Venecia o con la actuación de la Berma, cuando se enfrenta a ellos inicialmente, la primera lectura de la *Recherche*, será insatisfactoria. En este sentido, no se trata ya, solamente, de configurar el mundo que la novela ofrece, sino de reconstruir el significado de la novela misma. Por eso el lector está doblemente involucrado en la misma constitución de la obra.

En esta recomposición que constituye el proceso receptivo, cobra relevancia la “mirada” pictórica como medio de modificación de la “visión”, por lo que la recepción de pinturas, como se verá más adelante, es un buen comienzo para iniciar esa modificación.

A partir de sus propias palabras, puede analizarse el papel que Proust le otorga al arte:

*(...) Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer [sic], nous envoient encore leur rayon spécial.*²¹⁵

²¹⁴ Cfr. P. Ricoeur, *Tiempo y Narración*, Tomo II, *Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI, 1995, p. 584-585.

²¹⁵ M. Proust, *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 474 [VII, p. 199]

Esta cita de *El tiempo recobrado*, conduce de lleno al plano de la comunicación a través del arte, y por ende, a la singular cuestión de la recepción. No hay, para Proust, comunicación posible, si no es a través de la obra artística: ninguna de nuestras relaciones amorosas, sociales o de amistad, permiten tal comunicación, pues están regidas por leyes puramente subjetivas. Quizá por ello el artista que esté dispuesto a emprender la obra deba abandonar sus relaciones en pos de tal empresa, como decide hacer el héroe al final de la novela y como hace Elstir al abandonar las reuniones sociales y recluirse en el pequeño pueblo de Balbec.

Ahora bien, merece destacarse la alusión a la obra de dos pintores, en este caso Rembrandt y Vermeer, como aquella que opera como un “radiador” que posibilita el acceso a la “visión” del mundo. Como sostiene Merleau-Ponty, “la que primero interroga al mundo, no es la filosofía, sino la mirada”,²¹⁶ y, en ese sentido, es el pintor el que ocupa una lugar de privilegio para hacernos ver lo que su mirada, interrogadora, ha aprehendido del mundo y que ha sido fijado en sus telas. Puesto que la pintura está íntimamente ligada con la percepción visual, a través de la cual nos hacemos una “imagen” del mundo, resulta importante señalar, en primer lugar, una conexión directa entre el quehacer pictórico y nuestra representación del mundo; y en segundo lugar, una dificultad que les es común: si tal representación está regida por lo que ya “sabemos” del mundo, es decir, por lo que nuestra inteligencia teórica pone en el proceso, o, paralelamente, si el pintor se deja guiar por sus saberes sobre lo que quiere pintar, se obtendrá un producto que ocultará lo originario de ese mundo. Como el héroe proustiano ha experimentado, a partir de su encuentro con el pintor imaginario, la pintura debe manifestar, no “lo que se sabe”, sino “lo que se siente”, es decir lo que se “ve”. Tal consideración está ilustrada por la anécdota sobre Turner -que Proust le atribuye a Ruskin- cuando el pintor, ante la insistencia de un observador, se negaba a pintar las portas de los barcos, objeto de su trabajo, no porque no estuviesen allí, sino porque él no las “veía”.²¹⁷ Se trata de una suerte de “puesta en paréntesis” de todo aquello que hemos incorporado a través de los aprendizajes, las costumbres, los hábitos. Es en este sentido, en el que puede afirmar Merleau-Ponty que ha

²¹⁶ M. M. Ponty. *Lo visible y lo invisible*, (1964) Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 132

²¹⁷ M. Proust. *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges, et suivi de Essais et articles*, établié par P. Clarac et Yves Sandre, Gallimard, 1971, III, “John Ruskin”, p. 121

sido Proust quien más ha avanzado en la ruptura de la dicotomía entre lo visible y lo invisible²¹⁸: ya no se trata de poner un orden conceptual al caos de sensaciones provenientes de nuestra experiencia, sino, al contrario, de admitir que la percepción auténtica requiere de un despojamiento de las nociones de la “inteligencia abstracta” para captar lo que originariamente no se da escindido. A esto responde el esfuerzo de Elstir para despojarse, frente a la realidad, de todas las nociones de la inteligencia.²¹⁹

Al respecto, cabe destacar la crítica que, sobre la base de la concepción popperiana, Ernst Gombrich efectúa al así llamado “ojo inocente” que Ruskin le atribuye al impresionismo y que se ilustra con la anécdota que he referido; para Gombrich no hay tal “ojo inocente”; es, según sus propias palabras, “imposible olvidar” lo que sabemos y simplemente “mirar”,²²⁰ pues esa misma mirada implica un acto de pensamiento en la medida en que requiere un “recorte”, una atención especial sobre una parcela de la realidad; consecuentemente, las representaciones pictóricas son creadas no sólo mirando sino también pensando.

Para Proust no se trata de descartar el pensamiento, sino, por el contrario, como lo reconoce Merleau al referirse a Proust, de eliminar la oposición visible-invisible, en pos de una superación que “sintetiza” la acción de ambos.²²¹ En este sentido, parece apuntarse muy especialmente al receptor, al destinatario de la obra, para quien ésta “hace visible” algún aspecto de la realidad. Como analizaré posteriormente, en un artículo de su juventud²²² el mismo Proust invita al lector a “iniciarse” en la mirada del mundo a través de las pinturas de Chardin. Las naturalezas muertas o bodegones del pintor del XVIII pueden tomarse como una especie de hitos en nuestro recorrido hacia la propia

²¹⁸ Cfr. M. Ponty. *Lo visible y lo invisible*, Op. Cit.

²¹⁹ M. Proust. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., I, p. 410 [II, 196]

²²⁰ Cfr. Ernst Gombrich y Didier Eribon. (1991) *Lo que nos dice la imagen*, Bogotá, Norma, 1993, p. 104

²²¹ Cfr. la noción de “fe perceptiva” de Merleau-Ponty que implica una creencia en el mundo en el sentido de una certeza natural apoyada sobre las bases del mundo sensible; así la seguridad de estar en la verdad proviene de nuestra seguridad de estar en el mundo. Cuando afirmo que “veo” algo del mundo, implícitamente afirmo que ese algo del mundo está ahí. El problema de la filosofía radica en que si quiere traducir ese convencimiento en tesis o enunciados, cae en contradicciones: *Lo visible y lo invisible*, Ed. Cit., p. 28-9; asimismo, con relación a la pintura de Cézanne, el filósofo afirma que no se trata de elegir entre sensación y pensamiento o entre caos y orden; el pintor no pretende una separación entre lo fijo que aparece ante nuestra mirada y su manera fugaz de mostrárenos, sino pintar la materia, el orden surgido de una organización espontánea; por lo que no produce una ruptura entre sentidos e inteligencia, sino entre un orden espontáneo, el de las cosas percibidas y un orden humano, el de las ideas y de las ciencias: “La duda de Cézanne” en *Sentido y sinsentido*, (1948) Barcelona, Península, 2000, p. 39.

²²² M. Proust. “Chardin et Rembrandt” en *Essais et articles*, établié par Clarac et Sandre, Gallimard, 1994.

construcción del mundo, al que aprendemos a “ver” desde una nueva perspectiva, motivados por tales pinturas: nuestro entorno cobrará –iluminado por la visión pictórica– una nueva dimensión. En la novela, Proust profundiza lo que ha anticipado en el artículo: el supuesto contacto del joven burgués con Chardin, posteriormente con Rembrandt, es un antecedente de lo que será el encuentro del héroe de la *Recherche* con el pintor Elstir, a partir del cual adquiere conciencia de una nueva dimensión del mundo de las sensaciones.

En un sentido general, somos “receptores” del mundo, al que construimos, como una suerte de re-creación, desde nuestras más elementales percepciones. Y, si para Proust, existen tantos mundos como “*de prunelles et d’intelligences humaines, qui s’éveillent tous les matins*”,²²³ es porque constituimos la realidad a la manera de los pintores: en un acto creativo; pero como tal acto es una operación subjetiva, sólo será posible comunicarla si logramos “concretizarla”, es decir, “ponerla en obra”. La gran ventaja del pintor es que materializa su visión en la obra.

De la cita proustiana anterior se desprenden las siguientes afirmaciones: Hay tantos mundos como hombres “originales”. El arte es el único camino para evitar el encierro “subjetivo”, a través de la concreción de la obra. La obra supera la muerte del artista, es decir, las contingencias del tiempo, al continuar vigente en la reconstitución del receptor. La obra pictórica, en particular, cobra singular relieve al momento de mostrar el mundo, los mundos, en su carácter originario.

De esta breve síntesis es posible inferir que en la base de la concepción estética proustiana se encuentra la importancia otorgada a la recepción, y, a partir de ello, reconocer los “encuentros” entre las postulaciones de Jauss e Iser que expuse al comienzo y, en particular, la concepción pictórica de la *Recherche*. La pintura aparece en la novela como ejemplo paradigmático de la capacidad receptiva que entraña la obra de arte: es lo que Bergotte, el escritor imaginario, añora para su literatura, el “colorido” de la pared amarilla de Vermeer,²²⁴ cuando, moribundo, asiste a una exposición del pintor; son, asimismo, las “pinceladas de color” a través de las cuales se extiende la música de Vinteuil²²⁵; o la “fusión de las palabras bajo un gran efecto de luz”, que el héroe le atribuye

²²³ M. Proust. *La Prisonnière*, Ed. Cit., III, p. 696 [V, 169]

²²⁴ Cfr. *Ibidem*, Ed. Cit., III, 692-93 [V, p.165-66]

²²⁵ Cfr. *Ibidem*, III, p. 759 [V, p. 223]

a los aciertos teatrales de la Berma, la actriz imaginaria.²²⁶ Por otra parte, el carácter fragmentario de la pintura concretado en los cuadros, como analizaré más adelante, pone de relieve la indeterminación de la obra, los “lugares vacíos” a los que el receptor les da sentido reconstituyendo la obra desde su propio lugar; y a su vez la obra pictórica, instala una nueva realidad, como las variedades de rosas que Elstir pinta y que sin él hubieran permanecido como variedades desconocidas, o las mujeres que pintó Renoir en las que reconocemos a las mujeres que pasean por la calle en un tiempo posterior; con lo cual se confirma no sólo que la recepción individual es constitutiva del sentido de la obra, como sostiene Iser, sino que hay una estrecha ligazón de las obras del pasado con la experiencia estética del presente, como afirma Jauss. Y, sobre todo, lo que es fundamental para la Estética de la Recepción, la pintura, según la concibe Proust, juega el papel central de “modificador” del mundo constituido: el momento de la *Catarsis*, en términos de Jauss, la “identificación estética” como promotora de una asunción de nuevas normas de comportamiento. En las siguientes palabras del filósofo advertimos la estrecha vinculación con la concepción proustiana:

En su aspecto receptivo, la experiencia estética se diferencia del resto de las funciones de la vida por su especial temporalidad: hace que se “vea de una manera nueva”, y con esta función descubridora, procura placer por el objeto en sí, placer en presente; nos lleva a otros mundos de la fantasía, eliminando, así, la obligación del tiempo en el tiempo; echa mano de experiencias futuras y abre el abanico de formas posibles de actuación; permite reconocer lo pasado o lo reprimido y conserva, así, el tiempo perdido. En su aspecto comunicativo, la experiencia estética posibilita tanto el usual distanciamiento de roles del espectador como la identificación lúdica con lo que él debe ser o le gustaría ser; permite saborear lo que, en la vida, es inalcanzable o lo que sería difícilmente soportable; ofrece un marco ejemplar de relaciones para situaciones y funciones, que pueden adoptarse mediante una mimesis espontánea o una imitación libre, y, por último, ofrece la posibilidad –frente a todas las funciones y situaciones– de comprender la realización en sí misma como un proceso de formación estética.²²⁷

Como afirma Iser, no se trata de representar una realidad descifrando su sentido (*ilusión de la realidad*), sino de denunciar los significados habituales (*realidad de la ilusión*)²²⁸. Precisamente, respecto de la noción de realidad en la novela proustiana, ya he

²²⁶ Cfr. M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 351 [III, 45]

²²⁷ H. R. Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Op. Cit., p. 40.

²²⁸ Cfr. W. Iser. “La realidad de la ficción, elementos para un modelo textual de literatura histórico-funcional” en R. Warning. *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989.

referido que en ella tanto las ilusiones, cuanto los espejismos y las distorsiones son parte de lo real, en tanto esta noción incluye su carácter dinámico; es decir, en la *Recherche*, “realidad” deja de ser sinónima de “existente”, e incluye ilusiones, espejismos, distorsiones y reflejos²²⁹: “*Ces jeux des ombres, que la photographie a banalisés aussi, avaient intéressé Elstir au point qu’il s’était complu autrefois à peindre de véritables mirages (...)*”²³⁰ Y es en la pintura, donde tal “realidad de la ilusión” se manifiesta de una manera tangible: en la descripción de la obra de Elstir, *El puerto de Carquehuit*, el narrador señala la inversión del orden habitual: en la pintura “se realiza” la contundencia, lo macizo del agua del mar, y a la vez, el carácter etéreo o acuoso que cobran, a cierta hora del día, las moles urbanas. De manera semejante, en nuestra percepción, si hemos asumido en ella una actitud artística, se producen inversiones de la misma naturaleza; así, el narrador relata su vista de una puesta de sol, a través de su ventana, como un cuadro impresionista:

*J’avais plus de plaisir les soirs où un navire absorbé et fluidifié par l’horizon apparaissait tellement de la même couleur que lui, ainsi que dans une toile impressionniste, qu’il semblait aussi de la même matière, comme si on n’eût fait que découper sa coque et les cordages en lesquels elle s’était amincie et filigranée dans le bleu vaporeux du ciel.*²³¹

Al tener que buscar significados, continúa Iser, que colmen su indeterminación, el receptor experimenta su propia vida. La obra no representa coherentemente la realidad, sino mediante múltiples perspectivas que no encajan entre sí. Esos cortes o lugares vacíos son una reacción contra la realidad, una ficción que genera un proceso de lectura, y, en consecuencia, una experiencia más profunda de la realidad²³². Los recursos que pone en juego la obra de arte irradian las condiciones en las que podría ser concebido “lo que no existe todavía”. Es, precisamente, la pintura, la que, en el universo proustiano, manifiesta tal concepción: como ya he indicado, las mujeres de Renoir, que “no existen todavía”, se instalan poco a poco en el mundo, al punto que al tiempo de haber sido pintadas, son las mujeres que se reconocen paseando por la calle:

²²⁹ Cfr. A. Simon. *Proust et le réel retrouvé*, Op. Cit.

²³⁰ M. Proust. *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 195 [II, 409]

²³¹ Ibidem, II, p. 162 [II, p. 376]

²³² Cfr. W. Iser. “El proceso de lectura” en R. Warning, Op. Cit.

*(...) il en a fallu beaucoup [tiempo] (...) pour que Renoir fût salué grand artiste (...) Et voici que le monde (...) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes.*²³³

Y las rosas que ha pintado Elstir, al tiempo, vienen a constituir una variedad más entre las diversidades de rosas:

*(...), Elstir ne pouvant regarder une fleur qu'en la transplantant d'abord dans ce jardin intérieur où nous sommes forcés de rester toujours. Il avait montré dans cette aquarelle l'apparition des roses qu'il avait vues et que sans lui on n'eût connues jamais; de sorte qu'on peut dire que c'était une variété nouvelle dont ce peintre, comme un ingénieux horticulteur, avait enrichi la famille des roses.*²³⁴

Que sean ejemplos pictóricos los que en la novela aparecen representando esta característica del arte no parece ser casual. Por la estrecha vinculación existente entre la pintura y la percepción visual, el ámbito pictórico se constituye en el más apropiado para dar cuenta de aquello que Merleau-Ponty llama “lo primordial”; toda percepción es para el filósofo francés una posibilidad de manifestación del mundo, una perspectiva que nos permite aproximarnos a él y, por tanto, es incuestionablemente real: “(...) lo que demuestra cada percepción, aun siendo falsa, es la pertenencia de toda experiencia al mismo mundo, el poder que tienen todas de manifestarlo en calidad de posibilidades del mismo mundo (...)”;²³⁵ la pintura tiene, muy particularmente entre todas las obras de arte, la virtud de plasmar de manera tangible esas visiones originales, esas sucesivas perspectivas que nos hablan desde distintos ángulos de un mundo, tan multifacético, que no se deja atrapar de una sola vez, ni de manera completa; en este sentido la recepción de la obra pictórica juega un papel particular, pues, a su través, transformamos la experiencia estética en una experiencia fundamental u originaria:

*Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler.*²³⁶

²³³ M. Proust. *Le Côte de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 623 [III, p. 297-98]

²³⁴ M. Proust. *Sodome et Gomorrhe*, Ed. Cit., III, p. 334 [IV, p. 239]

²³⁵ M. Ponty. *Lo visible y lo invisible*, Op. Cit., p. 62

²³⁶ M. Proust. *Á l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 194 [II, p. 408]

Tal afirmación puede ponerse en paralelo con el momento de la *Aisthesis* de Jauss, en la que el arte consigue que la percepción se erija en el “modo absoluto de ver las cosas”.

Quizá deba aclararse que el trasfondo ontológico de tales planteos no parece estar presente en los pensadores de la Estética de la Recepción, aunque sí forman parte de la concepción del novelista. “La verdadera vida”, según las propias palabras del narrador en *El tiempo recobrado*, sólo puede ser manifestada por el arte. Pero tal manifestación no es, por decirlo así, “explícita”: requiere del esfuerzo del receptor. Los lectores del libro que el narrador se propone escribir no encontrarán en él ni principios ni postulados teóricos,²³⁷ sino un instrumento que les proporcionaría los medios de leer en sí mismos. Se trata de recobrar nuestra vida, “*et aussi la vie des autres; car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision*”.²³⁸ Y el escritor, que el narrador ha tomado la decisión de ser, a partir de haber descubierto su vocación, a poco de entrar a la reunión de los Guermantes, al famoso baile de máscaras en donde ha podido experimentar el arte de ese otro gran artista, el tiempo, que todo lo desfigura y lo destruye, se enfrenta al riesgo más poderoso para ejecutar su tarea: precisamente, la acción del tiempo, la muerte. Es así como se concibe a sí mismo como un pintor.²³⁹

La construcción de la obra artística tiene para Proust un aspecto de fragilidad; es una posibilidad. Pero, a su vez, el receptor podrá o no encontrar en tal obra un instrumento adecuado: “*les divergences possibles à cet égard ne devant pas, du reste, provenir toujours de ce que je me serais trappé, mais quelquefois de ce que les yeux du lecteur ne seraient pas de à qui mon livre conviendrait pour bien lire en soi-même*”²⁴⁰ Gombrich dice, siguiendo a Popper, que “un cuadro es una hipótesis que contrastamos al mirarlo”. Y, aunque como él mismo lo aclara, no se pregunta cómo vemos el mundo, sino cómo vemos los cuadros, tal afirmación nos acerca al pensamiento de Proust, con tal que, en lugar de una hipótesis contrastable, consideremos que se trata de una perspectiva que resulta modificable. Al fin de cuentas, admite que “el milagro de la pintura”, y aquí se

²³⁷ En este sentido sostiene que una novela que contiene teorías es como un traje al que no se le ha quitado la etiqueta del precio. Cfr. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 461 [VII, p. 186]

²³⁸ M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 474 [VII, p. 199]

²³⁹ Cfr. *Ibidem*, IV, p. 612 [VII, p. 334]

²⁴⁰ *Ibidem*, IV, p. 610 [VII, p. 332]

trata de la pintura realista, consiste en la reducción sobre una superficie plana de lo que no puede ser reducido a dos dimensiones, por lo que, si bien no vemos el mundo como una imagen plana, sí vemos un cuadro plano como si fuese el mundo.²⁴¹

Respecto del específico caso de la pintura, podría pensarse que no se da en la obra pictórica la diferenciación estricta entre la obra y el texto, tal como Iser lo analiza en el caso de la literatura²⁴². Pero es probable que ello no obste para poder afirmar, lo que hablaría de la consonancia entre ambas posturas, según una de las hipótesis que guía el presente trabajo, que un “lector” de pinturas, tal como sucede con los lectores de textos literarios, cumple el papel imprescindible de reconstructor de la obra, -constituye, como diría Ingarden, su “concreción”-; que también el cuadro opera como una suerte de instrumento óptico y que, como sostiene Iser, al tener que buscar significados que colmen su indeterminación, el receptor experimenta su propia vida; por lo que también - en términos más proustianos- quien contempla una obra pictórica podría “leerse a sí mismo.”

No obstante, las recepciones de las que es posible una obra de arte, tienen, en su misma virtualidad, un límite: la profundidad de las pinturas holandesas del siglo XVII que se resalta en la novela proustiana, por ejemplo, tiene su sostén en la amplitud de horizonte que ellas mismas exhiben. Existirán de la obra interpretaciones más convencionales, pero Proust objeta las elecciones regidas por las modas, como la de la Sra. de Guermantes que reconoce el valor de la obra de Elstir una vez que éste se ha hecho famoso,²⁴³ y, a su vez, pone de relieve que las obras importantes del arte no son debidamente apreciadas por sus contemporáneos, como le ha pasado a Ruskin, pese a ser su crítico favorito; excepcionalmente, es lo que logra M. de Montesquiou, quien tiene la virtud infrecuente de valorar los “talentos” nuevos. Esto se liga, a su vez, a la crítica del progreso en la historia del arte, postura que en la novela sostiene el personaje de Mme. Cambremer-

²⁴¹ Cfr. Gombrich-Eribon. *Op. Cit.*, p. 97

²⁴² Así, afirma con clara influencia de los estudios de Ingarden: “La obra es más que el texto, ya que sólo adquiere vida en su concreción, y ésta no es independiente de las disposiciones aportadas por el lector, aún cuando tales disposiciones son activadas por los condicionamientos del texto. El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector”, *El proceso de lectura, Op. Cit.* Cfr., asimismo, “La estructura apelativa de los textos”, en R. Warning. *Op. Cit.*

²⁴³ Cfr. M. Proust. *Albertine Disparue*, Ed. Cit., IV, p. 163 [VI, p. 185]

Legrandin cuando defiende el valor de músicos cercanos a la actualidad, como Debussy, en desmedro de Chopin o Wagner; o, en el caso de la pintura, desprecia a Poussin, pero elogia a Monet.²⁴⁴ Es un tema también frecuentado en sus trabajos teóricos, en los que a menudo se manifiesta este desvío en la apreciación artística: por ejemplo, en un primer momento, se han considerado de mayor valía los discípulos de Delacroix, que el propio Ingres.

Es el artista, entonces, quien nos abre un universo múltiplemente interpretable, pero al mismo tiempo, no toda interpretación es válida. Al respecto, Umberto Eco, con la intención de moderar su propio concepto de “obra abierta” –en cuyo sentido amplio, toda obra es susceptible de interpretaciones diversas, sujetas al estado cultural, intelectual y anímico del receptor– sostiene que, más allá de la libertad interpretativa, la propia obra pone límites a esa diversidad de interpretaciones. Así, refiriéndose a una carta en la que se le pide un aval para una institución, admite que podrían hacerse sobre la misma conjeturas disímiles (la carta es de Derrida para la apertura de un Collège International de Philosophie), pero “cualquier otra inferencia interpretativa (aunque paranoica) habría estado basada en el reconocimiento del primer nivel de significado del mensaje, el literal”.²⁴⁵ Por más trivial que parezca este principio, es sobre él que el autor concibe el desarrollo de gran parte de los debates sobre el sentido, la libertad del intérprete, la naturaleza del texto, etc. De esta manera, las distintas “conjeturas” del lector sobre lo que Eco denomina la *intentio operis*, deberán ser probadas por el texto mismo. En consonancia con lo que Aristóteles sostenía en su *Poética* sobre la “verosimilitud” de los “hechos” de una tragedia, Eco considera que “las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobado algunas conjeturas aventuradas”; el lector será “libre de aventurar todas las interpretaciones que quiera, pero obligado a rendirse cuando el texto no aprueba sus atrevimientos más libidinosos”.²⁴⁶

²⁴⁴ Cfr. M. Proust. *Sodome et Gomorrhe*, Ed. Cit., III, p. 205-10 [IV, p. 148-53]

²⁴⁵ U. Eco. *Los límites de la interpretación*, Op. Cit., 1992, p.34

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 41

Respecto de la pintura, el asunto no está sujeto a la cuestión del “texto”²⁴⁷ y por tanto al significado de lo que se dice en él; sin embargo también el arte se establece en la comunicación entre lo que el artista –o la obra– permite y lo que nosotros construimos como receptores. Y, dado que para Proust no hay un yo, sino multiplicidad de yoes, que varían según las experiencias a través del tiempo, se introduce una nueva variable que despliega aún más las posibles recepciones. De este modo, la interpretación, la recepción de una obra, puede constituirse, a su vez, en una recepción de carácter artístico, o no.

Pero, la novela proustiana va más allá de los alcances de las formulaciones de la estética de la recepción e, incluso, de la noción de apertura de Eco, en la medida en que presenta al propio universo ficcional como un entramado hermenéutico y, sobre todo, al narrador como un verdadero receptor de obras artísticas; sus diversas descripciones, los acentos puestos en aspectos particulares, el relieve de detalles insignificantes, los ocultamientos, las discontinuidades, lo revelan como tal.

Proust mismo se constituye, a través de su obra, en un verdadero lector artístico, tanto de obras literarias, como musicales, pictóricas y teatrales; es, en este sentido, una suerte de autor-receptor, por lo que, además, es factible sostener, como ha hecho Analía Melamed, que la *Recherche* adelanta la postulación de la muerte del autor de Barthes y Foucault; sin embargo, estimo que el autor no desaparece sin más: el carácter autoral de quien escribe la novela, se opaca, pero para resaltar el receptivo.

Es lo que, creo, puede ilustrarse con dos fórmulas recurrentes en los escritos de Proust: la de “ser y no ser la misma cosa” y la del “costado de”. Según las propias expresiones proustianas, por un lado, la novela “es y a la vez no es la misma cosa”, puesto que las diversas recepciones la tornan móvil y constantemente renovable; el supuesto autor se ha encargado en su proceso de producción de acentuar esta característica; así, la dactilografía de *Albertine disparue* encontrada en 1986, completamente corregida por Proust, con párrafos extensos tachados que anulan la continuidad argumental con *El tiempo recobrado*, el volumen siguiente, pone a prueba de manera extrema aquella afirmación. Esto ha dado lugar a hipótesis enfrentadas respecto de la versión correcta, y a

²⁴⁷ El propio Eco en el texto que se está analizando alude a esta cuestión: “En *Obra abierta*, así como en los escritos sucesivos, no se trataba sólo de textos verbales, sino también de pintura, cine y toma televisiva directa, vista como estructura narrativa.” *Op. Cit.*, p, 27

distintas ediciones, según las interpretaciones correspondientes. Jean Milly opta por publicar un volumen en el que consigna todas las versiones, superpuestas, para que sea el lector quien reconstruya en la lectura su propia versión de *La Fugitiva*; Daniel Ferrer ha tomado prestada de la lógica modal la expresión de “mundos posibles”, para dar cuenta de la multiplicidad de universos emergentes de los diferentes textos de que se dispone y que conviven en una edición única. El autor queda así desplazado en la convivencia de versiones alternativas cuya selección y ordenamiento se encomiendan al receptor.

A su vez, la novela presenta “costados”, como el representativo costado Dostoievski de Mme. Sévigné, que no son, sino las formas en que el escritor ha recibido las distintas manifestaciones de la historia del arte, los aspectos que Proust, como receptor artístico, ha construido a partir de ellas. Hay varios costados pictóricos en la novela: los ambientes familiares de Combray presentan un estilo gótico; la Venecia renacentista es revalorada en su aspecto cotidiano; Chardin elimina la jerarquía artística entre los elementos de su pintura; Rembrandt permite un acceso al mundo espiritual a través de ambientes íntimos y juegos lumínicos; los Carpaccio, los Veronés, los Tintoretto, ofrecen la posibilidad de mirar artísticamente las mujeres amadas y las fiestas de la playa; los frescos de Giotto se encuentran en el rostro de una cocinera o en la figura de Albertina en sus paseos; Odette es la *Céfira* o *La Virgen del Magnificat*, es decir un Botticelli, para Swann; Watteau plasma escenas amorosas idealizadas en virtud de su inexperiencia en el amor y a la vez es referente en la descripción del atuendo de Odette; Moreau instala sus personajes mitológicos en los paisajes campestres; Renoir imprime sus mujeres en las damas que pasean por las calles de París; Monet pinta la niebla de un amanecer en la ribera del mar, o en la fachada de una catedral, para dar cuenta de la complejidad de la visión de la realidad. Son todas formas que Proust ha encontrado para poner de manifiesto su lectura de las obras de la historia de la pintura. En algún sentido, todas ellas son la *Recherche*, pero, al mismo tiempo, la novela “es otra cosa”. Del mismo modo, cada una representa, entre otras, “un costado” del universo proustiano.

Ambas fórmulas resaltan cómo el carácter de autor se ha ido desplazando hacia el de receptor que se concreta en la obra literaria; sostengo en este trabajo que tal concreción se da a la manera pictórica, por lo que Proust, como receptor, se constituye en un pintor; y a su vez, requiere de lectores que reconstruyan la obra al modo pictórico.

Uno de los aspectos que la pintura ofrece como distintivo es la particular forma en que manifiesta la fragmentación. Tal concreción y tal recepción pictóricas de la obra literaria presentan ese carácter fragmentario propio de la pintura. En el capítulo siguiente analizaré esta característica que la novela proustiana revela tan singularmente.

Capítulo III

La fragmentación pictórica

He analizado la incidencia de la pintura en el desarrollo de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, tal como lo vieron, entre otros, Michel Butor, Louis Bolle, Jean Milly. Destaqué la calidad de pictórica que envuelve a la *Recherche*, al estimar el papel que juega el personaje imaginario del pintor, Elstir, considerado una especie de guía del protagonista, y la influencia que ejerce sobre el joven futuro escritor, como una suerte de símbolo de aquella incidencia; concluí que esta característica se traduce como la capacidad de la obra para ser recibida. Característica fundamental para una obra de arte, ya que, según leemos en *El tiempo recobrado*, la obra que el autor lleva dentro, tiene un destino en unas manos que no son las suyas²⁴⁸; es decir, se escribe para otros, lo que, además, pone de manifiesto, como ya se analizó, una muy estrecha conexión entre la concepción estética que emerge de la trama ficcional de la *Recherche* y los postulados más significativos de la Estética de la Recepción.

Por ser uno de los estudios que más enfatizan el carácter pictórico de la literatura proustiana, más específicamente de su novela, también me he ocupado del texto de Jean Francois Revel, para quien Proust es el escritor que logra “dar el equivalente en prosa de un cuadro”, tal como permite ilustrar la descripción de la percepción de los tres árboles o la pintura de Elstir que representa un castillo reflejado en el mar, como se vio en un capítulo anterior; ambas descripciones pertenecen al volumen *A la sombra de las muchachas en flor*, que resulta, así, el más ligado con la pintura. Revel agrega una comparación entre la construcción de la *Recherche* y un cuadro de Ernst sobre Europa, *Europe après la pluie*, en el que el continente europeo, tal como la novela, sólo se alcanza a discernir como un todo, pues sus partes por separado en nada se acercan a la imagen que adquieren como unidad. Es decir, la obra presenta la característica de construirse fragmentariamente, pero, a su vez, esos fragmentos sólo cobran sentido a la luz de la totalidad. Y esto sucede tanto con el cuadro que Revel toma como ejemplo, como con la propia obra proustiana.

²⁴⁸ "(...) je me sentais accru de cette oeuvre que je portais en moi (comme par quelque chose de précieux et de fragile) qui m'eût été confié et que j'aurais voulu remettre intact aux mains auxquelles il était destiné et qui n'étaient pas les miennes." M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 613-14 [VII, p. 335]

Aquí intento mostrar que se trata no sólo de la *Recherche*, que de por sí se constituye como superposición de “fragmentos”, lo que analizaré en el presente capítulo, sino con todos los escritos de Proust, que de un modo u otro, como se verá posteriormente, confluyen en la novela.

Por su parte, al referirse a la pintura, Proust considera que las telas, o sus detalles, son los pensamientos del pintor y, como tales, reflejan fragmentariamente el mundo del artista.

En el artículo que dedica a Rembrandt²⁴⁹, sostiene que los museos son casas que albergan pensamientos, que son lo que “miramos” cuando vemos un cuadro, aunque vulgarmente pensemos que vemos colores, tela, maderas doradas; los detalles que aparecen en las pinturas del pintor holandés, un collar de perlas, un tapiz rojo, una anciana, etc., se repiten una y otra vez, aún cuando puedan parecerse diferentes en las distintas telas. En el mismo sentido, Proust se refiere a los retratos de la juventud de Rembrandt: aunque sean diferentes entre sí y hasta puedan considerarse retratos de pintores distintos, “(...) *toutes ces figures apparaissent dans une sorte de matière dorée, comme si elles avaient été toutes peintes dans un même jour (...)*”²⁵⁰. De modo que el parecido entre todas las obras de Rembrandt es mucho más fuerte que los parecidos que pueda haber entre los personajes o los ambientes, puesto que es “la manera” de Rembrandt:

*(...) cette lumière où sont ses portraits et ses tableaux, c'est en quelque sorte le jour même de sa pensée, l'espèce de jour particulier dans lequel nous voyons les choses, au moment où nous pensons d'une façon originale.*²⁵¹

Es que las figuras, los gestos, los elementos repetidos en cada obra, no son detalles ornamentales ni azarosos; son las ideas del pintor:

*(...), la femme triste et modeste sous ses fourrures et sous ses perles, la maison où le feu s'allume dans l'ombre des pièces obscures, ce ne sont pas des choses que Rembrandt a peint, ce sont les goûts de Rembrandt, ces idées qui pour chaque grand homme sont lui-même (...).*²⁵²

²⁴⁹ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., “Peintres”, p. 355.

²⁵⁰ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 356.

²⁵¹ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 356.

²⁵² M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 356.

Es, al menos, curioso que, muchos años después, sea otro pintor quien realice sobre el gran artista del retrato una consideración tan semejante: se trata de Francis Bacon para quien no es sencillo admitir filiaciones a la hora de justificar su pintura y no se muestra muy abierto con la recepción de las obras de otros pintores; uno de los pocos que rescata de la gran historia del arte es, precisamente, Rembrandt, de quien afirma admirar muy especialmente “la forma en que siempre es Rembrandt”.²⁵³

En los artículos dedicados a otros dos pintores, Moreau y Monet, también se presenta la noción de fragmentación: en el primero, explícitamente: “*Un tableau est une sorte d'apparition d'un coin d'un monde mystérieux dont nous connaissons quelques autres fragments, que sont les toiles du même artiste. (...)*”²⁵⁴.

Ese mundo misterioso, el pintor, se nos manifiesta en sus obras. Repentinamente, en el mismo artículo sobre Moreau, y como haciéndose eco de la equivalencia entre pintor y literato que establece Ruskin, Proust nos habla del poeta, aunque la crítica más acentuada que hace de la visión de Ruskin es que el crítico considera a la pintura, erróneamente, de una manera “literaria”²⁵⁵:

*Le pays, dont les oeuvres d'art sont ainsi des apparitions fragmentaires, est l'âme du poète, son âme véritable (...) mais où il ne vit que de rares moments (...) les couleurs qui y brillent, les personnages qui s'y agitent, sont un jour, des couleurs et des êtres intellectuels. (...) le travail est l'effort pour y rester entièrement, pour ne pas, tandis qu'il écrit ou qu'il peint, y rien mêler du dehors. De là, cette retouche des mots, des couleurs devant un modèle qui pour le poète est aussi réel, aussi impérieux que pour le peintre, pour le peintre aussi intellectuel, aussi personnel que pour le poète. (...) Il n'y a de réel pour un écrivain que ce qui peut refléter individuellement sa pensée, c'est-à-dire ses oeuvres.*²⁵⁶

Por su parte, en el artículo sobre Monet, se afirma que los cuadros son espejos, que, como tales, sólo pueden mostrar partes de la realidad; queda implícito, que esa realidad es el mundo del pintor:

*Ils ont dans des chambres des espèces de miroirs non moins magiques appelés tableaux, et dans lesquels, sil'on sait, en s'éloignant un peu, bien les regarder, d'importantes parties de la réalité sont dévoilées.*²⁵⁷

²⁵³ Cfr. M. Archimbaud. *Entrevistas con Francis Bacon, Op. Cit.*

²⁵⁴ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 365.

²⁵⁵ Cfr. M. Proust. “John Ruskin”, en *Pastiches et Mélanges, Op. Cit.*, p 112

²⁵⁶ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 366-370.

²⁵⁷ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 371.

En la novela, la imagen de la aparición fragmentada del mundo del artista, y que en los artículos está referida a los cuadros de Rembrandt, de Monet o de Moreau, remite a la pintura, pero se extiende también, como ya adelanté, a otras artes. En primer lugar, al mundo del músico, cuyos fragmentos, como los cuadros para el pintor, son las audiciones de las obras, y éstas más que oídas son "vistas":

*(...) car de même qu'il y avait un certain univers, perceptible pour nous en ces parcelles dispersées çà et là, dans telles demeures, dans tels musées, et qui était l'univers d'Elstir, celui qu'il voyait, celui où il vivait, de même la musique de Vinteuil étendait, notes par notes, touches par touches, les colorations inconnues, inestimables, d'un univers insoupçonné, fragmenté par les lacunes que laissaient entre elles les auditions de son oeuvre (...)*²⁵⁸

En segundo lugar, aquella imagen se extiende también al mundo del teatro: al juzgar una actuación de la Berma, la actriz de la *Recherche*, el narrador estima que el contenido de las producciones artísticas no es importante en sí mismo, sino apenas una excusa para que se manifieste el espíritu creador del artista. Así como Elstir puede pintar con igual genialidad una catedral, obra maestra de por sí, o un edificio escolar que, como tal, es vulgar; la Berma, aparece tan sublime en su interpretación de Racine como en la de un autor moderno casi desconocido²⁵⁹. En ambos casos, se trata de la manifestación del mundo del artista, de fragmentos de ese mundo: las obras de arte, entre las que Proust incluye las interpretaciones.²⁶⁰

Hay, entonces, un universo de Elstir como hay un universo de Vinteuil; y también hay un universo del actor. Esto equivale a decir que hay artistas, cada uno de los cuales es un mundo que encuentra lugar para dejarse "ver", aunque sólo parcialmente, en las obras de arte; y que a través de ellas seguirá irradiando su luz particular, más allá de su desaparición física, tal como leemos, referido a Rembrandt y Vermeer, en *El tiempo recobrado*²⁶¹.

²⁵⁸ M. Proust. *La Prisonnière*, Ed. Cit., III, p. 759 [V, 223]

²⁵⁹ Respecto a la concepción de Proust sobre la obra de arte, André Moroís afirma: "el objeto más humilde vale tanto como el más precioso si se pinta a la luz de un Rembrandt o un Monet"; *En busca de Marcel Proust*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1958, p. 172

²⁶⁰ Cfr. M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 351 [III, 45]

²⁶¹ Cfr. M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 474. [VII, p. 199]

La pintura, pareciera compartir con la música y el teatro su cualidad de “fragmentaria”; sin embargo, la fragmentación pictórica resulta, tal como pareciera significar la alusión a dos pintores en esta última referencia, más estable o duradera que las otras artes, por lo cual sostengo que esa cualidad se le adjudica a la pintura en un sentido diferente.

En las siguientes palabras del narrador se hace explícita la característica del teatro respecto de la fragmentación, y, al mismo tiempo, lo fugaz y móvil de su manifestación: “(...) *ce charme répandu au vol sur un vers, ces gestes instables perpétuellement transformés, ces tableaux successifs, c’était le résultat fugitif, le but momentané, le mobile chef-d’oeuvre que l’art théâtral se proposait (...).*”²⁶²

Así, mientras el aspecto fragmentario de la música o el teatro revelan su fugacidad, el carácter móvil de sus presentaciones, en la pintura el fragmento manifiesta, por el contrario, la posibilidad que tiene la obra pictórica de fijar, bien que de manera fraccionada, y por ende, parcial, aquellos “resultados” que en la música o en el teatro tienden a esfumarse.

Postulo aquí, que la literatura proustiana tenderá a fragmentarse en este sentido pictórico: las “pinceladas pictóricas” de la escritura de Proust se manifiestan en los recortes o saltos de la narración, en las omisiones a la manera de Turner, en las ambigüedades y distorsiones, como en las imágenes nebulosas de Monet o los contrastes de luz y sombra de Rembrandt. Lo que, por un lado, permite la ruptura con la continuidad perceptiva convencional, y, por otro, establece una secuencia propia de la ficción que parece, entonces, establecer, casi paradójicamente, la unidad del relato a través de la fragmentación. Un clásico, sostiene Antoine Compagnon, es una obra que presenta discontinuidades, fisuras, quiebres, todas características que la constituyen como inestable en cualquier época.²⁶³ Es decir, es una sumatoria de fragmentos, cuya cohesión consiste en su capacidad de acomodación a tiempos distintos. La fórmula de “ser y a la vez no ser la misma cosa”, que en la novela resume la posibilidad de interpretar la obra de manera múltiple, puede aplicarse a la propia *Recherche* en ese mismo sentido.

De los análisis anteriores pareciera poder desprenderse la siguiente conclusión:

²⁶² M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 352 [III, p. 46]

²⁶³ Cfr. A. Compagnon. *Proust entre deux siècles*, Op. Cit.

La obra de arte constituye la posibilidad de manifestación fragmentada, inconclusa, de aquellos universos, a los que se puede llamar “estilo”, “modo”, “manera” del artista, y que Proust concibe como “ideas” o “pensamientos”; especialmente, es la pintura, la que presenta esa fragmentación de un modo más acentuado y logra, a su través, eludir, al menos en parte, la fugacidad. Lo cual, sumado a su potencial receptivo, como se vio, la convierte en obra arquetípica para el resto de las artes; de este modo, puede afirmarse que nos es posible “ver” o percibir una obra, de la misma manera que contemplamos un cuadro.

Así, puede resumirse esta característica a través de las palabras con las que George Poulet describe la novela proustiana, y en las que se advierte la correspondencia con la pintura: “Todo se fracciona en el mundo de Proust, todo deviene parecido al universo de los pintores que, como Elstir y Vermeer, no posee la unidad de un solo paisaje, sino la pluralidad de esbozos disyuntos, que son los cuadros que ellos pintan.”²⁶⁴

Ahora bien, la novela proustiana se presenta con características que permiten establecer su relación con movimientos artísticos posteriores al impresionismo, con el que su concepción pictórica se relaciona estrechamente, pero que ha dado lugar a consideraciones que acentúan un “más allá” de la factura impresionista, lo que la expresión “impresionismo crítico” que introduce Benjamin Crémieux, resume ejemplarmente.²⁶⁵

Aquí postulo, en particular, el acercamiento de la concepción proustiana con el cubismo, pese a que en la novela, uno de sus representantes máximo, Pablo Picasso, no es mencionado ni una sola vez; como ya he mencionado, encontramos sólo una referencia muy breve en el prefacio al texto sobre pintura de su amigo Blanche. No por breve, empero, tal referencia es menos importante, pues se habla allí del “grande, el admirable Picasso”. Tan admirable que, incluso, opaca el recuerdo de los Carpaccio venecianos que Proust admira tan profundamente.²⁶⁶

Es justamente el carácter fragmentario propio de la manifestación pictórica cubista lo que estimo que puede ponerse en paralelo con la concepción del novelista. En primer

²⁶⁴ Georges Poulet. *L'espace proustien*, París, Gallimard, 1982, p.148-152 (el subrayado y la traducción son míos)

²⁶⁵ B. Crémieux. *Marcelo Proust*, Madrid, Revista de Occidente, 1925, Tomo 5, p. 203 y 205.

²⁶⁶ Cfr. M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 276

lugar, porque expone claramente la ruptura con la percepción naturalista que en Proust es central. Pero, fundamentalmente, porque esa ruptura se exterioriza a través de –lo que podría expresar un intento de definición de lo más básico del cubismo–, “la representación simultánea de todas las facetas del objeto”. Una suerte de superposición o distorsión de “fragmentos” que, en cierto modo similar a la fragmentación surrealista del cuadro de Ernst, sólo pueden cobrar sentido en una unidad.

Esta cercanía entre Proust y el cubismo es señalada por Anne Simon cuando, al describir la intención del escritor, subraya la importancia de “restituir la indecisión sensorial”, en desmedro de buscar una síntesis perceptiva esencial, más cercana a las primeras experiencias de sensación pura que el héroe efectúa en los primeros pasos del recorrido hacia su vocación, es decir, antes del encuentro con Elstir.²⁶⁷ Pero mucho más sorprendente es la asociación con el cubismo que expresa Jacques Rivière al comentar, en una conferencia de 1923, un artículo de Ortega que publicara la *NRF* en el número de homenaje a Proust, a un año de su muerte; en ese artículo, Ortega aproxima el relato proustiano a la técnica puntillista del impresionismo, pero Rivière lo asocia con la expresión cubista pues “intenta mostrar las distintas facetas del objeto al mismo tiempo”.²⁶⁸ Más recientemente, en un trabajo dirigido por Tadié, Nicole Savy expone la posible cercanía entre la obra de Proust y la de Picasso, especialmente en lo que se refiere al espíritu analítico y la integración del tiempo de la memoria o de la mirada, a la representación del objeto.²⁶⁹

El perspectivismo proustiano, del mismo modo, implica un intento de representación simultánea de varias caras del objeto. Cuando Elstir pinta lo que ve, no lo que sabe, - como Turner quien no pintaba las portas de los barcos, pues no las veía, aunque sabía que no podían faltarle-, manifiesta su posición impresionista, que se sustenta en la actitud de atenerse a las apariencias; pero, en Elstir, tales apariencias son reconstituidas en la recepción alterada del orden habitual: es decir, la acción del pintor “invierte” los términos visuales. Lo que aquí sostengo es que en esa inversión, consigna en sus pinturas

²⁶⁷ Cfr. Anne Simon. *Proust et le réel retrouvé*, Op. Cit.

²⁶⁸ Cfr. Dominique Viart. “En busca del tiempo perdido, una ficción hermenéutica” en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 562, “Dossier Marcel Proust”, p. 61.

²⁶⁹ Cfr. N. Savy. “Jeune roman, jeune peinture” en J. Y. Tadié, *Marcel Proust, l’écriture et les arts*, Op. Cit., pp. 55-65.

varios “aspectos” del objeto a la vez: así el mar se vuelve, simultáneamente, cielo o tierra, y a la inversa, el cielo o la tierra, sin dejar de serlo, aparecen fluidos, etéreos, según la hora del día en que son representados. En el particular caso del retrato, los rasgos de una muchacha muestran paralelamente su costado masculino; el personaje retratado de la joven Odette es, a la vez, una mujer de vida ligera y un modelo digno de los retratos de Manet o de Whistler; Charlus ostenta frente al héroe sus multifacéticas imágenes: el hombre rudo, el admirador de Balzac, el germanófilo, el ocultado homosexual; y la figura de Albertina se desdobra en un abanico de imágenes cuando el héroe la contempla. Así, un perspectivismo tal, podría considerarse cercano al cubismo, pues pareciera manifestar, a un tiempo, distintos aspectos de un mismo objeto. Se trata, de este modo, de una mostración básicamente fragmentaria. Pero, en Proust, esos diferentes aspectos, o fragmentos, son, no sólo lo que simultáneamente percibiríamos desde distintos ángulos espaciales, sino, y principalmente, los que se nos presentan en el transcurso temporal.

El desarrollo de la novela, por su parte, se irá gestando como un desenvolvimiento de esa suerte de lámpara mágica que nos va mostrando, también fragmentariamente, los reflejos de un mundo ligado a figuras y sucesos fantásticos y desconocidos, y que se superponen, como en un *collage* cubista, al mundo cotidiano. Al término de la novela se asocia al baile de máscaras, otro gran desfile de figuras cuasi-ficticias, o mejor metaficticias, que soportan en su aspecto las pinceladas del artista destructor: el tiempo.

Como en un gran cuadro cubista, más temporal que espacial, si pudiera decirse así, los personajes del Salón Guermantes, desdoblados en múltiples caras, en múltiples cuerpos, en múltiples muecas, presentan, a su modo, “varias facetas del objeto al mismo tiempo”: Odette, la actual Mme. de Forcheville, muestra, junto a su actual imagen, un aspecto de la joven *cocotte* de su juventud; la princesa de Guermantes, que es en realidad la vieja Sra. Verdurin, exhibe paradójicamente estas dos caras; Bloch, devenido ya un conocido escritor, sigue siendo el muchacho judío compañero de la adolescencia del héroe, aunque en su rostro, este origen mantiene una lucha sostenida con el nuevo aspecto “a la inglesa” que laboriosamente ha conseguido; Gilberta, confundida por el héroe con Odette por el parecido con su madre, mantiene todavía algo de Swann y a la vez algo de Roberto de Saint-Loup, su marido muerto en la guerra; todos los invitados al Salón son muñecos

andantes que exponen, como en una tela digna del arte de Picasso o de Braque, distintas capas de su historia, todas juntas y a la vez; la misma Srta. Saint-Loup, hija de Gilberta y Roberto, tal vez el único personaje significativo que no condice con el ambiente general, pone de relieve, por oposición, el feroz contraste entre el pasado y el presente, que el futuro es inminente y que no hay escapatoria: en su figura conviven, de modo incommovible, el pasado, -los lados de Swann y de Guermantes-, el presente, -su juventud-, y el futuro, previsible por las huellas del tiempo que reflejan todos sus parientes presentes en la fiesta.

Pero, aún más, en el propio relato de la reunión que prepara el final de la novela, relato muy extenso y detallado, hay una alusión enigmática al cubismo, cuando el narrador discurre acerca de los cabellos de ciertas invitadas:

Et souvent ces blondes danseuses ne s'étaient pas seulement annexé, avec une perruque de cheveux blancs, l'amitié de duchesses qu'elles ne connaissaient pas autrefois. Mais, n'ayant fait jadis que danser, l'art les avait touchées coome la grâce. Et comme au XVIIè siècle d'illustres dames entraient en religion, elles vivaient dans un appartement rempli de peintures cubistes, un peintre cubiste ne travaillant que pour elles et elles ne vivant que pour lui.²⁷⁰

Una primera explicación sobre esta sorprendente referencia podría hacer pensar que Proust describe, en verdad, la pintura de Degas, cuyas obras exponen recurrentemente escenas de bailarinas, ya que ha sido éste un pintor de gran influencia para el cubismo y especialmente para Picasso, tal como lo considera Pierre Francastel:

(...) Picasso ha estudiado, con una maravillosa paciencia, fenómenos de visión próxima, según (...) uno de los caminos abiertos por Degas y Renoir. (...) Se vuelve siempre a Degas, atravesando el cubismo.²⁷¹

Sin embargo la propia lógica de la ficción proustiana permite otra respuesta alternativa: este pintor “cubista” y sus “pinturas” simbolizan, en el curso ficcional, al tiempo y los resultados de su transcurso. A la manera del *collage*, el devenir temporal destructor, superpone en sus “obras” –los hombres– texturas y pliegues de cursos geométricos y despliega en sus imágenes, sus varias capas históricas.

²⁷⁰ M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 520 [VII, p. 246]

²⁷¹ Continúa el autor: “¿En cuántas telas o croquis de Degas no se ven acaso los objetos como lanzados, en cierto modo, hacia el espectador? (...) El cubo escenográfico está siempre presente (...)”; *Pintura y sociedad*, Ed. Cit., p. 307 y 314.

Al mismo tiempo, la propia obra se somete a una revisión de carácter cubista: en este sentido, la secuencia del Salón Guermantes en su última versión es, entre otras cosas, la manifestación de la posibilidad de la obra, pues es donde el héroe descubre su vocación, y a la vez de su imposibilidad, pues en ella vivencia, de un modo cruelmente irrefutable, el peligro de la muerte: representa así, en síntesis cubista, la exposición de las dos facetas fundamentales de la emergencia de la obra.

La propia narración de la *Recherche* va desplegándose al modo de un cuadro de Picasso: por capas superpuestas, con ambigüedades, reiteraciones, ocultamientos, contrastes cuasi-geométricos, combinaciones y texturas, al mejor estilo del *collage*.

En su reflexión final, esta característica se expone, incluso, como parte constitutiva de la génesis de la obra, que va armándose, “como un vestido”, como el arreglo provisorio para la rotura de un vidrio, o tratándose de los personajes y los elementos (artísticos o no), como un “agregado” de fragmentos tomados de distintas impresiones, como se hace con una comida:

*À force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là. Au besoin Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les consolider, de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes, ou qu'à la fenêtre de la cuisine, en attendant le vitrier comme moi l'imprimeur, elle collait un morceau de journal à la place d'un carreau cassé? (...) comme les individualités (humaines ou non) sont dans un livre faites d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates, servent à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille, ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce Boeuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée?*²⁷²

Esta visión de la novela revela de manera incuestionable el carácter fragmentario que adquiere la concepción sobre la obra, y, a su vez, admite la asociación con una de las expresiones más novedosas del cubismo, puesto que ¿puede pensarse en una manifestación artística, aún más, en una pictórica, más ligada con la fragmentación y la superposición, que el *collage*?

Por su parte, como lo muestra la escena que nos ocupa, el tiempo opera de manera semejante en los rostros de los “viejos-adolescentes”, para cuyo reconocimiento el héroe

²⁷² M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 611-12 [VII, p. 333]

debe “*éliminer les carrés, les hexagones que l’âge avait ajoutés à ses joues*”.²⁷³ Así, cuando Francastel señala que ha sido “la visión analítica personal del mundo, fundada en el acuerdo de los sentidos y la inteligencia, así como sobre una cierta manera de utilizar un don de escritura plástica, (...) lo que lo llevó [a Picasso] hacia una explotación particular de ese arte”,²⁷⁴ podría haberse referido al propio Proust, con tal que en vez de “plástica” hubiese escrito “literaria”. Lo que, además, vuelve a sugerir, la estrecha relación, que ya ha sido estudiada, entre la literatura y la pintura, en la *Recherche proustiana*.

También es destacable la consideración de Proust sobre los sueños como una suerte de sucedáneos del arte, lo que a su vez, me permitirá, en su momento, señalar la “anticipación” proustiana sobre la pintura surrealista, tal como aquí he intentado con el cubismo.

Es, precisamente, el carácter fragmentario de los sueños lo que permite establecer una conexión entre ellos y el arte. Espacios fragmentados, tiempos fragmentados, secuencias fragmentadas, discursos fragmentados, es lo que los sueños exhiben tan particularmente. Y las pinturas resultan una especie de sueños que alcanzan un grado de permanencia mayor, consolidadas en un soporte material: la tela, el papel, la pared. De ahí la metáfora de la linterna mágica, término medio entre el sueño y el arte pictórico: reflejos ilusorios desconocidos, superpuestos a una “realidad” conocida, cuyo matiz distintivo es el fragmento. Fragmento que, a su vez, produce la desintegración de aquella realidad, tranquilizadora, pero convencional, es decir, no artística. La ruptura con lo habitual es posible, justamente porque el arte, la pintura con mayor rigor, propende a la fragmentación. Por el contrario, con un objetivo opuesto, podría, quizá, decirse que la ciencia muestra o explica aquella realidad a través de la unificación, la claridad, la homogeneidad. Pero la visión científica carece del poder de revelar cuestiones más profundas a las que sólo el arte, con su accionar fragmentario y fragmentador, muy especialmente la pintura, puede echar luz.

Esta consideración respecto del arte que puede superar en claridad a la teoría, incluso a la filosofía, guía el desarrollo del artículo juvenil “Contra la oscuridad”; pero también se

²⁷³ M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 515 [VII, p. 240]

²⁷⁴ P. Francastel. *Pintura y sociedad*, Op. Cit., p. 288

expone en el curso narrativo de la novela, con un énfasis muy especial; por ejemplo, cuando sostiene el narrador que la guerra es algo humano, y su carácter de “estratégica”, es decir, de “científica”, no permite llegar a su verdadera comprensión:

*(...) pourrait être racontée comme un roman (...) Á supposer que la guerre soit scientifique, encore faudrait-il la peindre comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens, et partir des illusions, des croyances qu'on rectifie peu à peu, comme Dostoïevski raconterait une vie. D'ailleurs, il est trop certain que la guerre n'est point stratégique, mais plutôt médicale, comportant des accidents imprévus que le clinicien pouvait espérer d'éviter (...)*²⁷⁵

Tales palabras subrayan la consideración de que la literatura puede efectuarse en términos pictóricos, cuando se admite que el proceder de Dostoievsky es asimilable al de Elstir. Lo que es posible por la fragmentación.

En los capítulos que siguen se fortalecerá la cualidad fragmentaria de toda la obra proustiana, en la medida en que sus trabajos previos a la *Recherche* ya contienen indicios, algunas anticipaciones, una suerte de esbozos que, como los croquis con los que el pintor cuenta, van dando forma –y permiten, a su vez, justificar que se hable del estilo de superposición de la escritura de Proust–, al universo de la novela. Universo que, al mismo tiempo, se apropia de numerosos fragmentos de la historia del arte y los hace suyos en una recomposición ficcional tan particular.

²⁷⁵ M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 560 [VII, p. 284]

Capítulo IV

Proust y la historia del arte y de la pintura

He tenido oportunidad ya de destacar cómo el tratamiento de los pintores reales en la novela proustiana está signado por su particular recepción artística. Es el caso de Chardín y Rembrandt, pintores que, aunque tan distintos, resultan arquetípicos para la conformación de una mirada renovada en la aprehensión de la realidad. Los bodegones del primero son rescatados en la apreciación por el héroe de los ambientes cotidianos; el segundo, además de ser quien nos permite establecer una relación con experiencias menos terrenales por sus ambientes propicios para la meditación, es tomado como referencia para describir el atelier de Elstir que aparece como un claroscuro. Asimismo, es posible relacionar la factura pictórica del pintor imaginario con la de pintores reales como Monet o Cézanne, pese a que este último no aparece mencionado en la novela; o con las del cubismo y el surrealismo, entre otras manifestaciones pictóricas posteriores.

Como sostiene Thierry Laget,²⁷⁶ Proust ha descubierto la perspectiva literaria a la manera en que, siglos atrás, Leonardo la impone en la pintura. Mantuvo también conexiones con Henry James, que utilizó magistralmente el punto de vista en sus relatos. Así, la pintura antigua tiene, según Laget, el valor de simbolizar, más que el tiempo, el espacio, pues se liga a los viajes, principalmente a Italia y Holanda, y a los recorridos por el Louvre: “la pintura simboliza más que un paraíso perdido, la promesa de un edén a recobrar”.

El espectro de artistas pintores que muestra la *Recherche* es vastísimo: desde los frescos de Giotto, hasta las manifestaciones de los impresionistas, pasando incluso por las alusiones a las estampas japonesas, especialmente en las decoraciones de las habitaciones de Odette, o en sus vestidos y que tienen gran influencia en la “segunda manera” de Elstir. Pero todo ello forma parte del desarrollo ficcional, por lo que son numerosos los personajes involucrados en estas menciones.

La pareja Swann-Odette presenta fuertes vínculos con el mundo de la pintura, no obstante su explícita relación con la música: Swann es quien da a conocer al héroe *Los*

²⁷⁶ T. Laget, “Le vernis d’un autre maître, Proust et la peinture ancienne”, en J. Y. Tadié, *Marcel Proust l’écriture et les arts, Op. Cit.*, pp. 23-31

Vicios y Virtudes de Giotto, en su infancia, y por otro lado es presentado como un estudioso del arte que prepara un trabajo sobre Vermeer. A su vez, su amor se nutre de elementos pictóricos ya que el amante descubre que ama a la joven cuando la asocia a la *Céfira* de Botticelli, y, aún cuando en la madurez, ya casados y extinguido el amor de la juventud, continúa su asociación, en un vano intento de rescatar la imagen pasada, con la *Virgen del Magnificat*. Por otra parte, Elstir ha retratado a quien fuera la joven Miss. Sacripant, acuarela que el héroe descubre en su visita al estudio del pintor y la reconoce como Odette, posible amante del artista en la época en que también pintaron sus retratos Whistler o Manet. La muerte de Swann, ya enfermo, se pone de manifiesto en el desconocimiento por parte de éste de un Velásquez que posee el duque de Guermantes.

Por otro lado, Albertina, el gran amor de la juventud del héroe, también es un personaje asociado con la pintura: amiga del pintor imaginario, es precisamente Elstir quien la presenta al héroe que la ve por primera vez en su estudio; allí reflexiona que apenas tiene registradas dos o tres siluetas suyas sobre el mar, posiblemente menos bellas que las mujeres del Veronés. Aficionada a la pintura, en sus paseos con su amante, pinta, un poco a la manera de Elstir, los pórticos de las iglesias que son objeto de las visitas de los jóvenes. Pero también aparece en la visión del narrador, cuando relata sus recorridos por Balbec, como una pintura de Giotto: *La idolatría*, que forma parte de los frescos de *La Arena*; o, más adelante, cuando se ha convertido en “prisionera”, como una *Santa Cecilia frente a la pianola*.

Vermeer, el pintor holandés del siglo XVII, es quien signa la reflexión de Bergotte sobre su propia obra, cuando frente al fragmento de pared amarilla de *La Vista de Delft*, enfrenta la muerte, lo que lleva a Jean-Yves Tadié a sostener el carácter dramático del papel que juega este pintor en la obra de Proust.²⁷⁷

A su vez, la banalidad de los duques de Guermantes se pone de manifiesto en su apreciación de obras pictóricas: la duquesa reconoce que ha sido quien ha difundido el cuadro *La Olympia* de Manet, a pesar de que no le termina de gustar; el duque, por su parte, afirma que las pinturas de Hals deberían ser vistas, aunque para ello no se posea más tiempo que el que da pasar por frente a las obras en un vehículo a toda velocidad.

²⁷⁷ Cfr. Tadié, Jean-Yves. “Proust y la pintura” en *Proust*, París, Pierre Belfond, 1983.

Respecto a la profusión de apariciones de pintores en la novela, Dunlop sostiene en un artículo sobre la pintura en la *Recherche*,²⁷⁸ que la formación pictórica de Proust es anterior a 1900 y que no adscribía a las corrientes que comenzaron a fluir desde 1870 y hasta la Primera Guerra, de modo que no es posible asociarlo a un pintor, o a un movimiento, como sí pareciera poder hacerse con Baudelaire y Delacroix, o con Zola y Manet y Cézanne. Su óptica se nutre en particular del estilo impresionista, pero también de todo su estudio de la pintura en general. Es curiosa la referencia a un artículo de Victor Graham, quien estableció que, de las imágenes de la obra proustiana, 203 proceden de la pintura, 171 de la música, y, la mayoría, 944, de la naturaleza. La conclusión es que Proust, pese a su penetrante investigación sobre la conducta social, entre otras cosas, es, al mismo tiempo, un escritor visual y que cualquiera de sus descripciones, serviría de ejemplo para ilustrar su sensibilidad de visión, tal como lo expone el personaje de la Sra. de Cambremer, cuando aprecia que el héroe “tiene una naturaleza de pintor y debería pintar”; Dunlop arriesga que, a condición de tener un buen conocimiento en pintura, la novela de Proust, al menos gran parte de ella, podría llevarse al cine.²⁷⁹ Y enumera la larga lista de movimientos y pintores que aparecen en la *Recherche*:

Por ejemplo, sería de gran utilidad tener un conocimiento cabal del arte italiano, desde Giotto, Fray Angélico y Orcagna hasta los maestros del Alto Renacimiento. Se mencionan artistas flamencos y holandeses –Memling, Brueghel, Hals, Van Dyck, Cuyp, Potter, Rembrandt, Maes, De Hooch, Vermeer y Wouwerman–; también los artistas ingleses, señaladamente Turner y los prerrafaelistas; y casi todo el arte francés del siglo XVIII en adelante –Watteau, Chardin, Robert, Courbet, Decamps, Gérôme, Meissonier, Corot, Moreau, Puvis de Chavannes, Détaille, Helleu, los impresionistas, los cubistas, Le Sidaner y La Gandara–;²⁸⁰

²⁷⁸ I.H.E. Dunlop. “Proust y la pintura”, en Meter Quennell y otros, *En torno a Marcel Proust. En el centenario de Proust, 1871-1922*, Madrid, Alianza, 1974.

²⁷⁹ En verdad hay que aclarar que hubo varios intentos de filmar a Proust: algunas versiones resultaron frustradas como la de Visconti; y otras llegaron a buen término como la de Raul Ruiz, *El tiempo recobrado*. Al respecto, Godard ha considerado que el único que hubiese podido llevar a cabo semejante empresa hubiese sido Alfred Hitchcock, pero en verdad, de hecho, ya lo estaba haciendo en sus films; Cfr. Jean Luc Godard, en revista *Film*, n° 11, año 2, Buenos Aires, diciembre-enero, 1994-95, pp. 37-38. Para el estudio de la relación entre el cine y la obra proustiana, véase Julio César Moran. “Proust como en el cine”, *Revista de Filosofía y Teoría Política*, n° 35, Departamento de Filosofía, UNLP, La Plata, 2004, pp.71-82.

²⁸⁰ I.H.E. Dunlop. “Proust y la pintura”, *Op. Cit.*, p.118. Quiero remarcar la alusión a los cubistas que Dunlop incluye en la lista (pese a que los pintores de este movimiento no aparecen nombrados en la novela, aunque hay, como ya se citó una referencia al cubismo y “a un pintor cubista”) y que ha sido objeto de análisis anteriormente. Cfr. Cap. III de este trabajo.

No obstante, pese a tan prolifera mención de pintores pertenecientes a tan diferentes épocas de la historia del arte, debe hacerse aquí una aclaración: todos ellos aparecen en la novela, no como datos históricos, sino bajo la mirada particular de su autor, para quien el paso del tiempo no implica, de suyo, ningún tipo de progreso en la producción del arte; de modo que cada vez el artista tiene frente a sí todo por hacer, por lo que un escritor de hoy “*n’est pas beaucoup plus avancé qu’Homère*”.²⁸¹ Proust no pretende restituir un recorrido de la historia del arte, ni dar cuenta de las diferencias de estilo propias de cada uno de ellos en función de acentuar los cambios producidos en la pintura a través del tiempo; por el contrario, la ficción tiende a destacar aquellos aspectos que, según la recepción proustiana, les son comunes: rechazo del naturalismo como realismo imitativo; visión perspectivista del arte; constitución de un mundo propio; comunicación a través de la recepción; inversión de las relaciones causales; relación con la metafísica en la medida en que se presenta una visión originaria. Así, encontramos una notoria concordancia, que ya he destacado, con la visión que presenta Merleau-Ponty en su texto “*Le langage indirect et les voix du silence*”²⁸²; allí expone cómo, frente a la idea “negativa” sobre la historia del arte, que sólo pone énfasis en la enumeración sucesiva de apariciones, y desapariciones, de obras y artistas, es posible sustentar la idea de una historia que él denomina “cumulativa”; una historia en la que se rescata el aporte peculiar de cada pintor, de cada pintura, en la tarea de expresar el mundo. Del mismo modo, en Proust no hay “historia del arte”, entendida convencionalmente, sino una especie de “historia” de la recreación de los artistas sobre otros artistas, lo que además representa, la única posibilidad de comunicación. Es que si tiene algún sentido reconstruir el devenir del arte, éste ha de ser, el de una reconstrucción de carácter artístico, único modo en que pueda aportarse algo de “verdad”. El modelo que ha elegido Proust para ilustrar este proceder es John Ruskin quien “*n’est pas seulement un puritain, c’est aussi un artiste. De là, selon Mme. Broicher (et c’est, en effet, trop évident) le caractère et les lacunes de son enseignement à Oxford.* [Y reproduce textualmente un fragmento de la autora mencionada]:

²⁸¹ M. Proust. *Contre Sainte-Beuve*, Op. Cit., p. 220

²⁸² En M. Ponty. *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 49-104

*L'historien de l'art, dit la commentatrice allemande, est obligé de passer en revue toutes les manifestations géniales qui se sont produites au cours d'une période historique. L'artiste agit tout autrement. La moitié des maîtres le laisse indifférent ou le trouve antipathique. Tel est Ruskin.*²⁸³

De igual modo, la novela, no se propone un registro de “todas las manifestaciones geniales”, aunque debe admitirse que son pocos los artistas de épocas pasadas que a Proust “lo dejen indiferente o le caigan antipáticos”. Por ello resultaría imposible agotar el análisis de todas las alusiones proustianas a los pintores o a las líneas pictóricas de la historia del arte. Tomaré sólo aquéllas que considero más elocuentes.

Los Giotto de La Arena

Como una singular muestra de la recepción proustiana sobre las obras pictóricas históricas, me detendré en el análisis del episodio en el que el héroe visita la capilla de *La Arena*, en Padua, en el marco de su viaje a Venecia, tiempo después de la muerte de Albertina. Esta escena ha sido objeto de estudio, enriquecido con los aportes del método genético, por Karlheinz Stierle, de la Universidad de Constanza.²⁸⁴ En su artículo “Marcel en la capilla de la Arena”,²⁸⁵ sostiene que tal visita es uno de los pasajes más enigmáticos de la novela. Cabe destacar que el pasaje es significativamente breve y este estudio revela cómo, con un pequeño fragmento, pueden obtenerse tantas conclusiones con el método genético. Venecia se muestra como el emblema del perspectivismo temporal, y se liga muy especialmente con la pintura: es la ciudad soñada y deseada largo tiempo por el héroe, desde su infancia, cuando recibe de Swann las fotografías de *Los vicios y virtudes* de Giotto. Cuando por fin, en compañía de su madre llega a Venecia, esta ciudad artística por excelencia, remite a la ciudad de su infancia, ya que

(...) Ma mère m'avait emmené passer quelques semaines à Venise et –comme il peut y avoir de la beauté, aussi bien que dans les choses les plus humbles, dans les plus

²⁸³ M. Proust. “Charlotte Broicher. *John Ruskin und sein Werk. Puritaner, Künstler, Kritiker*, I, Reihe: *Essays*, Leipzig, Diederichs, 1902, In-8°, XXXVI-298 p., avec I planche, en *Essais et articles*, p. 175.

²⁸⁴ Asimismo es destacable el estudio de Paul Brach, “De Balbec à Venice”, que ya en 1923 estudiaba la importancia de la obra de Giotto de Padua y sus sucesivas apariciones y desapariciones en la discontinua edición de los primeros volúmenes de la novela proustiana. En *Hommage a Marcel Proust*, NRF, enero de 1923.

²⁸⁵ K. Stierle. “Marcel à la chapelle de l’Arena”, en *Marcel Proust, écrire sans fin*, textes réunis et présentés par Rainer Warning et Jean Milly, Paris, CNRS éditions, 1996.

précieuses— j’y goûtais des impressions analogues à celles que j’avais si souvent ressenties autrefois à Combray, (...) ²⁸⁶

Así, a las experiencias pictóricas de Chardin, quien a través de sus bodegones permite revalorizar los ambientes cotidianos con una mirada artística, pueden sumarse, por ejemplo, las del Veronés. Proust vuelve, de este modo, a la idea que ya ha presentado en su artículo “Chardin et Rembrandt” y en el que sostiene que para iniciarse en la mirada artística del mundo es suficiente un paseo por el Louvre, más particularmente por las naturalezas muertas de Chardin, luego por los ambientes de meditación de Rembrandt.²⁸⁷ Venecia, en la novela, enriquece aquellas perspectivas pictóricas, pero, a su vez, superpone a la perspectiva de la Venecia soñada, idealizada de Combray, la de la Venecia cotidiana, y, a la inversa, el recuerdo del Combray cotidiano, en Venecia, cobra un matiz artístico, al ligarse, en el recuerdo, a la pintura de Chardin.

Pero, además, Venecia simboliza el definitivo olvido de Albertina muerta hace un tiempo.²⁸⁸ Explícitamente, cuando el héroe reflexiona sobre la Venecia que nos han traducido sus pintores, y que se mezcla con la Venecia menos suntuosa, pero “real” de sus campiñas humildes y sus mujeres pueblerinas, reconoce haber “*en grande partie oublié Albertine*”.²⁸⁹

El esbozo primitivo de esta secuencia presenta un personaje con quien el héroe establece una cita, la mucama de la Sra. de Putbus, de quien había tenido referencias por su amigo Saint-Loup, y que, según el planteo de Stierle, estaba destinada a continuar el romance truncado con Albertina. La presencia de la muchacha introducía un aspecto de banalidad pues, lejos de apreciar el arte de Giotto, su preocupación al entrar a la capilla era cubrirse del fuerte sol en el jardín. Sin embargo, en el relato definitivo, este personaje desaparece y su lugar, no explícitamente, sino como meditación previa, es ocupado por la asunción del fin del amor con Albertina, es decir por su ausencia. Pero, además, como ya se dijo, Albertina es, desde su presentación por Elstir, un personaje asociado a la pintura

²⁸⁶ Cfr. M. Proust. *Albertine Disparue*, Ed. Cit., IV, p. 202 [VII, p. 229-230]

²⁸⁷ Cfr. M. Proust. “Chardin et Rembrandt” en *Essais et articles*, Ed. Cit., pp. 68-78.

²⁸⁸ Según Stierle, este episodio, y en particular la visita a Padua que el héroe realiza solo, sin su madre, concentra todos los temas portadores del recuerdo, incluso con anterioridad a que se haga explícita la idea de la obra surgida del recuerdo en *El tiempo recobrado*. Cfr. K Stierle. *Op. Cit.*, p. 181

²⁸⁹ M. Proust. *Albertine Disparue*, Ed. Cit., IV, p. 205 [VI, p. 233]

veneciana y a Padua: el héroe la descubre como *La idolatría* de Giotto²⁹⁰ y sus paseos junto a Elstir, en Balbec, son rematados por descripciones de paisajes y personajes de las fiestas deportivas náuticas que recuerdan las pinturas de las festividades venecianas del Veronés y de Carpaccio.²⁹¹

En la capilla de Padua, los ángeles que parecen “volar en un cielo verdadero”, como si el azul celeste hubiera entrado junto con el visitante, captan la atención del héroe que los compara con acróbatas del aire, en una asociación en la que no parecen primar las grandes virtudes de la obra. Curiosamente, así como en Balbec, los deportes náuticos remitían a los pintores venecianos, en Padua, los ángeles de Giotto suspendidos en el cielo, remiten a demostraciones deportivas aéreas. Vuelve a invertirse, como en el caso de Combray-Venecia, la recepción artística de Venecia-Balbec.

Por otra parte, los frescos de Giotto en la capilla de *La Arena*, como representación del comienzo de la pintura post-medieval, incorporan a la novela, desde el punto de vista pictórico, dos perspectivas contrarias: la que simboliza Ruskin que rescata el Giotto medieval, piadoso, por quien en verdad Proust accede a Venecia y sus pintores, - recordemos que ha sido traductor de obras del crítico inglés, a quien admiraba, especialmente de *La piedras de Venecia*-; y la que representa Swann, el Giotto pre-moderno, profano, liberado de la representación alegórica; ambas juegan su papel y se entrecruzan a través de la recepción proustiana. Si a su vez, se acepta la afirmación de Luc Fraisse quien sostiene la existencia en la novela de un “gótico doméstico” que pinta los lugares familiares,²⁹² puede afirmarse que en Padua-Venecia confluyen los tiempos históricos del gótico y la pre-modernidad, y, a la vez, los tiempos de la infancia del héroe y de su adultez signada por la muerte de su amada. Todo ello a través de cruces temporales y referenciales de pintores y pinturas.

Es así, que esta escena, en la que la pintura adquiere preeminencia y que no se extiende más allá de unos breves párrafos, instaura una perspectiva en la que se tensiona el eje olvido-recuerdo que sostendrá la estructura de la novela y a través del cual confluyen tiempos diferentes, artísticos y personales.

²⁹⁰ Cfr. M. Proust. *Á l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 241[II, p. 454]

²⁹¹ Cfr. *Ibidem*, II, p. 252 [II, p. 465]

²⁹² Cfr. *L'oeuvre-cathédrale; Proust et l'architecture médiévale*, Op. Cit.

El particular caso del retrato

El espectro de pintores reales, y por ende de retratistas, que ofrece la *Recherche*, como ha quedado dicho, es notoriamente amplio: Rembrandt, Ingres, Delacroix, Whistler, Manet, por mencionar algunos de los más importantes. También el pintor imaginario, Elstir, ha retratado a algunos personajes significativos: ha retratado a Cottard, a Odette, a Mme. Verdurin, e incluso, a la duquesa de Guermantes.

En un pasaje de *El tiempo recobrado*, ya citado,²⁹³ la reflexión sobre los retratos se asocia con las imágenes de la percepción, por lo que el narrador habla de “mis retratos” en referencia a los recuerdos de ciertos conocidos.

De modo que construimos las imágenes de quienes conocemos, las que se plasman en el recuerdo, a la manera de como el pintor construye las imágenes de sus retratados que se plasman en la tela. En uno y otro caso se trata de construcciones subjetivas en las que el parecido es lo menos significativo, pues, como en cualquiera de sus obras, lo que se manifiesta en un retrato es el mundo propio del pintor. Tal construcción da cuenta, ya desde la percepción inicial, de una aprehensión que no es ni estrictamente objetiva, pues no coincide con el modelo, ni exclusivamente subjetiva, pues se desfigura lo que en tal modelo aparece. Proust, instalado entre dos siglos, tal como sostiene Antoine Compagnon en *Proust entre deux siècles*, y como subraya Anne Simon desde una perspectiva merleau-pontiana, busca superar el idealismo puro que escinde al sujeto del objeto –al yo, del mundo– y mantiene la aprehensión de la realidad enraizada en lo sensible, por lo que puede considerarse que el novelista,

(...) desde su anclaje en el XIX irriga la reflexión contemporánea por la importancia que le otorga al cuerpo. (...) la estética proustiana de la superposición, entrelazando varios campos del proceso sensorial en el espacio de un texto único permite expresar la apertura del mundo sobre varias dimensiones temporales ontológicas y fantásticas.²⁹⁴

En relación con “el parecido” del retrato hay en el primer tomo de la novela un pasaje en el que presenciamos un encuentro de Swann con Mme. Cottard, mientras Odette todavía está de viaje con los Verdurin y él poco a poco advierte que va perdiendo su

²⁹³ Marcel Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 297 [VII, p. 30]. Cfr. Cap. I de este trabajo.

²⁹⁴ Anne Simon. *Proust et le réel retrouvé*, Op. Cit., p. 15 (la traducción es mía)

amor por ella; Mme. Cottard comenta haber visto un retrato de Machard, muy de moda en París en esos momentos. Swann reconoce no haberlo visto y su interlocutora responde comparando al pintor de moda con el pintor que ellos frecuentan en el salón Verdurin:

*(...) je l'ai trouve idéal. Évidemment elle ne ressemble pas aux femmes bleues et jaunes de notre ami Biche. Mais je dois vous l'avouer franchement, vous ne me trouverez pas très fin de siècle, mais je le dis comme je le pense, je ne comprends pas. Mon Dieu, je reconnais les qualités qu'il y a dans le portrait de mon mari, c'est moins étrange que ce qu'il fait d'habitude, mais il a fallu qu'il lui fasse des moustaches bleues. (...) je trouve que la première qualité d'un portrait, surtout quand il coûte dix mille francs, est d'être ressemblant et d'une ressemblance agréable.*²⁹⁵

En este pasaje se señala que el pintor, que luego reaparecerá con el nombre de Elstir, da muestras de “romper las reglas” de lo habitual. Y su pintura expone un tratamiento del color que permite asociarlo, ya desde esta época, al impresionismo. Se hace explícita la cualidad de un retrato basada en el parecido, pero nos encontramos con que Elstir nunca ha hecho, ni siquiera en sus comienzos, mérito a esta cualidad. Con lo que se subraya el alejamiento de la concepción proustiana de las manifestaciones pretendidamente realistas. Sus retratos representan más bien un ideal artístico propio y no los rasgos fisonómicos del retratado, los cuales en realidad aparecen desfigurados; como en el retrato de Miss. Sacripant, Odette, cuyos rasgos, cuidadosamente logrados por la muchacha, han sido impiadosamente destruidos por el pintor. Más adelante el narrador sintetizará en una frase esta característica del artista: los retratos de Elstir, “*que ce sont avant tout des Elstir*”.²⁹⁶

Por otra parte, la construcción pictórica se asocia a la construcción amorosa: en la concepción del amor proustiana encontramos que el amante, al igual que el pintor, construye la imagen de su amada como si se tratara de un retrato. Es por eso que el héroe puede imaginar que el modelo del retrato de Miss. Sacripant de Elstir, es decir Odette en su juventud, ha sido a su vez su amante. De algún modo también se relaciona con esta idea, la asociación de Swann entre Odette y la *Céfora* de Botticelli, asociación que constituye el principio de su amor. De la misma manera que nuestra mirada desfigura el

²⁹⁵ M. Proust. *Du côté de chez Swann*, Ed. Cit., I, p. 368-69 [I, p. 367]

²⁹⁶ M. Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 207 [II, p. 421]

parecido de aquellos que percibimos, y un pintor modifica en su obra los rasgos de su modelo, el amante reviste a su amada de los caracteres que corresponden al tipo de mujeres que constituye su ideal amoroso; que en el caso de Elstir, además, pareciera coincidir con su ideal artístico, reunidos en la figura de su mujer, Gabriela; por lo que el retrato sería la manifestación más apropiada para dar cuenta de esta coincidencia, pues el modelo es tal, de un modo doble: como arquetipo artístico y amoroso. Es que el pintor tiene para el amor una condición singular, tal como lo expresa Proust al aludir a Dante Gabriel Rossetti y su amor por Elizabeth Sidal:

*Et pourtant Élizabéth avait été tendrement aimée, aimée par l'homme et par le peintre, ce qui est être deux fois aimée, car les peintres ont une tendresse pour la créature qui réalise soudain devant eux, en une matière exquise et vivante, un rêve longtemps caressé, et portent sur elle des regards plus pleins de pensée, plus intuitifs et, pour tout dire, plus chargés d'amour que ne peuvent faire les autres hommes.*²⁹⁷

Ahora bien, el amor presenta en la novela otra cara: también puede dar lugar a juegos de sadismo y crueldad; y es precisamente, un retrato, el objetivo de tales perversiones. En la escena que protagonizan la hija del músico Vinteuil y su amiga,²⁹⁸ el héroe que paseaba por allí casualmente, se acerca a la ventana en un descanso de su paseo y tiene la oportunidad de presenciar el juego erótico de las muchachas que cometen la vejación del retrato del músico ya muerto, escupiéndolo entre risas e insultos. Si en el retrato de Miss. Sacripant que pintó Elstir en un tiempo remoto, se pone de manifiesto el ineludible paso del tiempo, en este caso es la muerte misma lo que el retrato está simbolizando. La muerte, único obstáculo infranqueable para la realización artística, es ultrajada por las dos jóvenes; más tarde, como una suerte de reparación, serán Mlle. Vinteuil y su amiga, quienes realizarán las transcripciones de la música del artista, rescatando su arte del olvido y restituyendo así la imagen del artista cuyo retrato había sido mancillado.

Tal vuelco de esta instancia narrativa justificaría la postulación de George Bataille de una “hipermoral” en la *Recherche* que da cuenta de los actos inmorales en relación con la virtud. Pero aún más, la escena de perversión jugada por las dos muchachas instala en la novela, la relación entre deseo amoroso y vicio que, tal como lo estudia Antoine

²⁹⁷ M. Proust. “Dante Gabriel Rossetti y Élizabéth Sidal” en *Essais et articles, Op. Cit.*, p. 169

²⁹⁸ Cfr. M. Proust. *Du côté de chez Swann*, Ed. Cit., p. 157-163 [I, p. 159-65]

Compagnon, reaparece en el baile de Andrea y Albertina abrazadas, y que cobra forma artística en la lectura perversa del arte renacentista italiano a través del que se describe la figura de Albertina y se simboliza con la pintura de Moreau y la manera mitológica de Elstir.²⁹⁹

Nuevamente un retrato nos coloca, posteriormente, en cercanía con la muerte: El duque de Guermantes posee un Velásquez que muestra al héroe y a Swann; pide la opinión sobre el cuadro a este último, y obtiene evasivas como respuesta, pues se trata de una pintura que Swann juzga horrible. El Velásquez del duque aparece como preludio de la escena en que se explicita la enfermedad terminal de Swann; el hecho de que éste, moribundo, no reconozca la pintura, simboliza el triunfo de la muerte sobre el arte, ya que el duque, que posee y conoce la obra, es tan sólo un *snob* que tiene tiempo para demorarse en buscar unos zapatos que hagan juego con el vestido de su mujer, pero se muestra apurado para detenerse a consolar a un amigo. La muerte aparece de forma redundante en este episodio pues el duque está impaciente por recibir noticias de un pariente enfermo: teme no poder asistir a la reunión que tiene programada y minimiza las noticias sobre su grave estado.³⁰⁰

Elstir también ha pintado un cuadro de Oriana que ella detesta, aunque a veces por vanidad se refiere a él en buenos términos. Elstir parece no haber volcado en el cuadro toda la belleza de la duquesa, lo que vuelve sobre la idea de que el pintor reconstruye a su modo la fisonomía del retratado.³⁰¹

Por último, en el pasaje que se desarrolla en torno al pastiche Goncourt de *El tiempo recobrado*, se hace referencia al retrato que Elstir ha pintado de Mme. Verdurin, el que presenta una “gracia leonardesca”.³⁰²

Todos estos pasajes giran alrededor de un retrato: el de Cottard que pinta Elstir en sus primeras épocas, pone de relieve que lo que prevalece no es el parecido; por el contrario, es la subjetividad del artista lo que el modelo representa. Lo mismo que las imágenes de la joven Miss. Sacripant, cuya fisonomía ha sido reconstruida en la tela a la manera de

²⁹⁹ Cfr. G. Bataille. *La literatura y el mal*, Op. Cit. Y A. Compagnon, “La danse contre seins”, en Tadié-Milly. *Marcel Proust, écrire sans fin*, Op. Cit., y *Proust entre deux siècles*, Op. Cit.

³⁰⁰ Cfr. M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 867-68 [III, p. 522-23]

³⁰¹ *Ibidem*, II, p. 791 [III, p. 453 y 472]

³⁰² Cfr. M. Proust. *Le Temps retrouvé*, Ed. Cit., p. 293 [VII, p. 26]

Elstir, de la duquesa, en cuyo retrato ni ella misma se logra reconocer y de la Sra. Verdurin, que aparece idealizada a la manera de Leonardo. El sadismo de que es objeto otro retrato, el de un muerto, o la indiferencia del Swann que está muriendo frente al Velásquez, nos permiten asociar al retrato con la muerte como el único obstáculo verdaderamente poderoso frente al arte.

En el artículo sobre Rembrandt, Proust sostiene, respecto de la semejanza, que los autorretratos que ha pintado a lo largo de toda su vida tienen algo en común, entre sí y con el resto de su obra, que permite imaginarlos como pintados todos en el mismo día.³⁰³ Aquí, se manifiesta, quizá de la manera más paradójica, la idea que sostengo: los autorretratos de Rembrandt se asemejan a Rembrandt, pero no en el sentido del parecido físico: lo que manifiestan es su estilo, su manera, la subjetividad del Rembrandt pintor, su mundo de artista. Entre las referencias a la pintura de lo que se ha dado en llamar la “doctrina estética” de la novela, se encuentra una alusión significativa para esta cuestión: para destacar los pesares que van minando la vida del hombre, el narrador habla de “las caras estragadas del viejo Rembrandt”;³⁰⁴ la ambigüedad de la expresión no permite discernir si se habla del artista o de sus autorretratos.

Al respecto, considero de interés remitir a la consideración de la autoficción, según la categoría acuñada por Serge Doubrosky y que ha sido retomada por los análisis de la cuestión de los géneros literarios, como los de Lejeune, Genette y Lacarme. En este caso, podría extenderse la problemática a la constitución de un personaje novelesco, cuando se trata de un personaje real, como es el caso de Rembrandt. En la novela de Proust el “pacto autobiográfico” siempre permanece en un plano de indeterminación, pues las diferentes instancias en las que parece que la narración se dispone a revelar la identidad de su protagonista –y por ende, a concluir que es la encarnación ficcional de su autor– quedan irremediablemente irresueltas. Proust juega de manera ambigua, (lo que también constituye un recurso pictórico que Elstir pone en práctica al invertir los caracteres de los objetos de su pintura), con la posibilidad de ser y no ser su personaje protagónico. Y también con la ansiedad de sus lectores que reciben datos asociables de manera directa

³⁰³ M. Proust. “Rembrandt”, en *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 356

³⁰⁴ M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., p. 485 [VII, p. 209]

con la vida de su autor, pero sin poder asociarlos de manera definitiva. Lo mismo cabe decir de los otros personajes reales que aparecen en la *Recherche*.

Como ha estudiado Marie Miguet-Ollagnier,³⁰⁵ especialmente en el texto de *Sodoma y Gomorra*, numerosas alusiones a personas relacionadas con el Marcel real y varias referencias, explícitas e implícitas, a circunstancias de su vida, autorizan a esperar el cierre del círculo con la constatación autobiográfica. Pero así como no alcanzamos a discernir si “las caras estragadas” refieren al Rembrandt pintor o al Rembrandt pintado por sí mismo, la indecisión prima a la hora de determinar si Celeste y su hermana (únicos personajes que inequívocamente se relacionan con Proust) que se ponen al servicio del héroe, sus comentarios respecto a la fotografía de su niñez que encuentran en su cuarto, las palabras de la madre respecto de su carácter, o las referencias al piloto de avión – comparables con el Agostinelli muerto en un accidente de aviación– son apropiadas para el Proust escritor o corresponden al personaje “pintado” literariamente por Proust, que, de manera comparable a Francis Bacon, ha distorsionado su propio “retrato”.

Los sueños. Acercamientos al surrealismo

El movimiento surrealista hace su aparición oficial en 1924, en París, con la publicación del *Primer Manifiesto surrealista* de André Breton; su manifestación primera fue la literaria aunque posteriormente fueron sumándose artistas, pintores y escultores, directores de cine. Particularmente la pintura surrealista se nutre de dos fuentes distintas, que no son excluyentes: el automatismo y el onirismo. En el primer caso el pintor vierte en la tela, de manera automática, ya sea trazos de pluma o de pincel, ya sea pegatinas, de arena u otros materiales, que luego completa con trazos de pintura de forma totalmente libre. Son ejemplos de estas manifestaciones las realizaciones de André Masson y de Joan Miró, aunque la obra de este último ofrece características muy singulares, por el uso de colores puros y un cuerpo de signos peculiar. La vía onírica tiene como representantes más significativos a René Magritte y Salvador Dalí. La asociación de elementos dispares propia del psicoanálisis caracteriza la pintura del primero; la doble figuración y las asociaciones delirantes, como las que pueden aparecer

³⁰⁵ M. M. Ollagnier. “*Sodome et Gomorrhe: une autofiction?*” presentado en el Coloquio Internacional *Proust, Sodome et Gomorrhe*, organizado por Antoine Compagnon y Jean-Yves Tadié.

en la paranoia, la del segundo. Asimismo, Dalí aporta al movimiento surrealista escritos críticos de interpretación (por ejemplo, *El mito trágico del Ángelus de Millet*), así como objetos de funcionamiento simbólico y colaboraciones para cine junto a Luis Buñel. Por otra parte Max Ernst aparece como una síntesis entre estos dos caminos, ya que en su obra se descubren elementos de carácter automático, junto a otros ligados a la representación del sueño. El común denominador de ambas vertientes es la consideración del arte como expresión de fenómenos propios del inconsciente, por lo que es destacable la cercanía con las teorías de Freud, aunque tal relación no es sostenible rigurosamente, pues en Freud se trata de buscar las leyes que permitan sobredeterminar la función de los sueños: condensación, desplazamientos, puesta en escena mímica, símbolos no fijos, etc. El movimiento surrealista tuvo un auge tan grande que afectó a muchos artistas de gran significación como Hans Arp, Pablo Picasso, el escultor Alberto Giacometti, y se difundió por lugares tan dispares como latinoamérica, en especial México, Japón y Estados Unidos.³⁰⁶

La fecha del primer manifiesto revela la imposibilidad de que Proust, muerto en 1922, haya tenido contacto con estas novedades artísticas. Sin embargo, Breton se relacionó con Proust y su obra y hasta creyó ver una posible fuente de su literatura, para apartarse después, posiblemente por el carácter básicamente analítico de Proust. En ese sentido, ya que no en la concepción de la memoria involuntaria, Proust está más cerca de Freud que del surrealismo.

Por su parte, en el documento, Breton menciona despectivamente a Proust, junto a Barrès, como ejemplos de aquella manera de escribir a la que se opone: “La insoportable manía de equiparar lo desconocido a lo conocido, a lo clasificable, domina los cerebros. El deseo de análisis impera sobre los sentimientos”. Tampoco hubiera acordado Proust, si hubiera podido leerlo, con los nombres literarios que Breton denostó en nombre de su oposición a la factura “realista”: Dostoïevski, Stendhal, Anatole France; aunque sí hubiera estado de acuerdo en su rescate de Racine, Baudelaire y Gérard de Nerval. Pero todo esto no hace más que poner de relieve una de las características subrayadas por la concepción proustiana sobre el arte: la incompreensión de los artistas contemporáneos; el

³⁰⁶ Cfr. Lourdes Cirlot. *Primeras vanguardias artísticas*. Textos y documentos, Barcelona, Labor, 1995, (sobre surrealismo, pp. 123-179)

aprecio del arte requiere que transcurra el tiempo. El alejamiento del “realismo” es explícito en la novela de Proust y tampoco le serían tan extrañas las siguientes reflexiones de Breton al pretender alejarse de la lógica y la inteligencia habitual: “(...) si la razón objetiva deja en el más terrible abandono –y eso es lo que ocurre– a quien la llama en su ayuda, ¿no será mejor prescindir de tales disquisiciones?”³⁰⁷

Ya ha quedado dicho que Michel Butor interpreta la pintura de Elstir, pese a su manifiesta relación con el impresionismo, en un sentido en el que se advierte “un más allá” de los límites que representan la factura impresionista; así, sus descripciones presentan rasgos que lo acercan a obras de pintores surrealistas, como René Magritte; del mismo modo, Revel asocia la construcción de la novela proustiana con un cuadro de Max Ernst. Sí, además, se toma en cuenta la revisión del propio impresionismo, por ejemplo de Monet, según la interpretación que de su obra ha realizado Henri Scrépel, y su cercanía con el pintor imaginario proustiano, debe reconocerse que es lícito, siempre en el marco del orden ficcional de la novela, sostener que la concepción pictórica que ella presenta es susceptible de asociarse con manifestaciones de la pintura posteriores al impresionismo, como es el caso del surrealismo. De hecho, los sueños, fundamental preocupación de los surrealistas, son para el héroe, en un principio, la probable vía de recuperación del “tiempo perdido”; ya que en ellos se cumple inexorablemente una distorsión tempo-espacial y una superposición de espacios, tiempos, y personas, en un plano subjetivo, que es lo que se reclama para el arte: una ruptura con el orden establecido por el aprendizaje y el hábito. Sin embargo, más tarde, en las disquisiciones estéticas de *El tiempo recobrado*, reconocerá la falencia de los sueños y la ventaja del arte sobre ellos: un cierto grado de perdurabilidad, una cierta concreción, de los que las aventuras oníricas carecen:

*Si je m'étais toujours tant intéressé aux rêves que l'on a pendant le sommeil, n'est-ce pas parce que, compensant la durée par la puissance, ils vous aident à mieux comprendre ce qu'a de subjectif, par exemple, l'amour, (...) c'était peut-être aussi par le jeu formidable qu'il fait avec le Temps que le Rêve m'avait fasciné. (...) qui ont repris, une fois qu'on est réveillé, la distance qu'ils avaient miraculeusement franchie, jusqu'à nous faire croire, à tort d'ailleurs, qu'ils étaient un des modes pour retrouver le Temps perdu?*³⁰⁸

³⁰⁷ A. Breton. *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1992. (Colección Labor n° 12). Citado en L. Cirlot, *Op. Cit.*, pp. 125-151

³⁰⁸ M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 490-91 [VII, p. 214-15]

Pero, aunque el sueño no puede suplir al arte, sin embargo, es una fuente de producción artística no desdeñable:

Quand je vivais, d'une façon un peu moins désintéressée, pour un amour, un rêve venait rapprocher singulièrement de moi, lui faisant parcourir de grandes distances de temps perdu, ma grand-mère, Albertina que j'avais recommencé à aimer parce qu'elle m'avait fourni, dans mon sommeil, une version, d'ailleurs atténuée, de l'histoire de la blanchisseuse. Je pensai qu'ils viendraient quelquefois rapprocher ainsi de moi des vérités, des impressions, que mon effort seul, ou même les rencontres de la nature ne me présentaient pas, qu'ils réveilleraient en moi du désir, du regret de certaines choses inexistantes, ce qui est la condition pour travailler, pour s'abstraire de l'habitude, pour se détacher du concret. Je ne dédaignerais pas cette seconde muse, cette muse nocturne qui suppléerait parfois à l'autre.³⁰⁹

El sueño, muchas veces, se superpone a la realidad a la manera en que la linterna mágica proyecta sobre los ambientes cotidianos, sus figuras medievales fantásticas. Así, los paseos de la duquesa de Guermantes, tras cuyo andar el héroe construye su idilio, tienen por telón de fondo una calle húmeda, como en las viejas ciudades de Italia, en la que la amada mezcla su vida pública con momentos privados y saca a la luz sus misterios como las grandes obras maestras. Esos paseos originan el cansancio del joven que no logra luego conciliar el sueño profundo y, en cambio, se desvela en una confusión de ensoñaciones, “reflejos” de pensamiento, “fulgores” y “refracciones” que oscilan entre el despertar y el sopor. Como más tarde, Venecia será la encarnación misma de este estado de cosas:

Ainsi plus tard, à Venise, bien après le coucher du soleil, quand il semble qu'il fasse tout à fait nuit, j'ai vu, grâce à l'écho invisible pourtant d'une dernière note de lumière infiniment tenue sur les canaux comme par l'effet de quelque pédale optique, les reflets des palais déroulés comme à tout jamais en velours plus noir sur le gris crépusculaire des eaux. Un de mes rêves était la synthèse de ce que mon imagination avait souvent cherché à se représenter, pendant la veille, d'un certain paysage marin et de son passé médiéval. Dans mon sommeil je voyais une cité gothique au milieu d'une mer aux flots immobilisés comme sur un vitrail. Un bras de mer divisait en deux la ville; l'eau verte s'étendait à mes pieds; elle baignait sur la rive opposée une église orientale, puis des maisons qui existaient encore dans le XIVe siècle, si bien qu'aller vers elles, c'eût été remonter le cours des âges. Ce rêve où la nature avait appris l'art, où la mer était devenue gothique, (...)³¹⁰

³⁰⁹ Ibidem, p. 493 [VII, p. 217]

³¹⁰ M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, 444 [III, p. 130]

Y, definitivamente, el soñar, la proyección de lo soñado, se liga directamente con la pintura:

*Telle, les yeux aveugles, les lèvres scellées, les jambes liées, le corps nu, la figure du sommeil que projetait mon sommeil lui-même avait l'air de ces grandes figures allégoriques où Giotto a représenté l'Envie avec un serpent dans la bouche, et que Swann m'avait données.*³¹¹

La obra pictórica representa la posibilidad de expresar y fijar materialmente aquello que en los sueños aparece, pero que el estado de vigilia hace desaparecer; he dicho en alguna oportunidad que la pintura se presenta en Proust como “un sueño perdurable”,³¹² y esto es lo que la pintura surrealista se pone como objetivo: transcribir a materia pictórica, el material onírico o fantástico. La época mitológica de Elstir genera personajes que se encarnan incluso en la propia percepción de la realidad y se produce, entonces, un proceso complementario al que realiza el propio pintor: si la ensoñación ha quedado plasmada en la tela, es ahora la pintura la que irradia ensoñación hacia la propia realidad y la modifica:

*Leur souvenir remplaçait les lieux où je me trouvais tellement en dehors du monde actuel que je n'aurais pas été étonné si, comme le jeune homme de l'âge antéhistorique que peint Elstir, j'avais au cours de ma promenade croisé un personnage mythologique.*³¹³

Las últimas páginas de la novela encuentran al narrador abatido entre el descubrimiento de su vocación y de la fragilidad del tiempo para llevarla a cabo; reflexiona en la extensión que habrá de tener su obra y que un trabajo de tal magnitud sólo podría construirse de noche. Como las *Memorias* de Saint-Simon. La noche es el reino de los sueños. Que la realización de la obra de arte tome ese lugar, podría verse como el símbolo de que la producción artística finalmente desplaza el sitio que ocuparon, hasta no hace mucho, las ensoñaciones: es la obra la que podrá fijar lo que el sueño presenta de manera tan efímera e insalvable; pero el hecho de que se la construya de noche, a la hora en que antes se producía el sueño, permite simbolizar que debe ser construida a la manera en que se produce aquél: con sus alteraciones espacio-temporales,

³¹¹ Ibidem, p. 444-45 [III, p. 131]

³¹² Cfr. Cap.VIII de este trabajo

³¹³ M. Proust. *Sodome et Gomorrhe*, Ed. cit., III, p. 417 [IV, p. 295]

sus inversiones de lo habitual, superposiciones y ambigüedades. Y seguramente serán muchas noches las dedicadas a la escritura; tal vez “mil y una...”, como en el relato oriental, pero sin la seguridad de obtener la indulgencia de seguir viviendo cada mañana.³¹⁴

Así, tal vez suene aventurado o inconsistente decir que Proust sea “surrealista”; no obstante, los pasajes referidos de su novela, en los que se pone tal énfasis en el papel y el poder de los sueños, en los que lo fantástico y lo “real” se intercambian y se reconstituyen, la singular capacidad de la pintura para “alterar” lo establecido y lógicamente organizado, justifican indicar que en la novela proustiana hay alguna resonancia de aquellas manifestaciones pictóricas que, en un período histórico posterior, serán consagradas como exponentes del surrealismo.

El arte y la crítica de la época victoriana

El siglo XIX inglés representa un momento privilegiado de estudio, reflexión y producción artísticas. La crítica de arte se moverá especialmente en torno a la revalorización del gótico y del Renacimiento, cuyos defensores serán, respectivamente, John Ruskin y Walter Pater.³¹⁵ La secreta Hermandad pre-rafaelista, por su parte, fundada en agosto de 1848, entre otros por Dante Gabriel Rossetti, William Colman Hunt y John Everett Millais, representa el movimiento pictórico que pretende, tras descubrir en una obra de Benozzo Gozzoli lo que consideran la clave del arte de la pintura, restaurar en su producción lo que, a su juicio, este arte había perdido a partir de Rafael. En un segundo período, a partir de 1853, se incorporan al movimiento, Edward Burne-Jones y William Morris.³¹⁶ El realismo y el contenido moral de la primera etapa fueron los tópicos predominantes de la defensa de Ruskin. Pero la amistad de Rossetti con Whistler que se produce en el período posterior, suscitará la crítica del analista sobre la obra de Rossetti.

³¹⁴ Cfr. M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 621 [VII, p. 342]

³¹⁵ Para un análisis de la divergencia entre Ruskin y Pater, véase el trabajo de M. L. Ferrari y Alejandra Bertucci. “La crítica victoriana y el Renacimiento”, *Revista de Filosofía y teoría política*, n° 34, Anexo *Actas de las IV Jornadas de Investigación*, Departamento de Filosofía, UNLP, 2002.

³¹⁶ Cfr. A. Rose. *The pre-raphaelites*, Hong Kong, Phaidon, 1992 y K. E. Sullivan. *Pre-raphaelites*, London, Brockhampton Press, 1996.

En la novela proustiana, resuenan los ecos tanto de Ruskin y Pater y de sus contrapuestas visiones artísticas, como de las pinturas pre-rrafaelistas, aunque, como es frecuente en Proust, no siempre de manera explícita, como es el caso de Ruskin, cuya presencia expresa se reduce a cuatro alusiones. La figura de John Ruskin, opuesto al Renacimiento y defensor del espíritu gótico, remite a los peregrinajes por las iglesias y catedrales que tienen tanta relevancia para Proust. Como es sabido, el novelista francés ha sido el traductor de *La Biblia de Amiens* y de *Sésamo y Lirios*, dos de las obras más importantes de Ruskin, el crítico favorito del escritor, tal como muestran los artículos que le dedica. Pero, singularmente, el estudioso inglés es mencionado en la novela apenas cuatro veces: dos en *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, una en *Albertine Disparue* y una en *Le Temps retrouvé*.³¹⁷ En ninguno de los casos su mención parece cobrar gran significación. Pero ya se sabe que en Proust es frecuente el ocultamiento o la disimulación, por lo que generalmente suele tener mayor relevancia que la aparente, aquello que no se muestra con elocuencia. Como sostiene Louis Bolle cualquier personaje, incluso el más insignificante, es el emblema de algo más profundo; como el San Juan Bautista de los pintores medievales, que anuncia un sentido que no tiene en sí mismo.³¹⁸

De igual modo, también hay ecos de la defensa del Renacimiento que Walter Pater encara contra Ruskin, y que se manifiesta en las profusas referencias de pinturas y pintores de ese período que se mencionan en la novela. Por lo que es factible considerar que la pintura prerrafaelista y toda la crítica inglesa de la época victoriana, por un lado, inclinada a la valoración moral con Ruskin, por otro, resueltamente volcada al esteticismo con Pater, tienen lugar en la obra proustiana, aunque no siempre de forma manifiesta.

Asimismo, los pintores renacentistas italianos, por ejemplo, “resucitan” en la ficción proustiana y se asocian muy particularmente al deseo amoroso. En oposición a la visión de Ruskin, que buscaba en las pinturas el aspecto ético, Proust exprime su costado sensual y erótico, cuyo ejemplo más extremo, tal vez, sea la asociación de Swann entre Odette y la *Virgen del Magnificat*, de Botticelli, incluso porque tal asociación implica un

³¹⁷ En la edición citada de la Pléiade, II, p. 9 y p. 99; y IV, p. 224 y p. 411, respectivamente.

³¹⁸ L. Bolle. “Structure, perspective et duré dans l’oeuvre de Proust”, *Op. Cit.*, p. 69

vano esfuerzo por recuperar los vestigios de un amor ya extinguido. Antoine Compagnon analiza la descripción de Huysmans sobre un Marmitta y lo compara con la “lectura” perversa de la pintura italiana anterior a Rafael; lo que a su vez remite a la novela de Proust y puede relacionarse con las descripciones de los cuadros de Moreau.³¹⁹ Los personajes mitológicos de Moreau muestran un aspecto de ambigüedad sexual por lo que merecen ser representantes del Poeta, ni hombre ni mujer, a la manera en que Elstir pintaba a Odette en su época de *cocotte*, con algún grado de perversión. Esta visión se encarna principalmente en el personaje de Albertina, que aparece asociada a la pintura renacentista, sobre todo en los esbozos de la *Recherche*, como ha estudiado Compagnon.

En particular, Alejandra Bertucci ha planteado que el tópico estético de las mujeres que duermen, que es propio de la segunda época prerrafaelista, se hace presente en la obra de Proust, con sus resonancias en torno a los sueños, la noche, el amor, y la muerte. Es también el personaje de Albertina, emblemático con relación a la pintura, el que encarna en la ficción tal consideración.³²⁰

Por otra parte, la presencia de la crítica y el arte victorianos, en particular, es uno de los ejemplos más significativos de lo que hace Proust con las posturas contrarias: Ruskin, Pater, Wilde, Whistler, Turner, los pintores de la Hermandad pre-rrafaelista, todos conviven en la ficción proustiana, sin que sus divergencias generen ninguna contradicción: el gótico de Ruskin, pero también el Renacimiento de Pater, la moral piadosa de la valoración del primero, pero también el esteticismo del segundo, junto al del crítico-artista, Oscar Wilde, la pintura de Turner defendida hasta el fanatismo por Ruskin, pero también la de Whistler, odiado por el crítico inglés, pierden en la novela de Proust, por decirlo así, sus “aristas” divergentes, y, pulidas sus oposiciones a través de la recepción del escritor, todos ellos aportan a la construcción de la estética proustiana.

Proust y Francis Bacon

³¹⁹ El cuadro que Compagnon toma como referencia es *La Virgen y el Hijo entre San Benito y San Quintín*, de Marmitta, primeramente atribuido a Francesco Bianchi: “Huysmann, ou la lectura perverse de la Renaissance italienne”, en *Proust entre deux siècles, Op. Cit.*, 1989.

³²⁰ Cfr. A. Bertucci. “Mujeres que sueñan”, contribución leída en las I Jornadas “Estética y literatura”, CIF-Asociación proustiana, 2003.

Jean-Pierre Angremy se ha aventurado a sostener que el siglo XXI se presenta, incluso más ampliamente que el XX, “bajo el signo de Proust”: la novela aparece como un cuerpo “polimorfo” y su grandeza reside en su poder de absorción y su capacidad de “devorar” y “digerir” todo lo que ocurre; hay una suerte de “bulimia proustiana” que genera que toda una vastísima crítica se vuelva hacia la obra, enriqueciéndola de manera interminable. “Frente a las puertas del tercer milenio, dice el analista, Proust no está detrás, sino delante nuestro.”³²¹

La novela proustiana se remonta, así, en un juego de perspectiva absolutamente inusual, no sólo hasta las manifestaciones artísticas más recónditas de nuestra cultura - Thierry Laget sostiene que los “comienzos” de la *Recherche* pueden extenderse hasta los tiempos de Sodoma y Pompeya-³²², sino, como ya se ha visto, hasta las producciones del arte que se dieron décadas después de la muerte de su autor.

Precisamente, en esta línea de análisis, es que cabe confrontar la concepción pictórica de Proust con la producción del pintor Francis Bacon, desarrollada fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XX. Ambos presentan en común, por un lado, el énfasis en la distorsión de la realidad por parte del pintor, y, por otro, la estrecha relación entre la pintura y la percepción. Milan Kundera señala en el prólogo que escribe para las conversaciones de Bacon con Michel Archimbaud de qué modo la mirada del pintor intenta internarse en las profundidades de los rostros y arrancarles su secreto. En ese sentido, puede atribuirle a sus retratos y autorretratos la misma definición que el pintor establece para la obra de Picasso: sus cuadros representan formas orgánicas referidas a la imagen humana, pero *en total distorsión*.³²³ Lo que Bacon busca a través de sus rasgos distorsionados es algo así como la identidad, el “yo”, lo que justifica que a pesar de las deformaciones, el retrato siga siendo “fiel” al modelo; según Kundera, en realidad se trata de la interrogación sobre los límites del yo, búsqueda que, notoriamente, se encuentra presente en la obra proustiana.

³²¹ J.P. Angremy. “Esposer Proust”, en J. Y. Tadié. *Marcel Proust l'écriture et les arts*, Paris, Gallimard-Bibliothèque nationale de France- Réunion des musées nationaux, 1999, pp. 9-13.

³²² T. Laget. “Le vernis d'un autre maître”, *Op. Cit.*

³²³ Cfr. M. Kundera. “El gesto brutal del pintor”, prólogo de: M. Archimbaud. *Bacon, retratos y autorretratos*, Madrid, Debate, 1996.

De manera ejemplar, se manifiestan en la descripción del retrato de Odette por Elstir dos caracteres sustanciales para la concepción de la pintura en la *Recherche*: en primer lugar, la distorsión que se revela en las alteraciones, ambigüedades y destrucción de lo establecido, y que se relaciona con una reconsideración de lo que habitualmente se considera real. Francis Bacon, de manera semejante, considera lo real como lo opuesto a lo inmodificable y estático, y sostiene: “Lo importante es siempre llegar a atrapar lo que no deja de transformarse.”³²⁴

En segundo lugar, la distorsión propia de la pintura se da, especialmente, en un plano temporal: el pintor altera los esquemas del tiempo, habituales o convencionales. Y no tiene contemplación con la necesidad de las modelos de preservar su juventud; por el contrario, se ensaña con las marcas que el tiempo va dejando en los rostros y en los cuerpos. Es la forma en que el pintor logra invertir, en algún sentido, la mera destrucción temporal, pues la transforma en elemento artístico.

Encuentro, entonces, una gran afinidad en las intenciones de ambos artistas, Proust y Bacon: la primera, una intensa búsqueda sobre el alcance, sobre las fronteras del yo. En la *Recherche*, es constante la alusión a los distintos yoes que van constituyendo nuestra vida, y que van desapareciendo para darse lugar unos a otros. También es coincidente la idea de que los artistas son inclasificables: la asimilación de artistas y obras “realistas”, pese a su rechazo a los postulados del realismo o el naturalismo, que él considera como un arte “de notaciones” o “cinematográfico”, son un ejemplo en la novela de Proust. Bacon, por su parte, no admite ninguna filiación cuando intenta comparárselo con Beckett, por ejemplo, o cuando rechaza a prácticamente todos los artistas de su tiempo. Este rechazo tiene su explicación, según Kundera, en su negativa a ser clasificado, a no ser apreciado según estereotipos. En sus artículos Proust manifiesta explícitamente su antipatía por las clasificaciones o escuelas.³²⁵ Y tampoco consienten en “explicar” su arte, a traducirlo en mensaje o en disquisición teórica, que medie entre la obra y su receptor. Como ha dicho Proust: una obra que contiene teorías es como un traje al que se le ha dejado la etiqueta del precio.³²⁶

³²⁴ Ibidem, p. 83

³²⁵ Por ejemplo, “Classicisme et romantisme”, en *Essais et articles, Op. Cit.*, pp. 313-14.

³²⁶ Cfr. M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 461 [VII, p. 186]

Hay acuerdo también respecto de la aceptación del papel del azar en la construcción de la obra; ya se sabe que las reminiscencias proustianas son producto de la memoria “involuntaria”; como diría Benjamin, la empresa que implica el arte de escribir, según se estima en la novela de Proust, requiere del reencuentro con un tiempo que ha quedado perdido en el pasado y cuya aparición no es producto del entendimiento, o de la voluntad, sino de la casualidad;³²⁷ ese pasado puede esconderse en cualquier objeto o sensación, que nosotros desconocemos y “*cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas.*”³²⁸ La tarea que se había propuesto era de tal magnitud que debió confiar su realización a la eventualidad. En Bacon se trata de un arte que labora con elementos de carácter más concreto; el enfrentamiento, entonces, se da directamente sobre la tela:

(...) había puesto en la tela una gran cantidad de referencias, y de golpe, las formas que se ven en la tela comenzaron a aparecer, se me impusieron. No era lo que pensaba hacer, lejos de eso. (...).

Por ejemplo, cuando se pinta al óleo, pueden producirse acontecimientos que no se controlan; se puede hacer una mancha, girar el pincel de una manera o de otra y eso va a producir efectos diferentes cada vez, va a cambiar toda la implicación de la imagen. (...) Lo más sorprendente es que ese algo que ha aparecido a pesar de uno, es a veces mejor de lo que se estaba haciendo. (...).³²⁹

El pintor imaginario proustiano se describe como una especie de demiurgo que intenta cambiar los “términos” de la creación: “(...) *si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait.*”³³⁰ El estudio de Kundera ubica a Bacon como un hurgador del taller del Creador que trata de desenmascarar el cuerpo humano como un simple accidente que bien hubiera podido modelarse de otro modo, con ojos en las rodillas, o con tres manos. El “horror” que producen sus cuadros no es causado por estas “deformaciones”, sino porque ellas ponen en evidencia, el “carácter accidental” y develado por el pintor, del cuerpo humano. En general, suele hablarse de violencia para referirse a la pintura de Bacon. Esta violencia pictórica –Bacon rescata de toda la obra de Picasso sólo aquellas

³²⁷ Cfr. W. Benjamin. "Para una imagen de Proust", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Caracas, Monte Avila, 1961.

³²⁸ M. Proust. *Du côté de chez Swann*, Ed. Cit., I, p. 44 [I, p.49]

³²⁹ M. Archimbaud. *Entrevistas con Francis Bacon*, Op. Cit., p. 52-3

³³⁰ M. Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 191 [II, p. 405]

que le resultan “violentas”– consiste para él en la capacidad de mostrar algo nuevo, de romper con las formas tranquilizadoras que nos muestran un mundo más confortable, pero menos real. También en esto se asemeja el relato de Proust, cuando señala que la irrupción de un artista original constituye una “catástrofe geológica”.

En las siguientes palabras del pintor irlandés, se advierte, a su vez, una coincidencia muy particular con la narración de la *Recherche* cuando considera el taller de Elstir como un “laboratorio” y al pintor, como un químico que fusiona o disocia a través de temperaturas elevadas, los átomos y sus agrupaciones:

(...), se debe hablar más bien de química; es el fenómeno natural de las sustancias que se mezclan para dar otras sustancias. No hay misterio si se entiende por misterio algo que estuviera fuera del mundo. Todo pasa aquí, ante nuestros ojos. El taller del artista no es el del alquimista que busca la piedra filosofal, algo que no existe en nuestro mundo; sería más bien el laboratorio del químico, lo que no impide imaginar que puedan aparecer fenómenos inesperados, al contrario.³³¹

Por último, puede verse una clara semejanza entre la relación del tiempo y la pintura que, como ya he señalado, aparece en Proust, y la que se da en la obra de Bacon. Deleuze sintetiza su valoración de la obra de este último considerándola como “inorgánica”: el cuerpo no se define por la ausencia de órganos, ni por la existencia de un órgano indefinido, sino por la “presencia transitoria y provisional” de ciertos órganos. Ésta es la manera en que Bacon introduce el tiempo en la pintura; en su obra “se pinta el tiempo”. Las variaciones en la textura y el color de un cuerpo, sobre una cabeza o sobre una espalda, como ocurre en *Tres estudios de la espalda masculina*, son verdaderamente *variaciones temporales* medidas hacia adentro de una décima de segundo. Esto explica el tratamiento cromático del cuerpo, que difiere fuertemente de aquél de los espacios coloreados; lo que allí se da es una especie de “cronocromía” del cuerpo como oposición a la “monocromía” de los espacios coloridos. Introducir el tiempo en la figura, ese es el poder del cuerpo como lo pinta Bacon: por ejemplo, la extensa espalda masculina como una variación.³³²

Cuando Bolle sostiene que el pintor proustiano “mueve y fija” los instantes de tiempo con una exactitud inigualable, a través de precisos juegos de luces y sombras, -un

³³¹ M. Archimbaud. *Entrevistas con Francis Bacon.*, Op. Cit., p. 57

³³² G. Deleuze. “Histeria”, Op. Cit., p. 281-2

proceso de “cronocromía” como diría Deleuze, de Bacon-, pone en evidencia la estrecha relación entre pintura y tiempo: el artista da, “*en l’instantanéisant, une sorte de réalité historique vécue au symbole de la fable, le peint et le relate au passé défini.*”³³³

³³³ M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 715 [III, p. 384]

Capítulo V

La pintura en los escritos de Proust

Recorrer los artículos, ensayos u otros escritos previos a la *Recherche*, incluso los propios esbozos de la novela, muchos de los cuales han sido eliminados o transformados en la versión final, puede convertirse en un ejercicio enriquecedor para alcanzar sobre la misma una mirada más completa. El método genético iniciado por Claudine Quémard y Bernard Brun ha dado muestras de cómo la lectura alcanza otras dimensiones cuando se suman las trazas que, si bien han quedado desechadas, han formado parte del andamiaje en que Proust se ha sustentado para armar su gran obra que resulta, así, como se vio, una suma de fragmentos.

En este sentido, Anne Chevalier comenta, en la presentación de los *Esquisses* sobre el episodio de la visita a Venecia y a Padua, el cual inicialmente contaba, como se ha visto, con el personaje de la mucama de la Sra. de Putbus, posteriormente descartado:

[L'épisode de la femme de chambre (Cahiers 36, 23, 24, 48, 50) apparaît comme l'un de ces piliers de soutènement que l'on place dans l'édifice en construction, et que l'on retire quand l'oeuvre est achevée. Comme le montrera la suite de ces Esquisses, le personnage fut l'instrument de tout un montage, mais ce support, trop riche en ramifications, sera anéanti par le fait même, et la femme de chambre sera reléguée dans les débarras d'"À la recherche du temps perdu"]³³⁴

Me interesa extender esta metáfora del sostén de la estructura final a todos los escritos de Proust previos a la novela –no sólo a los esbozos de la misma– en la hipótesis de que la *Recherche* representa la convergencia de todos los caminos que el novelista va abriendo a lo largo de su trayectoria literaria, como confluencia, ya que hablar de “final” respecto de la novela proustiana es excesivo, que, de esta manera, contiene –por inclusión pero también por omisión–, el conjunto de sus disquisiciones anteriores, ensambladas por la trama ficcional.

Es lícito sostener que, en algún sentido, el escritor se repite a sí mismo a lo largo de toda su producción; pero es también cierto, que –en el mismo sentido relativo– no hace sino “repetir” sus gustos y preferencias en materia literaria. Manifiestamente, es lo que hace Proust con sus *pastiches*. Y, como comenta Yves Sandre en sus notas de *Pastiches*

³³⁴ M. Proust. *À la recherche du temps perdu*, Ed. Cit., vol. IV, p. 710

et *Mélanges*, de la edición de Pléiade, no se trata sólo de variaciones en el terreno literario, lo que resulta fundamental al propósito de este trabajo:

*On peut donc dire que Proust a composé des pastiches pendant vingt ans, et qu'il a pastiché des écrivains de toute nature et de toute tendance. Ajoutons qu'à l'occasion son talent pouvait s'exercer dans le domaine musical (pastiche de Pelléas et Mélisande, où il parodie à la fois le style du livret et la manière de Debussy) et plastique comme nous le révèle une lettre de mai 1906 à R. Hahn, dans laquelle il dit avoir perdu trente dessins "qui constituaient une critique hardie des diverses écoles de peinture". Proust ajoute: "Par exemple j'essayais d'imaginer ce qu'eût été une "Présentation au temple" chez les divers peintres des diverses époques".*³³⁵

Sin embargo, no se trata, cabalmente, de una repetición. Esta idea aparece en los *Ensayos* y también en los esbozos de *El Tiempo recobrado*. Se trata y a la vez no se trata, a lo largo de toda la obra, de "la misma cosa". Seguramente, como reflexiona el narrador, es entendible querer seguir los pasos de los libros que se han amado; pero al igual que el pintor imaginario 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 se renunció: "Et c'est seulement si on la suit [a la verdad], qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les "Contes arabes" ou les "Mémoires de Saint-Simon" d'une autre époque"³³⁶ Es decir, la misma y no la misma cosa. Como los seguidores de Delacroix, que lo defendían con argumentos que luego no aplicaron a los rechazados Manet o los impresionistas.³³⁷ O los dreyfusistas que sostenían un antigermanismo contra el sentimiento anti-francés de los germanos; todos, diciendo, precisamente, que "no es la misma cosa"³³⁸ En el esbozo, Proust parece explicárselo a sí mismo, y refuerza, al mismo tiempo, su rechazo al arte de imitación:

Et ajouter: on ne fait cela que si on n'a pas voulu le faire, ce sont des buts qu'on n'atteint qu'en visant ailleurs. Car la nature se trouvant sans cesse par le jeu même du Temps en face de nouvelles données, un même pouvoir créateur ne peut avoir qu'un résultat différent. Une copie manquerait justement de ce pouvoir créateur qui fait la beauté de ces oeuvres. Réciproquement c'est dans des choses différentes qu'il faut savoir reconnaître les mêmes lois. Mais éternellement une superstition matérialiste fait que dans les oeuvres d'art on

³³⁵ M. Proust. *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, Ed. Cit., p. 688

³³⁶ M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 621 [VII, p. 342]

³³⁷ Cfr. M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 279

³³⁸ Cfr. "Esquisse LXI" en la edición de la Pléiade, IV, p. 944.

*ferme à son époque le droit au changement (qu'ont eu les autres) et la nouveauté choquante ne semble commencer qu'à Monet, qu'à Toulouse-Lautrec (Moreau) [sic], qu'à Debussy.*³³⁹

Así, la novela se constituye en “lo mismo, pero otro”, no sólo de lo que se ha venido escribiendo, sino de todas las lecturas amadas desde la infancia. Lo que parece repetición, puede llegar hasta ser contradicción; así, por ejemplo, en el pastiche Goncourt, la sorprendente valoración de M. Verdurin como el mejor crítico de su época. Pero también de las distintas experiencias literarias, musicales, pictóricas, teatrales, lo que, además, constituye el sustento en que se afirma la comunicación entre artistas, pues, en todos “los otros” –las diferentes manifestaciones de diferentes artistas– es factible reconstruir “lo mismo”. Es igualmente sobre la base de esta apreciación que puede sostenerse que todos los artistas proustianos, reales e imaginarios, comparten comunes cualidades, pese a sus distinciones históricas y estilísticas. Por otra parte, Proust siempre introduce nuevas perspectivas.

La *Recherche*, como una suma de vivencias artísticas varias, se arma, como quiere el narrador, “como una catedral”, ladrillo a ladrillo, hasta constituir la obra monumental, o tal vez, más modestamente, “como un vestido”, hilvanando los distintos retazos dispersos; los “papelotes” –al decir de Francisca– en que el escritor vertía sus fragmentos del libro futuro, incluyen (en una extensión de la imagen) también los artículos ya publicados (y los no publicados), las novelas leídas, las obras de artes admiradas. Lo que refuerza la hipótesis de la fragmentación en la concepción proustiana. Puede explicarse en esta dirección el desconsuelo de Bergotte antes de morir: uno de los “papelotes”, uno de los fragmentos que hubiesen sido esenciales a su obra, se le hubo extraviado y él no pudo advertirlo a tiempo: el muro amarillo de *La Vista de Delft*.

Es a la luz de estas consideraciones, la mayoría ya estudiadas anteriormente, que pasará revista a las principales cuestiones sobre pintura que se incluyen en los trabajos proustianos anteriores o simultáneos a la novela (en su versión completa).

Essais et articles:

³³⁹ Ibidem, p. 944

Entre todos los escritos “teóricos” dedicados a la pintura, destaca en primer lugar el que lleva por título “Peintres”³⁴⁰. Allí Proust le dedica un apartado especial a cada uno de estos pintores: Rembrandt, Jean-Antoine Watteau, Gustave Moreau y Claude Monet.

En el primero, en que se ocupa del pintor del siglo XVII, y que lleva por título su nombre, Proust sostiene que los museos son casas que contienen pensamientos; los elementos que aparecen en los cuadros de Rembrandt y se repiten una y otra vez -o sus detalles-, son las ideas de Rembrandt. Ya he tenido oportunidad de analizar esta forma de considerar “las ideas” que aparecen en una obra de arte y cómo ellas constituyen el elemento reiterativo de toda la obra. Es decir, el estilo, la “manera” de un pintor, lo que para Proust es, como dice en su novela, “*une question non de technique mais de vision*”³⁴¹ Veremos algo más adelante, en uno de los escritos que le dedica a Ruskin, de qué modo se opone Proust a su forma de considerar las “ideas pictóricas” y cómo la pintura no puede ser, como quiere el crítico, “literaria”; aunque sí es hipótesis de este trabajo que la literatura puede ser “pictórica”.

En este sentido los autorretratos de Rembrandt, quien ha pintado muchos, revelan el parecido con el pintor, no en el aspecto fisonómico, sino en lo que hace a “su visión”. Como dije al comenzar el capítulo, de algún modo, el artista se repite; pero esa repetición implica una renovación en cada aparición. Como Cézanne, que pintaba la montaña de Sainte-Victoire, cada día, pero con distintas luces, desde diferentes ángulos, a desiguales distancias. Es lo mismo, pero, a la vez, es otra cosa.

El segundo de los escritos sobre pintores también lleva por título el nombre del pintor al que le va dedicado: “Watteau”; en él, señala la antítesis entre la visión apoteótica del amor de la pintura de Watteau y su falta de placer en el amor debido a su constitución física enferma, según aclaran sus biógrafos. Al respecto, es oportuno señalar que, como ha destacado Jean Roudaut, Proust elige a Chardin como pintor clave para establecer cómo debemos “mirar” el mundo, en desmedro de un pintor como Watteau; es decir, una obra que representa la vida cotidiana, los utensilios de uso doméstico, y no los paisajes bucólicos, idílicos de este último; lo cual abonaría la afirmación de que se descarta con

³⁴⁰ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 355-373

³⁴¹ En esto coinciden pintura y literatura: “*le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision.*” M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 474 [VII, p. 199]

ello una visión “idealizada” de la realidad; por ello, Roudaut puede decir que se ha hecho una elección ontológica; no obstante, su aparición en varios de sus artículos, y también en la novela, estaría dando cuenta que se trata de un pintor admirado por Proust. Por ejemplo, en un breve escrito en el que responde a una encuesta, señala sus ocho cuadros preferidos, de los cuales los tres primeros son de Chardin, pero el último es una opción entre dos cuadros de Watteau.³⁴² En otro, se expresa el temor de una dama coleccionista de cuadros frente a un Watteau de su propiedad ante el eventual advenimiento del régimen comunista –están conversando con el orador M. Jaurès–; éste reconoce la valía de la obra y considera que quien mejor podría “tenerla en guarda” es quien más la conoce y la valora.³⁴³ Y, en la novela, Odette en un cambio de estilo en su ropa, abandona los quimonos japoneses para usar las “batas Watteau”³⁴⁴

En éste que nos ocupa, subraya que la enfermedad corporal no necesariamente causa las enfermedades de nuestro carácter, pero ambos están tan ligados que participan de las mismas desgracias. Y así, la necesaria reclusión que todo artista precisa para producir, se vuelve sumamente dolorosa para aquél que está obligado a confinarse por una enfermedad. Pero el carácter de Watteau se revela como auténticamente artista cuando, por ejemplo, es capaz de pintar un cuadro muy importante para pagar una peluca de mala calidad, simplemente porque era de su agrado:

Je n'essaierai pas de dire que des deux ce fut Watteau qui était dans le vrai, bien qu'il dût avoir, pour désirer à ce point cette perruque, des raisons infiniment plus intéressantes que celles qui la rendaient méprisables à M de Caylus [el comentador de la vida del pintor] (p. 362)

Y agrega una sentencia propia de su visión sobre los artistas: “*Mais les goûts des artistes ne sont pas toujours raisonnables*”

El tercero de los pintores estudiados es Moreau en “Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau”, el artículo más extenso de los cuatro; como ya se vio, en él Proust, al analizar sus paisajes presenta varias características que conciernen a su concepción pictórica: la fragmentación, la relación entre el pintor y el escritor, el tiempo pictórico: (...) *partout où le divin s'est parfois manifesté, à une heure incertaine que la toile*

³⁴² Cfr. M. Proust. “Une tribune française au Louvre?”, p. 297. Los otros pintores mencionados son Millet, Manet, Renoir, Corot, en ese orden.

³⁴³ Cfr. M. Proust. “Le salon de la comtesse d’Hussonville”, p. 178

³⁴⁴ Cfr. M. Proust. *Du côté de chez Swann*, Ed. Cit., I, p. 605 [I, p. 191]

éternise comme le souvenir du héros". El cuadro se visualiza como la aparición de un ángulo de un mundo misterioso del cual sólo conocemos fragmentos: las telas, y el mundo aludido es el alma del pintor. Ese mundo misterioso, el pintor, se nos manifiesta en sus obras. Aparece una suerte de equivalencia entre el pintor y el literato cuando nos habla del poeta, que luego será desarrollado en la novela:

Le pays, dont les oeuvres d'art sont ainsi des appartions fragmentaires, est l'âme du poète, son âme véritable, (...) mais où il ne vit que de rares moments. (...) les couleurs qui y brillent, les personnages qui s'y agitent, sont un jour, des couleurs et des êtres intellectuels. (...) Le travail est l'effort pour y rester entièrement, pour ne pas, tandis qu'il écrit ou qu'il peint, y rien mêler du dehors. De là, cette retouche des mots, des couleurs devant un modèle qui pour le poète est aussi réel, aussi impérieux que pour le peintre, pour le peintre aussi intellectuel, aussi personnel que pour le poète. (...) Il n'y a de réel pour un écrivain que ce qui peut refléter individuellement sa pensée, c'est-à-dire ses oeuvres.

En cuarto lugar, "Le peintre. Ombres. Monet". Ya estudiaré con mayor detenimiento hasta que punto Monet puede ponerse en paralelo con el pintor imaginario proustiano. No sólo hay coincidencia en cuanto a la manera en que se concibe la obra pictórica, sino que además Monet es un pintor, no sólo de paisajes marinos como Elstir, sino también de catedrales y de ambientes venecianos, motivos de gran envergadura en el universo de la novela toda. En este estudio, Proust toma a Monet para poner de relieve que los cuadros son especies de espejos mágicos que, si se los sabe ver, develan una buena parte de la realidad: "(...) ils (les amateurs de peinture) ont dans des chambres des espèces de miroirs non moins magiques appelés tableaux, et dans lesquels, si l'on sait, en s'éloignant un peu, bien les regarder, d'importantes parties de la réalité sont dévoilées."

Otro importante escrito sobre pintores es "Chardin et Rembrandt"³⁴⁵ La pintura de Chardin ilustra aquello que nos permite "ver" un pintor y que no nos es accesible en la percepción habitual:

Si tout cela vous semble maintenant beau à voir, c'est que Chardin l'a trouvé beau à peindre. Et il l'a trouvé beau à peindre parce qu'il le trouvait beau à voir. (...) Chardin va plus loin encore en réunissant objets et personnes dans ces chambres qui sont plus qu'un objet et peut-être aussi qu'une personne, qui son le lieu de leur vie, la loi de leurs affinités ou de leurs contrastes, le parfum flottant et contenu de leur charme, confident silencieux et pourtant indiscret de leur âme, le sanctuaire de leur passé.

³⁴⁵ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 68-78

En la novela Proust vuelve con frecuencia a esta referencia y es especialmente destacable su aceptación del cambio que ha producido en él el contacto con la obra de Elstir, que en esta circunstancia vuelve a ser Elstir Chardin, no explícitamente, pero sí por la alusión a sus motivos pictóricos, cuando reconoce haber podido encontrar la belleza donde menos lo esperaba: “*dans la vie profonde des ‘natures mortes’*”³⁴⁶ Asimismo, las “enseñanzas” de Chardin vuelven a ponerse de relieve cuando, en Venecia, rememora la cotidianeidad de Combray, pero atravesada ya por la belleza de su pintura. Es que, como dice en el artículo: “*pour avoir compris la vie de sa peinture vous aurez conquis la beauté de la vie*”. Y, también, es uno de los pintores, junto a Perrauneau, que Elstir admira; al decir del héroe, vuelve a hacer ante lo real un esfuerzo semejante al suyo.³⁴⁷ Chardin es el pintor que puede pintar tan bellamente una fruta como una mujer o una pieza de vajilla; del mismo modo que Elstir puede pintar con genio tanto una catedral como un edificio escolar:

Nous avons appris de Chardin qu’une poire est aussi vivante qu’une femme, qu’une poterie vulgaire est aussi belle qu’une pierre précieuse. Le peintre avait proclamé la divine égalité de toutes choses devant l’esprit qui les considère, devant la lumière qui les embellit. Il nous avait fait sortir d’un faux idéal pour pénétrer largement dans la réalité, pour y retrouver partout la beauté, non plus prisonnière affaiblie d’une convention ou d’un faux goût, mais libre, forte, universelle: en nous ouvrant le monde réel, c’est sur la mer de beauté qu’il nous entraîne.

Pero la pintura puede ir más allá de nuestro mundo “terrestre”; eso es lo que nos enseña Rembrandt, con quien es posible “filosofar” frente a su pintura, en un acto que nada tiene que ver con la explicación:

Avec Rembrandt la réalité même sera dépassée. Nous comprendrons que la beauté n’est pas dans les objets, car sans doute alors elle ne serait si profonde et si mystérieuse. (...) Sans doute même le peintre qui a peint ce philosophe n’a pas raisonné comme le philosophe. Pourtant, il avait bien regardé le ciel comme lui, puisqu’il l’a peint. (...) les actes créateurs procèdent en effet non de la connaissance de leurs lois, mais d’une puissance incompréhensible et obscure, et qu’on ne fortifie pas en l’éclairant.

En el “Préface des “Propos de peintre””,³⁴⁸ dedicado a su amigo, pintor y escritor Jaques-Emile Blanche, hay numerosas referencias a pintores: Manet, Whistler, Monet,

³⁴⁶ M. Proust. *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 224 [II, p. 438] Cfr. Cap. VI de este trabajo

³⁴⁷ M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 713 [III, p. 382] Cfr. Cap. VIII de este trabajo.

³⁴⁸ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 266-282

Renoir, Degas, Helleu, Miguel Angel, Tintoretto, Delacroix; pero, especialmente, como ya se ha destacado, nombra una vez a Cézanne y a Picasso (“el admirable Picasso”) que no son mencionados en la novela. Aparecen aquí importantes referencias a la posibilidad de juzgar al artista por lo que opinan sus contemporáneos, lo que Blanche hace con Manet; Proust indica que en este caso Blanche, como crítico, comete el mismo error que Sainte-Beuve: juzga al pintor por sus cualidades de “hombre” y no estrictamente por las de su obra. Del mismo modo señala la importancia de contar con la opinión de un pintor sobre un pintor. Vuelve sobre la idea de que el arte se anticipa a su tiempo, y de que no “evoluciona”, y adelanta, de este modo, las disquisiciones sobre el progreso en el arte que en la novela cobrarán vida en el personaje de Mme. Cambremer-Legrandin y que el narrador se encarga de ironizar. Es que en la concepción proustiana, como se ha sostenido ya repetidamente, las modas que impulsan preferir a Debussy y descartar a Wagner o a Chopin, admirar las obras de Monet, pero descalificar a Poussin, representan recepciones no artísticas motivadas meramente por cuestiones sociales. Tampoco es lícito el juicio inverso, es decir preferir al artista ya consagrado y no reconocer los artistas contemporáneos, pues, como ya cité al principio, se obra en estos casos negándole a las obras de hoy lo que se acepta en las del pasado: el derecho a romper con lo establecido; sin embargo, es ley del arte que debe pasar tiempo para que la obra se “instale” en las preferencias de un público, pues son pocos los que tienen la virtud de reconocer el arte en presente; éste es el tema de otro importante artículo “Un professeur de beauté”³⁴⁹; allí expone, por ejemplo, los errores de Ruskin, quien no obstante estar entre los críticos preferidos de Proust, demuestra entusiasmo por los pre-rafaelistas o por Meissonier, pero desprecia a Whistler: “*Mais la sagacité du juge, la perspicacité du critique, se prouve surtout sur des oeuvres neuves, non encore essayées du public. Juger à première vue, deviner, devancer, voilà le don critique. Combien peu le possèdent!*” (p. 208). Quien aparece aquí como modelo de esta sagacidad es M. de Montesquiou, quien ha logrado captar el valor del arte nuevo, sin engañarse con los posibles pseudo-artistas, que ése es precisamente el peligro del juicio sobre lo nuevo:

Jamais les plus séduisantes couleurs de la nouveauté qui ressemble au vrai beau ne l’abusèrent. (...). Les vrais talents sont comme les étoiles. Leur lumière met si

³⁴⁹ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit, p. 202-216

longtemps à venir nusqu'à nous que quand nous pouvons enfin la distinguer, l'astre est déjà depuis longtemps éteint. Grâce à ses merveilleux télescopes spirituels, M de Montesquiou distingua toujours, à leur naissance, les talents-étoiles. Et la lointaine portée de sa vue n'en diminue pas la précision: il ne salua jamais étoiles les planètes qui les avoisinent et tirent des étoiles et non d'elles-mêmes leur lumière. (...) (p. 208-09)

Esta metáfora del artista como “estrella” con luz propia, vuelve a aparecer en la *Recherche*, muy particularmente referida a dos pintores: Rembrandt y Vermeer, quienes aún después de muertos siguen “irradiando su luz”.³⁵⁰

Sin embargo, como sostendrá en un escrito compilado en los *Mélanges*, en sus conversaciones, no en sus artículos, M. de Montesquiou cometerá un error paralelo al de Ruskin: la idolatría.³⁵¹

Todas estas reflexiones sobre la importancia de la mirada del crítico, que debe ser tan artística como la propia del artista, lo que también es sostenido por Oscar Wilde,³⁵² lleva a ponerlas en paralelo con la consideración de la ficción según la cual M. Verdurin ha sido para Elstir el gran crítico:

Avec M Verdurin il voyait disparaître bien plus qu'un peu du cadre périssable où un art s'affirme, qui est sa vérité et sa preuve, mais les meilleurs des yeux, le plus juste des cerveaux qui avaient aimé sa peinture, où elle résidait en quelque sorte. C'était comme un peu de sa beauté à elle qui avec son admiration à lui disparaissait. Des jeunes gens sans doute avaient surgi qui aimaient la peinture, mais une autre peinture, qui n'avaient pas comme Swann (ou M Verdurin) reçu des leçons de goût de Whistler, de vérité de Monet et qui se servaient de ces préceptes pour juger Elstir avec justice. Il se sentait plus seul.”³⁵³

Es quizá esta necesidad de “inversión” de la habitual mirada de los historiadores o del público sobre las obras de arte y los artistas, uno de los aspectos de la concepción sobre el arte proustiano que mantiene la novela, que más sale a la luz en sus escritos teóricos:

C'est le fait de tous les grands inventeurs en art, au moins au XIXe siècle, que tandis que des esthètes montraient leur filiation avec le passé, le public les trouva vulgaires. On dira tant qu'on voudra que Manet, Renoir, qu'on enterre demain, Flaubert, furent non pas des initiateurs, mais la dernière descendance de Vélasquez et de Goya, de Boucher et de Fragonard, voire de Rubens et même de

³⁵⁰ Cfr. M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 474 [VII, p. 199]

³⁵¹ Cfr. M. Proust. “John Ruskin” en *Pastiches et mélanges*, Ed. Cit., pp. 135-36

³⁵² Cfr. O. Wilde. *El crítico como artista*, México, Aguilar, 1994.

³⁵³ M. Proust. *Le temps retrouvé*, “Esquisse XV”, Ed. Cit., p. 782-83. En la novela este fragmento se conserva casi literalmente. Cfr. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 349 [VII, p. 79]

*la Grèce antique, de Bossuet et de Voltaire, leurs contemporains les trouvèrent un peu communs; (...)*³⁵⁴

En ocasiones, incluso, se leen párrafos prácticamente íntegros de la novela que aparecen ya bosquejados en los artículos. Así ocurre con el fragmento que alude a Renoir y sus mujeres, en el que ya en esta primera versión se juega con la curiosa idea de que se trata de un pintor del siglo XVIII:

*Quand Renoir commença de peindre, on ne reconnaissait pas les choses qu'il montrait. Il est facile de dire aujourd'hui que c'est un peintre du XVIIIe siècle. Mais on omet, en disant cela, le facteur temps, et qu'il en a fallu beaucoup, même en plein XIXe, pour que Renoir fût reconnu grand artiste. Pour y réussir, le peintre original, l'écrivain original, procèdent à la façon des oculistes. Le traitement – par leur peinture, leur littérature – n'est pas toujours agréable. (...) Nous adorons les femmes de Renoir, Morand ou Giraudoux, dans lesquelles, avant le traitement, nous nous refusions à voir des femmes. Et nous avons envie de nous promener dans la forêt qui nous avait semblé, le premier jour, tout, excepté une forêt, (...) Tel est l'univers périssable et nouveau que crée l'artiste et qui durera jusqu'à ce qu'un nouveau survienne.*³⁵⁵ (p. 311)

Por ello tampoco es conveniente atarse a las convencionales clasificaciones de los historiadores, pues las distinciones en “posturas”, “escuelas” o “estilos” suele resultar bastante artificial. En “Classicisme et romantisme”³⁵⁶ afirma:

Manet avait beau soutenir que son Olympia était classique et dire à ceux qui la regardaient: “Voilà justement ce que vous admirez chez les Maîtres” (...) En résumé, les grands artistes qui furent appelés romantiques, réalistes, décadents, etc., tant qu'ils ne furent pas compris, voilà ceux que j'appellerais classiques, si M Charles Maurras, dans les magnifiques études qu'il a signées Criton, ne nous avait avertis des périls qu'il y a à multiplier ainsi des dénominations plus ou moins arbitraires.” (p. 313)

Idea que vuelve a reafirmarse en la respuesta para el cuestionario de un encuestador³⁵⁷:

Enfin, vous me questionnez sur les “écoles”. Elles ne sont qu'un symbole matériel du temps qu'il faut à un grand artiste pour être compris et situé entre ses pairs, pour que l'Olympia honnie repose auprès des Ingres, pour que Baudelaire, son procès révisé, fraternise avec Racine (...) (p. 337)

³⁵⁴ M. Proust. “À propos du ‘style’ de Flaubert”, en *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 282-296

³⁵⁵ M. Proust. “Préface de ‘Tendres stocks’”, en *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 302-312

³⁵⁶ M. Proust. “Classicisme et romantisme”, en *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 313-314

³⁵⁷ M. Proust. “Réponses à une enquête des *Annales*”, en *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 336-337 Cfr. *Le Côte de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 812 [III, p. 471], en que la duquesa de Guermantes se refiere a este cuadro de Manet “como si fuera una cosa de Ingres”.

Es que para Proust no se trata de valorar una obra o un artista por lo avanzado de la técnica que utiliza, o, menos aún, por la actualidad de sus temáticas, sino por la novedad que implica una “visión” nueva sobre las cosas; se advierte, además cómo para Proust,³⁵⁸ el arte no puede “enseñarse” de un modo directo, ya que no ha sido suficiente ser discípulo de Delacroix para ser artista:

La vérité est que, de tout temps, les amateurs dits ‘avancés’, ne peuvent concevoir ce qu’ils appellent l’Art d’avant-garde que comme usant des procédés mis à la mode par la révolution technique la plus récente. Pour prendre un exemple hors de la musique, tous les amateurs ‘avancés’ qui vivaient à l’époque d’Ingres croyaient de bonne foi qu’Ingres était un ‘pompier’ un ‘arriéré’ et lui préféraient infiniment des élèves médiocres de Delacroix qu’ils s’imaginaient plus ‘avancés’ parce qu’ils usaient de l’écriture à la mode. Si on parle aujourd’hui à M Degas, peut-être aussi ‘avancé’ que les dits amateurs, de ces mauvais élèves de Delacroix, il hausse les épaules, tandis qu’il proclame Ingres un des plus grans peintres de tous les temps.(...) (p. 251)

No es cuestión, entonces, de discernir sobre la materialidad de un producto artístico, que sí puede mostrar mayor o menor cercanía con los adelantos de la técnica, pues lo “artístico” de una obra no reside en estas cuestiones:

*Vous faites entre les professions manuelles et spirituelles une distinction à laquelle je ne saurais soucre. L’esprit guide la main.
Notre vieux Chardin disait (mieux): on ne peint pas seulement avec ses doigts, mais avec son coeur. Et le Vinci, parlant aussi de la peinture: ‘Elle est cosa mentale’³⁵⁹*

Lo que se pone en juego en estas apreciaciones es que se trata de juzgar a la obra como un producto de la subjetividad del artista. En “La poésie ou les lois mystérieuses”³⁶⁰ éste aparece como un espía que se toma su tiempo para “ver” todas las cosas. Y lo que parece natural en un viajero que permanece mucho tiempo contemplando, por ejemplo, una catedral y sus innumerables detalles, se considera innatural en un poeta que se queda horas mirando, por ejemplo, un árbol. Es que en verdad, el poeta no sólo mira el árbol, también “mira” dentro de sí. Del mismo modo podrá permanecer delante de *Le jeune*

³⁵⁸ M. Proust. “Reynaldo Hahn”, en *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 250-253

³⁵⁹ M. Proust. “Si vous étiez obligé d’exercer un métier manuel...”, p. 300. En *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust vuelve sobre esta cita de Leonardo en alusión a la felicidad que sentía cuando pensaba en Gilberta al leer sus cartas; la joven se convierte así en “cosa mental”, pues esa felicidad era algo en lo que “constantemente había soñado”. Cfr. Ed. Cit., I, p. 491 [II, p. 76]

³⁶⁰ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 113-118

Homme et la Mort de Gustavo Moreau; esta imagen recuerda el episodio de la novela en el que el héroe entra al Salón de los Guermantes y permanece contemplando los Elstir – de su época mitológica– sin advertir que el tiempo pasaba. El poeta busca sacar de sí, de su cuerpo frágil y sujeto a la muerte, las leyes misteriosas del arte; y se produce en él una transformación profunda; es como una especie de Dr. Jeckyll y Mr. Hyde: dos aspectos del mismo ser que no puede manifestarse como uno y otro a la vez. Por eso, visitar a los grandes hombres del arte no resulta productivo: el artista se revela a través de sus obras.

“John Ruskin” y “Pèlerinages ruskiniens en France”³⁶¹ fueron publicados, respectivamente, en enero y febrero de 1900, el primero pocos días después de la muerte del gran crítico y el segundo un mes después. El nuevo siglo se presenta con grandes pérdidas: “*Ruskin est mort. Nietzsche est fou, Tolstoï e Ibsen semblent au terme de leur carrière; l’Europe perd l’un après l’autre ses grands ‘directeurs de conscience’*”. En el caso de Ruskin se trata, además, de un “profesor de gusto” y en las ciudades por las que ha “peregrinado” –Venecia, Pisa, Florencia– además de encontrar el arte que enseñó a “gustar”, es a él mismo a quien se encuentra. Por eso para sus fieles Proust recomienda no visitar la tumba donde descansa su cuerpo, sino los lugares que ha visitado en los que verdaderamente descansa su alma. Los franceses no tienen necesidad, incluso, de cumplir estos peregrinajes visitando las “Piedras” de Venecia o de Florencia, pues Ruskin ha recorrido y amado los lugares de Francia, especialmente, Rouen; y Amiens. Esta especie de identificación entre los lugares y las personas, como ha señalado Roger Shatuck,³⁶² tiene un fuerte peso en todo el desarrollo de la *Recherche*; los “lados” de Swann y de Guermantes que transcurren paralelos, pero que se van bifurcando y cruzando en todo el curso de la novela y terminan “fundiéndose” en el personaje de la Srta. de Saint-Loup, hija de Roberto y Gilberta, es quizá el ejemplo más sobresaliente. Pero hay también un Balbec asociado a Elstir y a la presencia de Albertina, como más tarde Venecia será el lugar de su ausencia. Un recorrido por las calles de París que se asocia, en diferentes momentos, a los paseos de Odette y luego a los de la duquesa de Guermantes. Un Combray ligado a todos los personajes familiares. Los “salones”

³⁶¹ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 135-137 y 137-140, respectivamente

³⁶² R. Shatuck. *Proust’s way; a field guide to In Search of lost time*, New York-London, W. W. Norton & Company, 2000, p. 30-31

propios de la vida social, lugares unidos a las figuras de los Verdurin, de la propia Odette, o a los Guermantes.

La importancia de las ideas que Proust vierte en “Les beaux-arts et l’État”³⁶³ me parece radicar en que representa una suerte de condensación de aspectos que en la ficción se abren de forma múltiple; la franca pero sutil ironía con que responde un cuestionario enviado por algún funcionario público a efectos de constatar qué piensan los hombres de la cultura sobre la intervención estatal en la enseñanza del arte, permite resaltar cuestiones centrales en la concepción del arte proustiano: la originalidad, las “influencias”, la “comunicación artística”. Las preguntas parecen haber sido básicamente dos: “¿Acepta usted la *tiranía secular* de Roma? ¿Cree usted que el Estado tiene el derecho de *esclavizar* los temperamentos?”

Y las respuestas de Proust hablan por sí solas:

Que l’État ait ou non “le droit” d’asservir les tempéraments, pensez-vous que cela ait tant d’importance, puisque en aucun cas il n’en aura jamais le pouvoir? Ce qui peut asservir [le] tempérament d’un artiste, c’est d’abord la force bienfaisante d’un tempérament plus puissant que le sien. Et c’est là une servitude qui n’est pas loin d’être le commencement de la liberté. (p. 192)

Lo que nos lleva a pensar en la “influencia” que Elstir ejerce sobre el héroe, o que otros pintores, a su vez, han ejercido sobre Elstir. Como lo que podemos comunicarnos con Chardin o con Rembrandt. Se trata, entonces, no de suspender las influencias, sino de hacer todo lo posible para que esas influencias sean las mejores:

(...) Je ne crois pas que la liberté soit très utile à l’artiste et je crois que, surtout par l’artiste d’aujourd’hui, la discipline serait comme au névropathe entièrement bienfaisante. Et la discipline est une chose féconde en soi-même, quelle que soit la valeur de ce qu’elle prescrit. (...)
Pourquoi, au lieu de demander la suppression de l’École des Beaux-Arts, ne demandez-vous pas que M Claude Monet, M Fantin-Latour, M Degas, M Rodin y [soient] chargés de cours? Voilà qui serai intéressant. (p. 192-3)

Por último, Proust nos brinda una interesante definición de la originalidad en la creación, que se relaciona no necesariamente con la falta de “presiones”, sino con una verdadera fidelidad a la subjetividad:

(...) Quant à la ‘tyrannie’ que l’idéal ‘romain’ exerce sur nous, ne pensez-vous pas que c’est en nous efforçant d’obéir aux autres que peu à peu nous prenons

³⁶³ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 191-194

conscience de nous-même? Jamais pouvoir ne fut aussi tyrannique que celui qu'exerçait le hiératisme byzantin sur les artistes romains. Et cependant est-il rien de plus délicieux que leur sculpture? (...) C'est une grande erreur de croire qu'une influence artistique ait besoin pour s'exercer de la contrainte officielle. Le grand tyran c'est l'amour, et l'on imite servilement ce qu'on aime quand on n'est pas original. La vérité c'est qu'il n'y a qu'une seule liberté véritable pour l'artiste, c'est l'originalité. Sont esclaves, que l'État s'occupe ou non d'eux, ceux qui ne sont pas originaux. (p. 194)

Contre Sainte-Beuve

Como sostiene Pierre Clarac en su prólogo al último volumen de la obra proustiana de la edición de la Pléiade que contiene, además del ensayo que nos ocupa en este momento, los *Pastiches et Mélanges* y los *Essais et articles*, Proust concibe, entre los propósitos de un escritor en intercambio con sus relaciones, sean escritas o no, en su vida mundana, y aquello que representa lo que él es frente a sí mismo, según sus voces interiores, una diferencia de naturaleza, esencial. Es la razón por la cual no tendrá en cuenta, al establecer los escritos proustianos, sus cartas personales, que, según esta apreciación, corresponden a su vida social. Más allá de esta justificación para la elección, que puede estimarse acertada o no, es esta separación entre las cualidades del “hombre” y las del “artista” lo que signa el desarrollo del *Contra Sainte-Beuve*.

En su “Projets de préface”, Proust declara, lo que reaparece con fuerza en la *Recherche*, su intención de alejarse de la inteligencia, pues sólo fuera de ella el artista podrá asir lo que constituye la materia del arte y que se encuentra en sí mismo: las impresiones del pasado; ya que “*Ce que l'intelligence nous rend sous le nom du passé n'est pas lui.*” (p. 211) Esas impresiones serán “resucitadas” por un proceso azaroso, como le ha sucedido al probar un trozo de pan tostado mojado en té –antecedente inconfundible del capital episodio de la magdalena de la *Recherche*– que le ha hecho revivir los olores de geranios, de naranjos, las sensaciones de luz extraordinaria, de felicidad. Es decir, las mañanas de verano en el campo de su abuelo, en su infancia. Igualmente, le ocurrirá al pisar el pavimento, en un paseo con amigos, volver a vivir la desigualdad de dos baldosas del baptisterio de San Marcos, en Venecia, nuevo adelanto, casi literal, del episodio fundamental de *El tiempo recobrado*: el que precipitará su decisión de volcarse a la literatura. Sólo estos dos ejemplos muestran hasta qué punto es admisible la consideración de la novela según la perspectiva con la que ha comenzado este capítulo.

La observación de la rememoración a la manera de un sueño cuyos elementos son “fantasmas” que sin embargo poseen mayor realidad que las “verdades” que nos brinda la inteligencia, sintetiza la concepción sobre lo real que va tomando cuerpo a lo largo de todo el recorrido del héroe de la Recherche hacia su vocación: “*À côté de ce passé, essence intime de nous-même, les vérités de l’intelligence semblent bien peu réelles.*” (p. 215). Sin embargo a esa inteligencia debe recurrir para realizar su artículo crítico sobre Sainte-Beuve, con cuyo método disiente de manera radical. Pues, si bien la inteligencia no es capaz de acercarnos a las “verdades” que están en nosotros mismos, es, paradójicamente, ella, la inteligencia, la única que puede decretar ésta, su inferioridad:

Et cette infériorité de l’intelligence, c’est tout de même à la intelligence qu’il faut demander de l’établir. (...) Et si elle n’a dans la hiérarchie des vertus que la seconde place, il n’y a qu’elle qui soit capable de proclamer que l’instinct doit occuper la première.” (p. 216).

De esta manera, no puede hablarse en arte como en ciencia positiva: de iniciadores, de precursores, en sentido científico: Contra Sainte-Beuve, cuyo método consiste en comprender el contexto, la historia del autor, Proust proclama la diferencia entre arte y ciencia:

(...) chaque individu recommence, pour son compte, la tentative artistique ou littéraire; et les oeuvres de ses prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, une vérité acquise dont profite celui qui suit. Un écrivain de génie aujourd’hui a tout à faire. Il n’est pas beaucoup plus avancé qu’Homère.” (p. 220)

Pero los filósofos que no han sabido encontrar lo que hay de real e independiente de toda ciencia en el arte, y en este caso Sainte-Beuve obra como tal, han estado obligados a imaginar al arte o la crítica, como la ciencia en la que el predecesor está forzosamente menos avanzado que el que le sigue. Todas las disquisiciones que en la ficción desarrollan esta posición de Proust frente al “progreso” artístico, encuentran un apoyo en estas afirmaciones.

La obra de Sainte-Beuve carece por ello de profundidad: “el inigualable maestro del siglo XIX” según Taine o Bourget, o tantos otros, que no separa en sus juicios al hombre de la obra, y que considera fundamental, salvo que se trate de un “tratado de geometría pura”, tomar en cuenta todos sus comportamientos, sus relaciones, los juicios sobre él de

sus amistades, construye un método que “*méconnaît ce qu’une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend: qu’un livre est le produit d’un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.*” (p. 221-22) Esta manera de apreciar el arte se encarna, en la novela, en el personaje de Mme. de Villeparisis quien ha frecuentado de pequeña a escritores como Balzac, Chateaubriand o Víctor Hugo, por lo que cree poder juzgarlos con mayor equidad que el héroe. En ese juicio pasan a considerarse cualidades que nada tienen que ver con lo artístico, tales como la sencillez, la moderación, la modestia; y a su favor alude directamente a las palabras del crítico rechazado por Proust: “*comme disait M. Sainte-Beuve qui avait bien de l’esprit, il faut croire sur eux ceux qui les ont vus de près et ont pu juger plus exactement de ce qu’ils valaient*”³⁶⁴

El desconocimiento de Sainte-Beuve sobre los artistas se manifiesta de un modo relevante con Balzac, a quien Proust le dedica uno de los apartados más extensos y significativos, y en el que se expresan relaciones importantes entre la literatura y la pintura.³⁶⁵ Balzac “pinta” la realidad mundana de una manera “quimérica” para la vida, pero muy “terrestre” para la propia literatura, lo que nos da un placer semejante a los que nos da la misma vida. Es como esos pintores “*de panorama, qui mêlent aux premiers plans de leur oeuvre, les figures en relief réel, et le trompe-l’oeil du décor. (...) ses personnages seront réels, ne [seront] pas plus que réels*” (p. 268). De esta manera, revivimos las pasiones, las “purgamos” a la manera aristotélica. Los propios títulos, como el paradigmático *Las ilusiones perdidas*, llevan una marca positiva que revela la ausencia de toda intención “filosófica”, a la que el título inicialmente parecía invitar (Cfr. nota al pie, p. 269). En Balzac no puede hablarse propiamente de “estilo”, en la medida en que coexisten todos los elementos de un estilo por venir, de un estilo que no existe. Balzac no sugiere, explica (p. 269). Pero su genio se revela en el ocultamiento de profundos diseños, en la “pintura del lenguaje de sus personajes” (p. 272) y muy especialmente en la aparición de los mismos personajes durante toda la obra que, si bien no ha sido un recurso premeditado, tal vez incluso por ello, resulta finalmente magistral;

³⁶⁴ M. Proust. *Á l’ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit. II, p. 70 [II, p. 283-84]

³⁶⁵ Resultaría interesante un estudio sobre los alcances de esta afirmación en la propia literatura de Balzac, especialmente en torno de su personaje pintor Frenhofer de *L’oeuvre d’art inconnu*; pero tal cosa, excede los límites de este trabajo.

como el trozo de música que Wagner incorpora a su *Parsifal*,³⁶⁶ aunque no hubo sido concebido para él (p. 274). La conmoción que provoca la obra de Balzac, según este diseño, se ilustra con las declaraciones de Wilde, para quien una de las tristezas más profundas de su vida ha sido la muerte de Lucien de Rubempré en *Esplendores y miserias de las cortesanas* (p. 273).

La grandeza de la obra de Balzac, reside en que sus libros presentan bellas ideas, “ideas de bellas pinturas”, pues concibió la literatura como una gran idea de pintura. Esta reflexión aporta una prueba a la hipótesis de este trabajo, según la cual, para Proust, la literatura debe ser “pictórica”. Balzac veía en un efecto de pintura una bella “idea” – como las “ideas” de Rembrandt, según la visión de Proust–; lo que permite comparar su factura literaria a la de ciertos pintores: es un literato que tuvo la idea de tratar veinte veces, con luces diversas, el mismo tema; su resultado es una cosa profunda, sutil, poderosa, aplastante, original, sorprendente, como las cincuenta catedrales o los cuarenta nenúfares de Monet. Con Balzac cobran valor literario mil cosas de la vida que hasta que aparece su obra resultaban contingentes. Esta revalorización de la novela de Balzac, recuerda la referencia de Proust a los bodegones de Chardin, que nos permiten renovar nuestra visión de lo cotidiano. Asimismo, los personajes de Balzac son como los ángeles de Rubens: tienen alas pero a su vez una apariencia carnal, robusta y fuerte (p. 288). De igual modo, aparece en su obra “*l’interpolation des temps (...) comme dans un terrain où les laves d’époques différentes sont mêlées*” (p. 289), lo que remite a la metáfora de la *Recherche*, según la cual, los artistas originales van irrumpiendo, como las formaciones de las capas geológicas.

Pastiches et Mélanges

Uno de los más importantes escritos de esta obra para la cuestión pictórica es “John Ruskin”³⁶⁷ en el que Proust comienza discuriendo acerca del “realismo” del crítico:

On d’abord dit qu’il était réaliste. Et, en effet, il a souvent répété que l’artiste devait s’attacher à la pure imitation de la nature ‘sans rien rejeter, sans rien mépriser, sans rien choisir’.

Mais on a dit aussi qu’il était intellectualiste parce qu’il a écrit que le meilleur tableau était celui qui renfermait les pensées les plus hautes. (p. 106).

³⁶⁶ Se trata de *El Encantamiento del Viernes Santo*, que Wagner escribe antes de pensar en hacer *Parsifal*.

³⁶⁷ M. Proust. *Pastiches et mélanges*, Ed. Cit., p. 105

Cuando Ruskin analiza la obra *Construction de Carthage* de Turner, sostiene que su grandeza reside en que manifiesta un pensamiento tan bien como si hubiera sido escrito; lo mismo que Tintoretto en *Santa Familia* o en *Crucifixion*. Se ha dicho, continúa Proust, que Ruskin subordinaba el arte a la ciencia, pero en tanto fundamentaba una suerte de religión de la Belleza, como puro esteticista, se ha dicho también que humillaba la ciencia delante del arte: Tintoretto revela verdades sobre la musculatura que irían descubriendo todos los anatomistas de la tierra y Turner descubre sobre la naturaleza de las rocas lo que ninguna academia conocerá jamás. Se ha dicho que él mismo no era artista pues en su consideración sobre la belleza intervenían cuestiones tal vez superiores, pero ajenas a la estética. Y como se dijeron de él tantas cosas contradictorias, concluye Proust, se terminó afirmando que él era contradictorio. En fin, el don especial, para Ruskin, era, tanto en la naturaleza como en el arte, el sentimiento de la Belleza. Esta Belleza a la que Ruskin consagra su vida, no es para él objeto de placer, sino una verdad, una realidad más importante que la propia vida. Por eso habla del Gótico como un cristiano podría hablar de la verdad revelada. Su concepción estética recibe entonces la crítica tanto de exceso de realismo, como de intelectualismo: la realidad que el artista debe registrar es a la vez material y espiritual; la materia es una expresión del espíritu. Así, la realidad es una y quien la “ve” es el hombre de genio; por lo tanto poco importa el “vehículo” que la muestre: una pintura, una estatua, una pieza musical, una ley, etc. Aquí es donde aparece la distancia más acentuada con Proust:

Carlyle dit qu'il était inévitable que Boccace et Pétrarque fussent de bons diplomates, puisqu'ils étaient de bons poètes. Ruskin commet la même erreur quand il dit qu' 'une peinture est belle dans la mesure où les idées qu'elle traduit en images sont indépendantes de la langue des images'. Il me semble que, si le système de Ruskin vient par quelque côté, c'est par celui-ci. Car la peinture ne peut atteindre la réalité une des choses et rivaliser par là avec la littérature, qu'à condition de ne pas être littéraire. (p. 112)

Así como su veneración de los paisajes de Turner proviene de su amor por la naturaleza, así la naturaleza cristiana de su pensamiento lo lleva a admirar el arte cristiano: la arquitectura y escultura de la edad media francesa, la arquitectura, escultura y pintura de la edad media italiana. El aporte más precioso de la obra de Ruskin lo encuentra Proust es su reivindicación del arte pasado:

Si, comme on l'a dit, son nom doit rester attaché au préraphaélisme, on devrait entendre par là non celui d'après Turner, mais celui d'avant Raphaël. (...) son oeuvre divine ne fut pas de susciter des vivants, mais de ressusciter des morts.
(p. 115)

En este artículo es donde Proust relata la anécdota de Turner y los barcos, según la cual, como se ha citado ya, el pintor sólo registra en su pintura “no lo que sabe sino lo que ve.” (p. 121). Y en este sentido es en el que Proust atribuye al crítico inglés lo que él ha dicho a la muerte de Turner: “*C'est par ces yeux, fermés à jamais au fond du tombeau, que des générations qui ne sont pas encore nées verront la nature.*” (p. 129) En un escrito sobre Monet, Proust profundiza esta fórmula impresionista.

También es aquí donde Proust dedica varias páginas a sustentar su posición en contra de lo que ha llamado “Idolatría”, que en Ruskin se presenta en sus relaciones entre belleza y religión, pero que también aparece en aquellos que juzgan la obra, o bien porque se trata de un autor ya admirado, o bien porque les recuerda a alguna otra obra consagrada. No es un error poco común; aún M. de Montesquiou –quien ha demostrado en sus escritos una habilidad particular para emitir juicios artísticos, como se vio antes– en sus conversaciones comete estas desviaciones por idolatría; por ejemplo cuando identifica las telas con que se adorna una actriz, con la pintada en un cuadro de Moreau, o los arreglos de una dama con los de la princesa de Cadignan, personaje de Balzac. El error consiste en encontrarlas bellas “*non parce que l'étoffe est belle, mais parce qu'elle est l'étoffe peinte par Moreau ou décrite par Balzac et qu'ainsi elle est à jamais sacrée...aux idolâtres.*” (p. 135) Esta tan común como incorrecta manera de gustar del arte, por lo que ya se ha establecido sobre él, dará lugar en la *Recherche* al descrédito de los así catalogados “solteros del arte.”

Me interesa, asimismo, señalar aquí el relato en el que Proust acomete la tarea de “volver a contar” o “contar de otro modo” los sucesos registrados en un periódico acerca del asesinato de una mujer por su hijo; se trata de “Sentimientos filiales de un parricida”³⁶⁸; como un símbolo de lo que el arte debe hacer con “lo real”; el “recuento” del hecho consignado en los diarios por los datos estrictamente cronológicos, y por adjetivaciones que tienden a explicarlo por la locura, podrían considerarse como un intento “científico” –es decir explicativo– de justificación. Pero esto no es todo lo que

cabe decir con lo que sucede. De igual modo que el narrador reflexiona sobre la guerra en *El Tiempo Recobrado*: aún concediendo que pudiera hacerse una descripción científica de la guerra, todavía habría que contarla como Elstir pintaba el mar, o Dostoievsky contaba una vida: en otro sentido. Por eso se justifica de haberse metido con un hecho tan difícil de comprender, al que eleva al rango de una tragedia clásica:

Si j'ai répété avec insistance ces grands noms tragiques, surtout ceux d'Ajax et d'Oedipe, le lecteur doit comprendre pourquoi, pourquoi aussi j'ai publié ces lettres et écrit cette page. J'ai voulu montrer dans quelle pure, dans quelle religieuse atmosphère de beauté morale eut lieu cette explosion de folie et de sang qui l'éclabousse sans parvenir à la souiller. J'ai voulu (...) montrer que ce fait divers était exactement un de ces drames grecs dont la représentation était presque une cérémonie religieuse, et que le pauvre parricide n'était pas une brute criminelle, un être en dehors de l'humanité, mais un noble exemplaire d'humanité, (...) (p. 157)

Los sucesos de la *Recherche* que revelan actitudes aparentemente motivadas por el sadismo o la perversión, tales como la profanación del retrato de Vinteuil por su hija y su amiga, o los placeres de Charlus en la casa de citas de Jupien, son ejemplos paralelos, que merecen ser contados “en otro sentido”.

El artículo termina con esta pregunta, inquietud que aquí se muestra en forma extrema, pero, que en un sentido más general, guía todo el desarrollo de su novela: “*mais quelle joie, quelle raison de vivre, quelle vie peuvent résister à cette vision? D'elle ou de la joie, quelle est vraie, quel est 'le Vrai'?*” (p. 159)

Jean Santeuil

Si, como sostiene Clarac en su presentación, esta obra de Proust es “de donde ha salido la *Recherche*” (y no del *Contre-Sainte Beuve*) pues no se trata de un proyecto abandonado, sino en la medida en que ya había comenzado a escribir los cuadernos sobre los que luego armaría *En busca del tiempo perdido*, todo este conjunto de textos, que no guardan una ligazón concebida por el mismo Proust, puede tomarse, extremando la hipótesis de la que partimos, como un “gran esbozo” de la novela. Contrariamente, Maurice Blanchot sostiene al respecto, que es el abandono de *Jean Santeuil* lo que ha permitido la emergencia de la *Recherche*, cuya escritura no hubiera sido posible, de

³⁶⁸ M. proust. “Sentiments filiaux d’un parricide”, en *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 150-59

haberse publicado la novela juvenil.³⁶⁹ En un trabajo en el que abordan esta cuestión, Julio Moran y Analía Melamed han sostenido que esta novela inconclusa puede interpretarse como un proyecto de la gran obra, así como un contraproyecto de la misma; aunque, tanto en un caso como en otro, es ineludible como antecedente.³⁷⁰ Analía Melamed ha considerado, posteriormete, a los *Pastiches*, como fundantes para la *Recherche*.³⁷¹

En lo que respecta a la pintura, las primeras líneas del prefacio nos hablan de un ambiente campestre, frecuentado por pintores, como telón de fondo del encuentro entre el autor de una novela, fallecido un tiempo después, y quien será el encargado de editar su obra literaria, por ende póstuma, en ese momento acompañado en su lugar de descanso, por un amigo. Este encuentro recuerda la escena de la *Recherche* en la que el héroe junto a Robert de Saint-Loup, reconoce, en un lugar de almuerzo, a Elstir. La forma en que los amigos se presentan a través de una carta al escritor, el estado de ansiedad que les provoca la posible reacción del artista ante su actitud, es muy semejante a la de los personajes de la *Recherche* respecto del pintor. Pero quiero, precisamente, subrayar que mientras en el primer caso se trataba de ponerse en relación con un artista literario, en el segundo, se trata de relacionarse con un artista pictórico, lo que hablaría de un desplazamiento de la literatura a la pintura. Si se reinterpreta esta escena de *Jean Santeuil*, que es breve, pero que es la que le da coherencia a la presentación posterior, a la luz del desenvolvimiento de las ocurrencias de la gran novela, y, recíprocamente, se lee ésta enriquecida por los sucesos de aquélla, se advierte que en la *Recherche*, la constitución de la obra se torna más compleja pues requiere, no sólo de encuentros fortuitos, sino de una toma de conciencia artística por parte del autor, en un proceso también constructivo en el que se presenta como una instancia imprescindible el contacto

³⁶⁹ Cfr. M. Blanchot. "L'expérience de Proust" en *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

³⁷⁰ Cfr. J. C. Moran y A. Melamed. "Jean Santeuil de Marcel Proust: esbozo y contraesbozo de la *Recherche*", en *Actas del X Congreso Nacional de Filosofía*, 24 al 27 de noviembre de 1999, AFRA y UNCo, CDrom, pp. 475-77. Los autores sostienen: "esta novela juvenil puede considerarse a la vez y legítimamente, según diferentes perspectivas, tanto esbozo cuanto contraesbozo de la *Recherche*. Sostenemos fundamentalmente que se encuentra en *Jean Santeuil* una concepción del arte opuesta a la desarrollada en la *Recherche*, pero que sin embargo conduce hacia ella."

³⁷¹ Cfr. A. Melamed. "La disolución de la figura del autor en Marcel Proust" en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Anexo *Actas* de las V Jornadas de investigación del Departamento de Filosofía, CD-ROM, La Plata, UNLP, diciembre de 2004

con la obra pictórica, simbolizado en la novela por la visita del héroe al atelier de Elstir, pero que ya tiene antecedentes en el recorrido recomendado por las obras de Chardin y Rembrandt. Los autores del estudio mencionado explicitan, de igual modo:

En suma, el tropiezo narrativo de *Jean Santeuil* deviene de que el descubrimiento de las reminiscencias no basta por sí sólo para construir una novela estética, es necesario desocultar al artista que construye con el desarrollo ficcional la racionalidad de los mundos artísticos y de la comunicación entre artistas. (...) en fin, la tensión entre las primeras impresiones de ignorancia y sus revaloraciones corroboran que el contraesbozo literario juvenil de Proust fue también un necesario esbozo del que no se ha arrepentido, aunque el ocultamiento de la génesis y condición del artista condujese al desconocimiento de la obra.³⁷²

El conocimiento de la obra que depende, según estas palabras, del desocultamiento de la génesis y condición del artista, parece así, poder producirse motivado por la pintura, lo que se resuelve en la *Recherche*, pero permanece sin problematizarse en *Jean Santeuil*.

Conviene, asimismo, destacar para el propósito de este trabajo, unos fragmentos que se publicaron en la edición referida bajo el título de “Fragmentos diversos”; especialmente dos de ellos: el primero, “Un amateur de peinture - Monet, Sisley, Corot”: este amante de la pintura que no habita en París, sino en Rouen, que no posee una gran fortuna, dedica todo su esfuerzo económico a la compra de cuadros de Monet. Las descripciones de sus cuadros anticipan la factura del pintor imaginario de la novela; pero, asimismo, este aficionado irá descubriendo en su “búsqueda de los Monet” a otros pintores igualmente valiosos como Sisley o Corot. La pintura es una puerta para una nueva mirada sobre el mundo, pero también nos abre puertas hacia el mundo del arte mismo.

El segundo, “Les Monet du marquis de Réveillon”, muy breve pero muy significativo, presenta una disquisición central para la concepción pictórica de Proust, que ha sido señalada por Michel Butor,³⁷³ y que desarrolla, con la pintura de Monet como ejemplo, la fórmula impresionista según la cual debe pintarse “lo que se ve”: el cuadro representa un amanecer a orillas del mar –lo que hace pensar en la obra arquetípica del impresionismo: *Impresión: sol naciente*, de Monet– muy nebuloso, por lo que el paisaje “se ve” y a la vez “no se ve”; es que Monet no pinta allí lo que se ve (ya que no se ve nada), ni lo que no se

³⁷² J. C. Moran y A. Melamed. “Jean Santeuil de Marcel Proust: esbozo y contraesbozo de la *Recherche*”, *Op. Cit.*, p. 477

³⁷³ Cfr. M. Butor. *Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust*, *Op. Cit.*

ve (ya que debe pintarse lo que se ve), sino que pinta *que no se ve*, pues que “*la défaillance de l’oeil qui ne peut pas voguer sur le brouillard lui soit infligée sur la toile comme sur la rivière, c’est bien beau*”; pero no sólo sucede esto con la naturaleza, sino también con las propias obras artísticas. Monet ha pintado también las más monumentales de ellas: las Catedrales: “*Et quand c’est une cathédrale c’est beau aussi, car le portail qu’on ne voit pas est une bien belle chose mais c’est une chose qui vit dans la nature*”, algunas de sus horas también son de niebla, también son vedadas a la vista de las personas, y, sin embargo, también son bellas. Este fragmento resulta revelador en cuanto a lo que Proust, contrario a las posiciones artísticas realistas, concibe como lo real, pues en esas imágenes en las que se manifiesta el “ver” pictórico de un modo tan radical, lo que se destaca es que el producto de ese “ver” no sólo contempla lo que el ojo capta, sino su capacidad de captar, e incluso de captar sus deficiencias; en esas imágenes, precisamente, reside “lo real”. Quiero asimismo, destacar, que en este breve análisis, Proust ya da cuenta del carácter de la pintura de Monet, tal como fue tanto tiempo después interpretado por el estudioso de su obra Henri Scrépel: como una superación de la fórmula lisa y llana del mismo impresionismo. Si bien Proust no estima, ya que no sería posible, que se trate del inicio de la abstracción, ya destaca la bruma, la niebla que invade las telas de Monet como elemento pictórico superador de la visibilidad apegada a la “mera apariencia”.

Por último, no puede dejar de señalarse, en *Les Plaisirs et les Jours*, los “Portraits de peintres”,³⁷⁴ texto en el que, brevemente, Proust dedica, en forma de poema, un apartado a cada uno de los siguientes pintores: Albert Cuyp, Paulus Potter, Antoine Watteau, y Antoine Van Dyck. Especialmente los dos últimos tienen una considerable presencia en la *Recherche*.

Este recorrido por los escritos proustianos, aunque somero, permite considerar, creo, que Proust ha construido su *Recherche*, desde los inicios de su labor literaria. Es en ese sentido es que considero que pueden incorporarse a su análisis todos los “fragmentos” previos que, como pasos tentativos, -o como sostenes del gran edificio final, según la metáfora de Anne Chevalier-, constituyen esbozos insustituibles.

³⁷⁴ M. Proust. *Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les Jours*, establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre. París, Pléiade, 1971, pp. 80-82.

Capítulo VI
Percepción pictórica: su carácter hipotético.
El “despojamiento” del pintor y su nueva “mirada”

Inversión del orden perceptivo habitual desde el plano visual, fragmentación más acentuada que en las otras artes, superación de las nociones de la inteligencia abstracta que posibilita una experiencia originaria, relación con la literatura en cuanto a su comunicabilidad y su despliegue mediante el juego de metamorfosis pictóricas y acercamiento al plano amoroso por su ligazón con lo sensible, son en resumen, los caracteres que definen la concepción proustiana de la pintura.

En el capítulo presente, me detendré en esa suerte de desprendimiento de saberes previos y costumbres que el artista debe realizar al concretar su obra y que, por un lado, revela una mirada depurada de nociones teóricas y habituales y, por el otro, la establece como conjetura. Por ser la manifestación artística más ligada a lo visual la pintura es también aquella que puede romper directamente y con más fuerza con el orden pragmático establecido para luego intentar reconstruir una nueva unidad. Al mismo tiempo, la ausencia del sentido de la vista en las epifanías y rememoraciones proustianas pareciera reforzar la idea de que es la pintura la que permite reorganizar la percepción visual y generar una visión más originaria y una recepción creativa.

No obstante, no hay en Proust ni visiones ni recepciones definitivas, ya que en su concepción se acentúa la consideración de que no hay absolutos. Walter Biemel, ha señalado “un giro trascendental de la mirada” en referencia a la apreciación proustiana sobre las cosas, y a su vez, ha afirmado sobre su concepción del tiempo, la ausencia “de una visión divina o de un ser iluminado religioso”.³⁷⁵ Más bien, en sus afirmaciones, Proust conserva un carácter hipotético. Resulta entonces pertinente indagar cuál es el valor de las hipótesis –en este caso en la pintura– y cómo las utiliza el novelista.

En este sentido, la concepción pictórica de ficción presenta acercamientos, pero también divergencias, con la posición de Ernst Gombrich, historiador del arte, que da al término ‘hipótesis’ un papel central en su concepción sobre la percepción y la

³⁷⁵ W. Biemel. “Sobre Marcel Proust” en *Análisis filosóficos del arte del presente*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1973, p. 19 y 43, respectivamente.

representación del arte. Influido por la concepción popperiana, el historiador sostiene que “un cuadro es una hipótesis que confrontamos al mirarlo” y que “la noción de arte es una noción culturalmente determinada (...) lo que existe es la creación de imágenes”;³⁷⁶ por lo que el proceso perceptivo resulta sustancial para establecer la historia del arte; el propósito de sus investigaciones se resume en la posibilidad de “analizar cuál es el papel de la percepción en el arte”.³⁷⁷

Al respecto, Herbert Read sostiene, en *Imagen e Idea*, que la idea siempre ha sido precedida por una imagen que el arte ha resuelto primero en sus producciones, por lo que sustenta la prioridad histórica de las formas simbólicas del arte en el desarrollo de la conciencia humana. Podría considerarse que hay un progreso en el arte, no como habilidad o destreza pero sí en el sentido en que “la conciencia estética ha aumentado progresivamente su horizonte y profundidad”.³⁷⁸ Así, explica cómo la noción de trascendencia, que alcanza su punto culminante en la escolástica medieval, se ha visto condicionada por la conciencia estética del espacio, cuyo producto artístico final serían la cúpula y la bóveda y, posteriormente, la orquestación infinita de estos elementos en la catedral gótica.

En cambio, Gombrich, establece como supuesto teórico de su concepción, ilustrada por una de sus más célebres obras, *Arte e ilusión*,³⁷⁹ un principio clave para comprender su postura, la idea de que en toda representación hay un elemento de conocimiento. Así, la pretensión impresionista es ilusoria. El célebre “ojo inocente”, según la expresión de Ruskin, es una quimera, pues todo ojo se encuentra, en mayor o menor medida, “dirigido” por un saber previo a la visión; entonces, es imposible “olvidar” lo que se sabe³⁸⁰:

(...) cuento el desarrollo progresivo de la representación. Y muestro cómo se ha pasado de los métodos conceptuales de los “primitivos” y de los egipcios, que pintaban “lo que sabían” a las realizaciones de los impresionistas, que querían pintar “lo que veían”. (...) es quizás el carácter contradictorio del programa de los impresionistas, lo que condujo al fracaso de la representación en el siglo XX. (...),

³⁷⁶ E. Gombrich, D. Eribon. *Lo que nos dice la imagen*, (1991) Bogotá, Norma, 1993, p. 73

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 103

³⁷⁸ H. Read. *Imagen e Idea*, (1955), México, FCE, 1975, p. 15.

³⁷⁹ E. Gombrich. *Arte e ilusión*, Barcelona, G. Gili, 1979

³⁸⁰ E. Gombrich. *Lo que nos dice la imagen*, *Op. Cit.*, p. 104.

ningún artista puede rechazar todas las reglas y todas las convenciones y simplemente pintar lo que ve.³⁸¹

La percepción visual, y por extensión, las imágenes pictóricas, resultan, entonces conjeturas, hipótesis contrastables, que pueden ser refutadas.

Contrariamente a lo que expone Gombrich, en la novela de Proust, la recreación pictórica implica desprenderse de las nociones de la inteligencia abstracta, como dice el narrador del pintor imaginario: despojarse de lo que “se sabe” para contar con lo que “se siente” y disolver los razonamientos que conforman nuestra visión. Lo que hace Elstir en sus marinas:

*Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elle tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion.*³⁸²

De este modo, es posible relacionarlo con el movimiento impresionista, cuya intención el historiador rechaza tan abiertamente. Sin embargo varios comentaristas como Michel Butor, Louis Bolle, Jean-Francois Revel, Jean Milly, entre otros, de una u otra manera, han considerado que el pintor imaginario está “más allá del impresionismo”. En esta dirección, Elstir es comparable, como se verá con más detenimiento, al Cézanne descrito por Merleau-Ponty: su pintura representa, más que la impresionista, una superación de la antítesis sentidos-inteligencia, más estrictamente pintor que ve-pintor que piensa, y que en términos de Merleau podríamos llamar lo visible y lo invisible. Es decir, hay una superación del impresionismo que se queda en el estudio de la apariencia³⁸³, en el ámbito de la impresión. Por lo que se rescata por detrás de esa apariencia la existencia de algo real. El pintor proustiano tampoco se conforma en la reproducción de lo aparente, sino que, en sus obras, postula un mundo, o al menos un fragmento de mundo, que, de este modo se convierte en una “conjetura” sobre lo real. Hay igualmente en la novela

³⁸¹ Ibidem, p. 96

³⁸² M. proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 191 [II, p.405]

³⁸³ A partir del estudio de Henri Scrépel sobre Monet, se ha considerado que lo dicho por Merleau-Ponty sobre Cézanne es asimismo aplicable al mismo "padre del impresionismo", por lo que también el pintor imaginario proustiano es comparable con Monet, como se analizará en un capítulo posterior.

proustiana, como ya se analizó, elementos susceptibles de ser comparados con líneas pictóricas posteriores, como el surrealismo y el cubismo o el arte abstracto, lo que viene a confirmar la postulación de ese “más allá del impresionismo” al que se refieren los comentadores mencionados y, a su vez, profundiza la divergencia con Gombrich en su rechazo a la “imagen pictórica del siglo XX”. Para éste, al contemplar un cuadro, una imagen plana, sólo conjeturamos que representa una realidad de tres dimensiones: imaginamos la realidad detrás de tal imagen.³⁸⁴ En la concepción de Proust no se trata de imaginar sino de “construir”. La pintura aparece, así, como organizadora de lo visual, pero siempre con carácter hipotético.

Por otra parte, la concepción de Gombrich implica analizar cómo ha ido “progresando” la imagen pictórica a través del tiempo, produciendo, cada vez, ilusiones más “aceptables”, es decir más “realistas”; de hecho, como él mismo lo reconoce, intenta reconstruir una historia de la pintura figurativa.³⁸⁵ De ahí que considere al impresionismo, que por exceso de rigurosidad en la fidelidad a las impresiones, abre la puerta al arte abstracto, como el inicio del fracaso de la representación del arte del siglo XX. Una tal historia de la pintura se concibe, siempre en coincidencia con la posición popperiana, como un proceso de ensayos, errores, rectificaciones, que van acercándose cada vez más a la “ semejanza”: “En el Renacimiento, no se podía pintar una naturaleza muerta como un pintor holandés del siglo XVII o como Chardin. Todavía no era posible. No todo es posible en cualquier época.”³⁸⁶ Lo que pone de relieve la importancia para el arte de los aspectos tecnológicos, y en ese sentido, una cierta interacción social que Gombrich denomina la “ecología de la imagen”, es decir el contexto que le permite a una imagen aparecer, desarrollarse, evolucionar. La postura perspectivista proustiana implica, como principal discordancia con estas afirmaciones, en primer término, desechar la noción de semejanza que en Gombrich es relevante, como quedó ya expuesto. El pintor proustiano debe realizar una suerte de “despojamiento” de sus hábitos y saberes, pero también de sus sensaciones fijadas por la costumbre, lo que lo acerca a la concepción fenomenológica y que, como señala Anne Simon, desde una perspectiva basada en la

³⁸⁴ Cfr. E. Gombrich. *Lo que nos dice la imagen*, Op. Cit., p. 101

³⁸⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 96-97

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 108

filosofía de Merleau-Ponty, es parte de la “iniciación” en cuestiones artísticas que el héroe emprende a partir de su relación con Elstir. Esta iniciación es precedida por una suerte de “ceguera voluntaria”,³⁸⁷ ilustrada en la narración de su arribo al taller del pintor:

*(...) je m'efforçais, pour penser que j'étais dans l'antique royaume des Cimmériens, dans la patrie peut-être du roi Mark ou su l'emplacement de la forêt de Brocéliande, de ne pas regarder le luxe de pacotille des constructions qui se développaient (...) C'est aussi en détournant les yeux que je traversai le jardin (...)*³⁸⁸

En un primer intento de “poner entre paréntesis” lo que “ve”, el héroe asume una actitud de “distanciamiento” con el entorno; artificialmente, “vuelve la vista” y se esfuerza por “no mirar” el paisaje urbano que lo rodea. Más tarde, comprenderá que este distanciamiento es propio de toda percepción y que se manifiesta paradigmáticamente, como se vió, en la contemplación de la puesta en escena teatral. Esta ceguera es también un signo de rechazo por lo visible en favor de un mundo excelso o imaginario. Sin embargo, el encuentro con el pintor revela, posteriormente, el “error” de esta actitud: “(...) mes yeux instruits par Elstir à retenir précisément les éléments que j'écartais volontairement jadis, contemplaient longuement ce que la première année ils ne savaient pas voir.”³⁸⁹ Lo que prevalece con las revelaciones pictóricas de Elstir es la adquisición de una mirada apta –el narrador dice “elevarme a un conocimiento poético”– para abrirse sobre “el espectáculo total de la realidad”, una mirada concebida como primaria y anterior a toda regulación perceptiva o intelectual. En ese sentido, la pintura adquiere preeminencia en la conformación y reorganización de nuestra percepción; es el pintor, aquél por quien, con palabras de Proust, “se despiertan nuestros ojos”; es decir, quien nos ayuda a romper con aquella regulación que el hábito y el entorno cultural nos han impuesto. Los cotidianos bodegones de Chardin, por ejemplo, son un buen comienzo para iniciar esa ruptura.

³⁸⁷ “En el presente de la narración la llegada a lo de Elstir es paralelamente acompañada de la mención reiterada de una ceguera voluntaria, como si la iniciación debiera hacerse ritualmente bajo los auspicios de una tabula rasa visual o sensorial”. Anne Simon. *Proust et le réel retrouvé*, Paris, PUF, 2000, p. 116 (la traducción es mía)

³⁸⁸ M. Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 190 [II, p.404]

³⁸⁹ M. Proust. *Sodome et Gomorrhe*, Ed. Cit., III, p. 179 [IV, p. 132]

La mirada del pintor

Casi veinte años antes de que aparezca el primer tomo de su gran novela, Marcel Proust escribe un artículo que se publica mucho después de su muerte, en 1954³⁹⁰. Se trata de un trabajo en torno a la figura del pintor Chardin, que aludirá también a Rembrandt. Al igual que otros artículos, éste que el mismo Proust considerará “un pequeño tratado de filosofía del arte”³⁹¹, incluye algunos elementos ficcionales: hay un personaje imaginario, un joven hombre de fortuna modesta y de gustos artísticos, quien en su ámbito familiar y rodeado de los elementos de su vida cotidiana, sentirá como una falta, la imposibilidad de recorrer las reliquias artísticas del pasado. Proust intentará demostrarle que no hace falta viajar por Venecia u Holanda para apreciar el arte verdadero: al menos para quien habite París, será más sencillo un paseo por el Louvre. Pero aún más: tampoco es necesario para vivir una experiencia estética auténtica, contemplar los palacios estilo Veronés o los príncipes estilo Van Dyck; quien nos puede iniciar en tal experiencia es un pintor del siglo XVIII que se ha abocado a retratar las escenas más habituales: Jean-Baptiste Chardin.

Jean Roudaut sostiene, en un artículo en el que analiza el trabajo juvenil de Proust³⁹², que elegir a Chardin en lugar de Watteau³⁹³ –ambos contemporáneos al movimiento rococó francés–, es “efectuar una elección ontológica”. En lugar de los paisajes idealizados y bucólicos de Watteau, Chardin pinta objetos de utilidad diaria, naturalezas muertas, y prueba, como sostiene Proust, que

³⁹⁰ M. Proust. “Chardin et Rembrandt”, en *Essais et articles*, establecido y anotado por Clarac y Sandre, París, Gallimard, 1994. 1ª publicación: *Le Figaro littéraire*, 27 de marzo de 1954; *Nouveaux mélanges*, (nota, p. 396)

³⁹¹ M. Proust. “Chardin et Rembrandt”, Ed. Cit. En la misma nota de la pág. 396 se señala que este es el artículo al que parece dirigirse Proust en carta de 1895 a Pierre Mainguet, director de la *Revue hebdomadaire*, en la que sostiene: “Je viens d’écrire une petite étude de philosophie de l’art, si le terme n’est pas trop prétentieux, où j’essaie de montrer comment les grands peintres nous initient à la connaissance et à l’amour du monde extérieur, comment ils sont ceux ‘par qui nos yeux son déclos’ et ouverts en effet sur le monde. C’est l’oeuvre de Chardin que je prends dans cette étude comme exemple, (...)”

³⁹² J. Roudaut. “Par qui nos yeux son déclos”. En *L’Arc: Proust*, nº 47, París, Librairie Duponchelle, 1990, p. 27-31.

³⁹³ En verdad, Proust le dedica a Watteau un texto, junto a otros pintores reconocidos como Rembrandt, Monet o Moreau, y en el que rescata los sufrimientos del pintor en cuestiones amorosas, dada su enferma constitución física, en contraste con su visión artística del amor. Cfr. Cap. V de este trabajo.

(...) *une poire est aussi vivante qu'une femme, qu'une poterie vulgaire est aussi belle qu'une pierre précieuse. Le peintre avait proclamé la divine égalité de toutes choses devant l'esprit qui les considère, devant la lumière qui les embellit.* (...) ³⁹⁴

Para Proust, el objetivo del arte no es la representación de un determinado contenido; así, señala en la *Recherche*, que Elstir, el pintor imaginario, bien puede pintar con igual genialidad una Catedral monumental o un edificio escolar de extrema sencillez³⁹⁵, porque “*Cette qualité inconnue d'un monde unique (...) est la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l'oeuvre elle-même*”,³⁹⁶ que se presenta con calidad de hipotético. En el artículo, refiriéndose a una pintura que representa una raya abierta a la mitad, colgada de un gancho, dejando ver los intensos colores de su interior, el rojo de la sangre, el azul de los nervios y el blanco de los músculos, Proust sostiene que Chardin es capaz de convertir una raya en “una nave de catedral policroma”, Asimismo, en la *Recherche*, aludiendo a un pescado que acaban de almorzar él y su abuela en el Hotel de Balbec, vuelve sobre esta metáfora de un animal marino “como una catedral policroma”.³⁹⁷

Los pedazos de pan, las frutas, la vajilla, de los cuadros de Chardin, revelan un manejo particular de la luminosidad, al igual que los claroscuros de los ambientes de Rembrandt. Como sostiene Genette, todo objeto puede causar un “efecto estético”, aunque la “función artística” se reserve a las obras intencionalmente estéticas; por lo que la referencia a las afirmaciones de Proust le permiten ejemplificar su apreciación:

“Pasó por delante de varios cuadros y tuvo la impresión de la sequedad y la inutilidad de un arte tan artificial, que no se podía comparar con las corrientes de aire y sol de un *palazzo* de Venecia (...)” (Proust, 1923, p. 692). Admito que una corriente de aire no es exactamente un objeto estético, pero, ¿y una *corriente de sol*?³⁹⁸

Si se potenciase el comentario proustiano, ¿no conduciría al Herbert Marcuse de *Ensayo sobre la liberación*,³⁹⁹ y aún, a Andy Warhol y el pop art?

³⁹⁴ M. Proust. “Chardin et Rembrandt”, en *Essais et articles*. Ed. Cit., p. 76

³⁹⁵ M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 351 [III, p. 45],

³⁹⁶ M. Proust. *La Prisonnière*, p. 329 [III, 877]

³⁹⁷ M. Proust. “Chardin et Rembrandt”, en *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 72. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* Ed. Cit., II, p. 55 [II, p. 266], respectivamente.

³⁹⁸ Gérard Genette. *La obra de arte II. La relación estética*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 12 (el subrayado es del autor)

³⁹⁹ Buenos Aires, Gutiérrez, 1969.

Se trata, entonces, no de las cosas que un pintor pinta, sino de la mirada particular del pintor para “ver” de un determinado modo eso que va a pintar; por eso Proust puede decirle al joven protagonista de su artículo: “*Si tout cela vous semble maintenant beau à voir, c’est que Chardin l’a trouvé beau à peindre. Et il l’a trouvé beau à peindre parce qu’il le trouvait beau à voir.*”⁴⁰⁰

Ahora bien, en este artículo, Proust anticipa, de algún modo, lo que luego desarrollará más profundamente en su novela: el supuesto contacto del joven burgués con Chardin, es un antecedente, no poco significativo, de lo que será el encuentro del héroe de la *Recherche* con el pintor Elstir. Precisamente Chardin se menciona como uno de los pintores preferidos del artista imaginario,⁴⁰¹ aunque no sea de los más aludidos en la novela. Como bien señala Roudaut, el joven del artículo proustiano es una especie de doble opaco del autor, y también es la imagen del lector cuyos ojos aún no han sido “despertados”; en la *Recherche*, en cambio, el “yo” reúne al autor y al narrador en uno sólo:⁴⁰² el que descubre y el que sabe. Entre estos dos estados de conciencia, el del que habla y el del que vive, hay situaciones transitorias, una de las cuales está representada por Chardin. El tema del artículo, continúa Roudaut, no es tanto la pintura de Chardin, ni el joven o su guía, sino la aventura de una conciencia de la ignorancia a la claridad, en la que Chardin ilustra un momento de ese viaje⁴⁰³. Del mismo modo, el héroe de la novela adquiere conciencia de una nueva dimensión del mundo de las sensaciones a partir de su incursión en el mundo del pintor: Elstir intentará, según la narración proustiana, pintar las cosas de acuerdo con las ilusiones ópticas de nuestra visión primera, no como “sabe” que son, sino como “ve” que son⁴⁰⁴; por ello cobrarán particular interés los “juegos de sombra”, los “verdaderos espejos”, los “eclipses”, las “perspectivas”; hará entonces el esfuerzo de desprenderse, en presencia de la realidad, de todas las nociones de la inteligencia.⁴⁰⁵

⁴⁰⁰ M. Proust. “Chardin et Rembrandt”, en *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 69

⁴⁰¹ Cfr. M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 713 [III, p. 382]

⁴⁰² Ya he intentado demostrar que el autor de la novela se presenta más bien como un receptor de arte y especialmente de obras pictóricas, en la medida en que todas ellas aparecen reconstruidas por la recepción de Proust.

⁴⁰³ J. Roudaut. *Op. Cit.*, p. 27

⁴⁰⁴ M. Proust. *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 194 [II, p. 408]

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 196 [II, p. 410]

Este es el aspecto que autoriza a hablar en Proust de saberes hipotéticos, pero no en el sentido de suposición comprobable, puesto que “(...) *dès que l’intelligence raisonneuse veut se mettre à juger des oeuvres d’art, il n’y a plus rien de fixe, de certain, on peut démontrer tout ce qu’on veut.*”⁴⁰⁶ La distinción verdadero – falso (aún la moderada distinción de Popper que pone énfasis en la refutación, y que, como se ha visto, adopta Gombrich) no tiene lugar en la organización perceptiva, puesto que toda percepción, aún la que podemos suponer errónea, aporta algo en la constitución del mundo, que, y justamente por ello, no puede atraparse de una sola vez; en todo caso cabe admitir, solamente, la distinción entre una mirada “artística” de una que no lo es; la primera es el resultado de un esfuerzo, de un proceso que, como se ilustra en la fábula del joven burgués del artículo, puede emprenderse a partir del acercamiento a la pintura, justamente porque las obras pictóricas son el fruto de un esfuerzo de desprendimiento similar llevado a cabo por el pintor. Precisamente, desde la perspectiva del receptor, también se alude, en la novela proustiana, a un despojamiento paralelo al que realiza el artista; así, al contemplar la obra, debe desligarse de sus saberes, y su percepción, se libera de todo análisis abstracto: en referencia al retrato que encuentra en el atelier de Elstir y cuyo modelo resultaría ser Odette en su juventud, el narrador resalta su carácter ambiguo y vacila sobre la fecha de la moda de su atuendo y al sexo de su protagonista: de manera “*que je ne savais pas exactement ce que j’avais sous les yeux, sinon le plus clair des morceaux de peinture.*”⁴⁰⁷

Ni la producción de la obra, ni su apreciación, entonces, proceden de una pura especulación desligada de las impresiones sensibles. Por lo cual se compromete, tanto en un caso como en el otro, la propia subjetividad. Esta reflexión aparece ya en el prefacio a la primer serie de *Propos de peintre, de David a Degas*, que Jacques-Émile Blanche publicara en 1919 y que le fuera dedicado a su amigo novelista, autor del por ese entonces ya publicado *Por el camino de Swann*. Allí Proust expone su admiración, pero también sus discordancias con Blanche, pues éste pone excesivo énfasis en la influencia que ejercen sobre el resultado de la obra, tanto la época y el ambiente, como los modelos de las mismas, es decir, lo que podrían considerarse como instancias “objetivas”: “*je ne*

⁴⁰⁶ M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 472 [VII, p. 197]

⁴⁰⁷ M Proust. *Á l’ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 204 [II, p. 418]

*suis pas si matérialiste que de croire que les modes du temps de Fantin rendaient plus facile de faire de beaux portraits, que le Paris de Manet était plus pictural que le nôtre, que la féerique beauté de Londres est une moitié du génie de Whistler.*⁴⁰⁸

Aquellas impresiones sensibles con las que se construye la obra, y también con las que se la aprecia, tienen, todas, su validez singular. En este sentido, Merleau-Ponty, corrobora que, en la percepción, se pone en juego una experiencia particular, que no puede ser valorada de una manera “objetiva”, y señala explícitamente que

(...) lo que demuestra cada percepción, aun siendo falsa, es la pertenencia de toda experiencia al mismo mundo, el poder que tienen todas de manifestarlo en calidad de posibilidades del mismo mundo. (...) no son (...) sino perspectivas del mismo ser familiar que sabemos que no puede excluir a una sin incluir a la otra y es, en todo caso incuestionable. Y por eso la fragilidad misma de la percepción, que se patentiza en su ruptura y sustitución por otra percepción, (...) nos obliga (...) a ver en ellas variantes del mismo mundo (...).⁴⁰⁹

Tampoco se trata, por otra parte, de excluir la inteligencia, puesto que en la aprehensión de lo “visible”, también juega su papel junto a la actividad de los sentidos. Como sostiene Biemel en su estudio sobre Proust:

Todos los hombres tienen experiencias, pero nada se consigue con la invocación a la experiencia. La experiencia tiene que ser elucidada, aclarada, interpretada, y esta actividad tiene que llevarla a cabo la inteligencia.⁴¹⁰

Proust aclara, en el prólogo a su *Contre Sainte-Beuve*, que no es la inteligencia la que puede proveer al artista del material para su trabajo, pues es la memoria involuntaria quien traerá al presente las impresiones pasadas; lo verdaderamente “real” es subjetivo y la inteligencia se ocupa de “objetivar”; sin embargo, sólo ella es capaz de llegar a esta conclusión, de establecer su propia “inferioridad” en este asunto.⁴¹¹ Pero, cabe aclarar, que, como indica Julio Moran, Proust se vale de al menos dos acepciones de inteligencia: una, abstracta, ligada con la memoria voluntaria, establece las relaciones con lo ya

⁴⁰⁸ M. Proust. *Essais et articles*, “Preface des ‘Propos de peintre’”, p. 277

⁴⁰⁹ M. Ponty. *Lo visible y lo invisible*, *Op. Cit.*, p. 62

⁴¹⁰ W. Biemel. *Op. Cit.*, p. 33

⁴¹¹ Cfr. M. Proust. *Contre-Sainte Beuve*, Ed. Cit., pp. 211-18

conocido. La otra, propia de la construcción artística, se apoya en la memoria involuntaria y permite el desciframiento de lo sensible.⁴¹²

Entonces, se trata de despojarse de todo saber previo y esquemático, que, sea por la costumbre, sea por el aprendizaje, tiende a hacernos desechar, como subraya Merleau, todo un cúmulo de impresiones que forman parte también de la realidad, aunque no de una forma convencional. Así, el despojamiento del pintor y la consecuente inversión perceptiva, tienen como resultado una recreación de lo real:

Dar a la cosa otro nombre vuelve a descubrir en el lenguaje (o en lo visible) otra posibilidad de caracterización de la cosa. Es utilizar una nominación según un nivel (...) ontológicamente más exacto. (...) La alquimia pictórica de igual modo, permite volver visible los horizontes de lo sensible (...) que parecieran por definición escapar a la visibilidad.⁴¹³

Es, quizá, porque la pintura genera la visibilidad de lo que habitualmente se presenta como no visible, que no aparecen rememoraciones visuales en los relatos del narrador proustiano. Hay sensaciones provenientes del pasado, como el olor y el sabor de la magdalena en el té, o el ruido del martillo en el tren y los campanarios, lo rugoso de una servilleta o lo desaparejo de las baldosas en el piso; pero, a excepción de la visión de los árboles en un paseo por los alrededores de Balbec –que aparecen como una experiencia frustrada– no se encuentran en la *Recherche* recuerdos involuntarios de orden visual.

Ahora bien, aquellas “hipótesis pictóricas” no se agotan en el mundo “visible”. Si con Chardin se abandonan “falsos ideales” para recuperar la belleza en cualquier parte de la realidad, la pintura de Rembrandt permite “sobrepasar esa realidad”; dejamos el plano terrestre para acceder a “mirar el cielo” de otro modo, motivados, por ejemplo, por *Los filósofos* del pintor holandés, quien ha logrado hacer visible lo aparentemente invisible. Ambas opciones, lejos de ser excluyentes, se alimentan mutuamente, tal como parece querer significar el hecho de que en la novela, Proust las haya reunido en un personaje único: Elstir, que no sólo pinta la tierra y el cielo, sino que, al igual que con lo urbano y lo marino, invierte sus términos, obligando a quien lo admira a reinterpretarlos, a

⁴¹² Cfr. J. Moran. *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*, *Op. Cit.*, especialmente p. 78, y p. 139.

⁴¹³ Anne Simon. *Op. Cit.*, p. 120-121 (la traducción es mía)

mirarlos de una nueva manera. Sólo el arte, como sostiene el narrador en la *Recherche*, nos permite emprender ese viaje que nos cambiará la mirada:

*Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoile en étoile.*⁴¹⁴

Por otra parte, y a diferencia de Gombrich, en Proust, precisamente porque cada artista aporta desde su propia mirada algún elemento, alguna perspectiva sobre el mundo, no es posible concebir la historia de la pintura —o del arte en general— bajo el signo del “progreso”, ya que, como ha quedado dicho, en ella se ve involucrada la subjetiva recepción de los propios artistas.

Sin embargo, Proust no está tan lejos de Gombrich cuando éste sostiene que la interacción entre la obra y el medio en que se desarrolla tiene su contrapartida en la modificación de la percepción por obra de la pintura; vemos el mundo, dice Gombrich, “como lo ve un pintor”; por lo que “mirar cuadros nos enseña a prestar atención”.⁴¹⁵ Y, a pesar de su rechazo a la representación pictórica contemporánea, especialmente de todo aquello que aparezca cercano a la abstracción, debe reconocer que hemos incorporado a nuestra percepción sobre las cosas una cierta manera de ver “cubista”.

La percepción de la realidad se concibe en la novela de Proust como si fuera una composición pictórica: la reunión de los objetos, sus enlaces, el realce de ciertos detalles o la omisión de otros, son el producto del sujeto que, activamente, compone su “cuadro” sobre lo que “ve”; por eso

*Notre tort est de croire que les choses se présentent habituellement telles qu'elles son en réalité, les noms tels qu'ils sont écrits, les gens tels que la photographie et la psychologie donnet d'eux une notion immobile. Mais en fait ce n'est pas du tout cela que nous percevons d'habitude.*⁴¹⁶

Por las mismas razones y como consecuencia de una errónea manera de percibir el mundo, a menudo también nos equivocamos al juzgar una obra de arte, cuando consideramos que la sustancia de la misma es bella de por sí como si “*le peintre n'avait*

⁴¹⁴ M. Proust. *La prisonnière*, Ed. Cit., III, p. 762 [IV, p. 226]

⁴¹⁵ Cfr. E. Gombrich. *Lo que nos dice la imagen*. *Op. Cit.* p. 112-113: a instancias de su entrevistador. Gombrich admite que, en cierta manera, “hoy”, vemos el mundo de manera cubista.

⁴¹⁶ M. Proust. *Albertine Disparue*, Ed. Cit., IV, p. 153 [VI, p. 174]

eu qu'à le découvrir, qu'à l'observer, matériellement réalisé déjà dans la nature et à le reproduire."⁴¹⁷ En estas palabras vuelve a advertirse el alejamiento del novelista de las concepciones naturalistas; y, en el mismo sentido, que la concepción de Proust sobre la pintura es comparable, no sólo con perspectivas pictóricas que se dieron a partir del cubismo, sino también con manifestaciones más lejanas en el tiempo a la novela proustiana, como por ejemplo, la obra pictórica del artista contemporáneo Francis Bacon, tal como ya se analizó. Es decir, que no sólo la mirada artística modifica la visión del entorno, sino también la apreciación del propio arte.

Roger Shatuck ha destacado cómo, en la propia novela, se da un desplazamiento de una primera mirada "romántica", según la cual los ojos de los amantes atraviesan los obstáculos materiales y "llegan al alma", hacia una mirada más esquiva que pierde su poder de revelación: así, la atracción de la duquesa de Guermantes está en su mirada, pero, más tarde, Albertina o el mismo Charlus ya no mirarán a alguien de forma directa. La mirada se vuelve hacia una indagación interna en torno a los sueños, la memoria, el amor, la identidad; es un proceso complejo de refracciones e ilusiones que cristalizan en una "imaginería óptica" singular que revela un conocimiento científico importante y representa a la vez la unidad de su estilo.⁴¹⁸

Considero, al respecto, que ha sido la experiencia pictórica lo que ha provocado una complejidad de la cuestión en torno a la percepción que, por un lado, enriquece la organización perceptiva, pero, por otro y por las mismas razones, obliga a resaltar su carácter conjetural.

Las reflexiones del héroe sobre las experiencias previas a su encuentro con Elstir revelan cómo actúa sobre ellas el intelecto puro, es decir, el que regla las impresiones según lo establecido por el hábito o el saber teórico:

Parfois à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec, le matin quand Françoise défaisait les couvertures qui cachaient la lumière, le soir quand j'attendais le moment de partir avec Saint-Loup, il m'était arrivé grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec loie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel. Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie. C'est ainsi qu'il m'arrivait à Paris, dans ma chambre, d'entendre

⁴¹⁷ M. Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 203 [II, p. 417]

⁴¹⁸ Cfr. R. Shatuck. *Proust's way*, Op. Cit.

*une dispute, presque une émeute, jusqu'à ce que j'eusse rapporté à sa cause, par exemple une voiture dont le roulement approchait, ce bruit dont j'éliminais alors ces vociférations aiguës et discordantes que mon oreille avait réellement entendues, mais que mon intelligence savait que des roues ne produisaient pas.*⁴¹⁹

Algo más adelante, después de su visita al atelier, y como si fuese el mismo personaje que aquel joven del artículo sentado a su mesa después del desayuno, pero en un capítulo posterior en el que ya ha ocurrido su iniciación pictórica, se relata cómo ha sabido aprovechar, para “ver” el mundo que lo rodea, y sin necesidad de cerrar los ojos artificialmente, las “lecciones” del pintor imaginario:

*Je restais maintenant volontiers à table pendant qu'on desservait, (...). Depuis que j'en avais vu dans des aquarelles d'Elstir, je cherchais à retrouver dans la réalité, j'aimais comme quelque chose de poétique, le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette défective où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé qui montre mieux ainsi le noble évasement de ses formes et au fond de son vitrage translucide et pareil à une condensation du jour, (...) j'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des 'natures mortes'.*⁴²⁰

Se ha cumplido así, el proceso por el cual el héroe ha superado aquella intención artificiosa de excluir de su visión el mundo circundante –tal como quedó expuesto en su narración de la entrada al taller de pintura– y ha logrado, con la mediación del contacto con la obra de Elstir, renovar su mirada sobre las cosas, aún las más cotidianas y triviales. Y descartar a la imaginación que, con independencia de los datos de la sensibilidad, pretende darse una imagen de las cosas o del arte:

*Je sentais bien que les raisons n'étaient pas particulières à Balbec pour lesquelles, quand j'y étais arrivé, je n'avais plus trouvé à son église le charme qu'elle avait pour moi avant que je la connusse; qu'à Florence, à Parme ou à Venise, mon imagination ne pourrait pas davantage se substituer à mes yeux pour regarder.*⁴²¹

Ha dado, pues, el primer paso en la constitución de su visión artística, al desplazar lo que “sabe” para dar lugar a lo que “ve”; esta visión hipotética, despojada de nociones abstractas y explicaciones o imágenes puramente racionales y signada por la experiencia pictórica, dará cuenta, como veremos enseguida, de un mundo más originario.

⁴¹⁹ M. Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 191-92 [II, p. 405-6]

⁴²⁰ *Ibidem*, II, p. 224 [II, p. 438]

⁴²¹ M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 441 [III, p. 128]

Capítulo VII

La pintura como “mirada originaria”

El “despojamiento” del pintor, paralelo al del receptor, sobre lo que “saben”, como vimos en el capítulo anterior, es una especie de primer paso en la constitución de una mirada dirigida a lo que Merleau-Ponty denomina “lo primordial”.

También desde una concepción fenomenológica, Jean-Pierre Richard sostiene que el mundo sensible aparece en Proust como objeto de evocación, en tanto lo superficial se constituye en posibilidad de aparición de lo profundo; así, la concepción perspectivista – Richard utiliza incluso el término “relatividad”– tiene como consecuencia percepciones parciales, experiencias de un mundo “descosido” (*décousu*).⁴²² La acción artística vendría entonces a reconstruir ese mundo, al desechar las uniones establecidas por el razonamiento; su visión es, por tanto, más originaria, más primitiva.

Aquí intentaré demostrar que, en la concepción proustiana, es el pintor quien opera esa reconstrucción originaria de una manera más profunda que en las otras artes, pues, en primer lugar, trabaja con colores, formas, texturas, todos elementos sensibles y carentes de concepto; y por otro, logra una perdurabilidad material más estable; esto la diferencia especialmente de la música, arte no conceptual e inmaterial por excelencia.⁴²³ Y permite sostener, a su vez, la postulación de un tiempo peculiar para la pintura.

Merleau-Ponty, en uno de sus principales escritos, de edición póstuma, *Lo visible y lo invisible*, apela al ejemplo de Proust para sustentar su intención de romper con la dicotomía visible-invisible, es decir sensación-pensamiento y sostiene que es el novelista quien ha logrado llegar más lejos en la superación de tal oposición. Lo curioso es que no cita a Proust en relación con la pintura, sino con la música; sin embargo en sus escritos cita, y profundiza, a pintores que Proust no cita; fundamentalmente a Paul Cézanne. Ya he aludido a la cercanía entre las concepciones del filósofo y el novelista, especialmente en lo que se refiere a la cuestión pictórica. Por ello resulta pertinente detenerse en un punto, sustancial para tal cuestión, del recorrido de la fenomenología de Merleau.

⁴²² Cfr. *Proust et le monde sensible*, París, Éditions du Seuil, 1974

⁴²³ Cfr. J. Moran. *La música como develadora del sentido del arte*, Op. Cit.

En ella, según el estudio de Madison, se destacan tres itinerarios: 1) el representado por los textos sobre pintura; 2) el representado por los textos sobre el lenguaje; 3) el que agrupa los textos en que la filosofía reflexiona sobre la filosofía. Es precisamente el primero de esos itinerarios –los textos sobre pintura– el que muestra una secuencia que sirve de modelo de las otras transiciones.⁴²⁴ Merleau plantea la importancia decisiva de una meditación sobre la pintura por la constitución del tema central de la *visibilidad*; en sus palabras advertimos un matiz diferente a la afirmación de Richard, puesto que subraya en forma contundente que no se trata, de ningún modo, de “evocación”:

(...) la pintura no evoca nada (...) Lo que hace es muy distinto, casi opuesto. Da existencia visible a lo que la visión profana considera invisible; gracias a ella no tenemos necesidad de un 'sentido muscular' para poseer la voluminosidad del mundo. Esta visión voraz, que llega más allá de los 'datos visuales', se abre sobre una textura del Ser de la que los discretos mensajes sensoriales son sólo puntuaciones y censuras. El ojo vive en esa textura como un hombre en su casa.⁴²⁵
 (...) Ese modo prehumano de ver las cosas es el modo del pintor.⁴²⁶

Intentaré demostrar cómo en la novela de Proust, Elstir, el pintor imaginario, construye su obra como un ejemplo contundente de esta consideración de Merleau; no como evocación o representación de apariencias, sino como la constitución de una nueva realidad que, además, en Proust aparece como fragmentaria. El arte, muy especialmente en su producción pictórica, no reproduce lo visible, *hace visible*: no imita, ni fabrica. Por lo que tan especialmente Merleau recurre a las palabras de Paul Klee cuando sostiene que, en arte, no es el ver tan esencial como el hacer visible.⁴²⁷

Así, la expresión del ser y por el artista nos arranca de un solo golpe de la Filosofía del Sujeto y del Objeto. La pintura da testimonio del Ser mejor que el lenguaje, precisamente

⁴²⁴ Tal recorrido por la cuestión se materializa en tres textos fundamentales: a- “La duda de Cézanne”: escrito en 1945, gira en torno a la tentativa del pintor de “exprimir” el ser y fijarlo vivamente sobre la tela. b- “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”: escrito en 1952, marca la transición entre una etapa fenomenológica y una etapa ontológica, que caracteriza todo el pensamiento de Merleau. c- “El ojo y el espíritu”: de 1960, destaca la función ontológica que el Ser pone en el hombre: la operación del pintor es, en verdad, una operación del Ser: una instancia privilegiada y primordial donde el Ser se manifiesta y se ve.

⁴²⁵ M. Merleau-Ponty. “El ojo y la mente” en Harold Osborne (comp.) *Estética*, México, FCE, 1976, p. 109

⁴²⁶ M. Merleau-Ponty. *Ibidem*, p. 112.

⁴²⁷ Cfr. M. Ponty. *Lo visible y lo invisible*, *Op. Cit.*

porque es muda y presenta al ser universal sin conceptos.⁴²⁸ Pero también, como aparece en Proust, porque se instala, con un grado de permanencia mayor que la música o la literatura, en nuestras experiencias sobre el mundo y las reorganiza en un orden visual que implica muy particularmente la subjetividad del artista.

Desde un punto de vista filosófico, Merleau intentará superar la oposición materialismo-idealismo, dominante en la transición del siglo XIX al XX; advierte en ese sentido que tanto la ciencia como el arte habían comenzado a andar ese camino en los inicios del nuevo siglo.⁴²⁹ Y encuentra en la pintura un ejemplo modelo: Paul Cézanne, del mismo modo que en la literatura apela a Proust. Así, Cézanne, pintor arquetípico para la concepción del filósofo, se ubicará según la recepción de Merleau Ponty más allá de un realismo, que entiende por naturaleza las construcciones científicas, y de un impresionismo que no pinta más que nuestras impresiones de la naturaleza. El Elstir proustiano tiene, en este sentido, varios puntos de contacto con Cézanne, como mostraré enseguida. Merleau dice de Proust que ha sido quien ha llegado más lejos en la fijación de las relaciones entre lo visible y lo invisible. Sus referencias, como se anticipó, se limitan al primer tomo de la novela y, aunque incluye junto a la frase de la sonata la noción de luz o sus articulaciones, curiosamente, no hay alusión alguna al pintor imaginario de la misma, ni a los comentarios proustianos sobre la pintura.⁴³⁰ Sin embargo, entiendo que su apreciación puede ilustrarse de modo decisivo en el ámbito de la concepción pictórica de la novela. A su vez, aunque Cézanne no es nombrado en la *Recherche*, Proust le dedica una referencia en el Prefacio de *Propos de peintre* de Jacques-Emile Blanche, que, significativamente, comienza con estas palabras:

*Cet Auteuil de mon enfance (...) qu'évoque Jacques Blanche, je comprends qu'il s'y reporte avec plaisir comme à tout ce qui a émigré du monde visible dans l'invisible, à tout ce qui, converti en souvenirs, donne une sorte de plus-value à notre pensée, (...)*⁴³¹

⁴²⁸ Cfr. con el Sartre de *¿Qué es la literatura?*, donde también se destaca el carácter “mudo” de la pintura, la música y la poesía, a las que no puede exigírseles, como a la literatura, el “compromiso” explícito en sus obras, lo que no coincide con el sentido en que utiliza el término Merleau-Ponty.

⁴²⁹ Cfr. M. Ponty. *El mundo de la percepción, siete conferencias*, Bs. As. FCE, 2003, pp. 12-13

⁴³⁰ M. Ponty. *Lo visible y lo invisible*, Ed. Cit., p. 185

⁴³¹ M. Proust. *Essais et articles*, Ed. Cit., p. 266. Aquí Proust se refiere a Cézanne por única vez en toda su obra, p. 279

Merleau señala el decisivo encuentro de Cézanne con el impresionismo y especialmente con Pizarro, en 1870, lo que le permitirá descubrir la importancia de la impresión. Pero intentará sobrepasar esta intención y pintar la solidez de los objetos. Por eso el Elstir proustiano pinta más a la manera de Cézanne que a la del impresionismo, al menos tal como aparece en las clasificaciones convencionales. La pintura impresionista expone fundamentalmente los reflejos, el aire, la luminosidad, que constituyen nuestras impresiones. Cézanne tratará de rescatar, en medio de la luz, al objeto mismo, su materialidad; como ha dicho Merleau, su *presencia*. Sin embargo, no abandona la estética impresionista, lo que pone de manifiesto la paradoja de su pintura: “la búsqueda de la realidad, sin abandonar la sensación”.⁴³²

El pintor imaginario proustiano pinta, por esa época, una acuarela, el retrato de Miss. Sacripant, fechado explícitamente en 1872, dato sugerente, pues se trata del año en que, tras una exposición conjunta, se dará nombre de “impresionistas” a estos pintores. Por la descripción detallada del narrador, podemos concluir que la intención del pintor no es atenerse fielmente a la apariencia, sino que, a través de la desfiguración sistemática de los rasgos de la muchacha y de su vestimenta, lo que se pone de manifiesto es su “visión” particular sobre las cosas y, de esta manera, la generación de una realidad nueva. Por eso, los caracteres de la joven y los del florero que también forma parte del cuadro, son intercambiables: nada, dice Proust, estaba allí en carácter de dato real.⁴³³

También se desprende Cézanne del contorno del objeto que, concebido como una línea que lo encierra, corresponde, no al mundo visible, sino a la geometría. El pintor modula entonces los volúmenes a través del color, y éste le da forma a los objetos. Dibujo y color no son ya, algo distinto, por el contrario, a medida que se colorea, se dibuja. El color no “sugiere” sensaciones táctiles que proporcionarían la forma y la profundidad, pues en la percepción primordial no hay distinción entre percepciones táctiles y visuales; esa diferencia entre nuestros sentidos es producto de la ciencia. Por tanto,

(...) *Vemos* la profundidad, lo aterciopelado, la suavidad, la dureza de los objetos; Cézanne decía, incluso, su olor. Si el pintor quiere expresar el mundo, es necesario que la disposición de los colores lleve en sí misma este Todo indivisible; si no su

⁴³² M. Ponty. “La duda de Cézanne”, *Op. Cit.*, p. 38

⁴³³ Cfr. M. Proust. *Á l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 204 [II, p. 418]

pintura será una alusión a las cosas y no las reflejará en esta unidad imperiosa, con la presencia, con la plenitud insuperable que constituye, para todos nosotros, la definición de lo real.⁴³⁴

Al mismo tiempo, el estudio de Henri Scrépel sobre Monet permite establecer que el pintor que en aquella exposición de 1872 diera nombre, sin quererlo, al movimiento con su pintura *Impresión: sol naciente*, también presenta rasgos de superación de la expresión meramente impresionista; Scrépel intenta probar esta afirmación a través de la comparación entre dos pinturas con el mismo motivo: un pintor frente a la tela, en pleno trabajo creativo. El primero pertenece a Manet y Scrépel lo describe del siguiente modo: “(...) el pintor se instala delante, se le ve de perfil, inmóvil, más en la posición de un vigilante que de un pintor”⁴³⁵ Se trata del cuadro *Monet trabajando en su barco en Argenteuil*. Frente a éste, el cuadro de Courbet, *L’Atelier*, en el que un pintor con su pincel en la mano “comba el torso, tira la cabeza hacia atrás, la barbilla hacia adelante, tiende su pincel con el brazo extendido a fin de aumentar la distancia entre su ojo y la tela”.⁴³⁶

Según Scrépel, Courbet, el pintor realista, toma distancia para darnos una ilusión óptica de la realidad. Monet, en cambio, se deja impregnar por la naturaleza próxima y la traduce en una pasta donde el ojo descubre una sola y misma materia, verdadera matriz de lo real: “Lo real es en efecto para Monet lo que se trama en la superficie del cuadro, no lo que percibe en el mundo exterior.”⁴³⁷ Coincide así con estas palabras de Paul Cézanne: “El color es el punto de encuentro entre la mente y el universo, (...) Los colores son lo único que el pintor debe considerar real y un cuadro debe sobre todo, representar colores (...)”⁴³⁸ De allí que pueda concluirse que Cézanne no está tan alejado de Monet como podría desprenderse de las palabras de Merleau-Ponty. Revela también una coincidencia con Elstir, pues sus pinturas son creadoras de realidad. Asimismo, es pertinente destacar que, en uno de sus escritos, Proust enfatiza, a través de la descripción de una tela de Monet, un paisaje sumamente nebuloso, la superación de la mera

⁴³⁴ M. Ponty. “La duda de Cézanne”, Ed. Cit., p. 42 (el subrayado es del autor)

⁴³⁵ H. Scrépel. *Op. Cit.*, p. 38 (la traducción es mía)

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 38 (la traducción es mía)

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 38 (la traducción es mía)

⁴³⁸ Del video *Cézanne, el hombre y la montaña*.

apariencia por parte del pintor que plasma en su pintura, no “lo que se ve” (ya que la niebla no permite ver nada); ni “lo que no se ve” (ya que debe pintarse lo que se ve); si no, “que no se ve”; es decir, la pintura logra poner sobre la tela su condición de “mostrar”, incluso, las propias limitaciones de la percepción.⁴³⁹

Así, la factura pictórica se constituye en un segmento de realidad que, según la expresión de Gaston Bachelard,⁴⁴⁰ es “imaginación solidificada”: en la pintura los contrarios no se excluyen, sino que, más bien, conviven y se apoyan mutuamente en la tela; la figuración y desfiguración forman parte del mismo resultado: la Miss. Sacripant de la acuarela de Elstir es la imagen de la joven Odette y al mismo tiempo no lo es; como el agua de sus marinas es a la vez, tierra y nube. Por lo cual, tanto las interpretaciones estrictamente realistas, cuanto las estrictamente abstractas, son insuficientes.

Respecto de la abstracción en la *Recherche*, Julio Moran ha sostenido que las condiciones de verosimilitud absolutamente propias de la novela, sus saltos narrativos, los personajes inesenciales, las digresiones fantásticas, las contradicciones, hacen de la obra proustiana “una obra abstracta, no figurativa en el sentido de algunas orientaciones del siglo XX”. La abstracción se profundiza si se considera, continúa Moran, “el predominio de los recursos artísticos por sobre cualquier representación de la realidad”, y definitivamente hablamos de no-figuración “si concebimos a las palabras con una multiplicidad de significados que les hacen perder todo carácter referencial.”⁴⁴¹

Tal afirmación, que en rigor es aplicable de manera contundente a la pintura según la visión proustiana, viene a sustentar la consideración de que la literatura tal como la concibe la ficción de Proust, puede interpretarse, en un sentido muy particular, como “pictórica”. Todos los pintores de la galería ficcional de la *Recherche* podrían considerarse bajo esos aspectos. De igual modo, y quizá de manera arquetípica, los últimos Monet se presentan como “incendiados” y “acuáticos” al mismo tiempo: sólo la pintura puede lograr que el agua arda, o, como en Elstir, se presente maciza como la piedra o aérea como el cielo. La percepción pictórica, reorganiza, así, nuestra percepción. Y reconstituye el mundo generando una nueva visibilidad. Si por abstracción entendemos

⁴³⁹ Cfr. M. Proust. “Les Monet du marquis de Réveillon”, en *Jean Santeuil*, Ed. Cit., p. 895-97

⁴⁴⁰ Cfr. *L'eau et les rêves*, citado por Scrépel. *Monet, Op. Cit.*

⁴⁴¹ J. Moran. “Notas sobre la ficción, la nada y el mundo en Marcel Proust” *Op. Cit.*

ruptura con el “realismo” convencional, entonces indudablemente la novela de Proust es abstracta y su concepción sobre el arte, más aún, sobre la pintura, también lo es.

La mirada originaria que se genera en y desde la pintura, podría explicar, a su vez, la ausencia de reminiscencias visuales frente a los ejemplos táctiles, auditivos, de gusto y de olfato a los que recurre Proust: los recuerdos visuales serían, según tal conjetura, algo así como recuerdos pictóricos, ya plasmados como obra, o, en todo caso, reconstrucciones de obras pictóricas a cargo del singular receptor de pintura que es el protagonista proustiano.

Como ya se analizará más detalladamente en el próximo capítulo, para Proust, uno de los distintivos del artista es su capacidad de romper con el orden perceptivo habitual, concretando un nuevo orden en su obra⁴⁴²; así, cuando la ciencia vulgariza aquellas leyes que el arte anticipó, éste pierde originalidad, la que nos conmueve pues “*nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-même en nous rappelant une impression*”⁴⁴³ Es curioso que tal fenómeno haya ocurrido efectivamente con los descubrimientos del impresionismo, rechazados contemporáneamente, pero luego paulatinamente incorporados a nuestra percepción y a las explicaciones sobre la misma.⁴⁴⁴ Cuando describe el cuadro de Elstir, *El Puerto de Carquethuit*, el narrador admite que la ciencia es la que representa el progreso del conocimiento, pues en el arte no hay acumulación de saber, pero la producción artística resulta más primaria que la producción científica, ya que el arte anticipa, en un plano no teórico, las leyes que la ciencia determina conceptualmente. Así, la fotografía, como la geometría científica, ha vulgarizado las leyes de la perspectiva, los juegos de sombra que muestra la pintura; los cuales son logros que resultan admirables, puesto que nos hacen ver algo conocido de una manera desconocida.⁴⁴⁵ Esta concepción de la fotografía no corresponde con la visión artística posterior, por ejemplo, la de Cartier Bresson. ¿Le ocurrirá a Proust con la fotografía lo mismo que con el cine, con el que tenía más afinidades de las que

⁴⁴² Cfr. Jean Milly. *Proust et le style*. París, Lettres Modernes, Minard, 1970: El autor le atribuye a la pintura, según la concepción de Proust, el permitir experimentar de una manera sensible “una visión original, una recomposición del universo”, p. 99

⁴⁴³ M. Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 194 [II, p. 408]

⁴⁴⁴ Cfr. Julio Moran. *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*, *Op. Cit.*, p. 8-9

⁴⁴⁵ Cfr. M. Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 194 [II, p. 408]

suponía?⁴⁴⁶ No obstante, en la propia *Recherche*, encontramos una valoración positiva de la fotografía como vehículo apropiado para acercarnos las obras de arte, de otro modo inaccesibles. Así ocurre con las fotografías que la abuela le regala al héroe y que resultan manifestar “Un degré d’art de plus”,⁴⁴⁷ o con *Los vicios y virtudes* de Giotto, que le obsequia Swann.

Las “deformaciones” de los cuadros de Cézanne que rompen con la perspectiva “pensada” deben apreciarse en esta dirección: como la presentación de algo conocido pero de una manera nueva, lo cual implica un cambio profundo en lo que se considera “representación”. El arte aparece, entonces, como bipolar: por un lado es, representación –en un nuevo sentido de ‘presentación’– de la naturaleza, y por otro, obra humana. El pintor no nos hace pensar sobre la naturaleza: nos la presenta. Esa naturaleza es la de nuestra percepción originaria.

El recurso pictórico que pone de manifiesto contundentemente esta reorganización perceptiva, es la deformación respecto del orden ya establecido; por lo que puede hablarse de un nuevo orden, de una nueva realidad, generada por el pintor. De ahí, la comparación entre el artista y el dios que genera un nuevo mundo a partir de la palabra. Así reflexiona el narrador de la *Recherche*, y reafirma el despojamiento del pintor de las nociones de la inteligencia, implícitas en el lenguaje:

(...) *Si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c’est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu’Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l’intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d’elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion.*⁴⁴⁸

Asimismo, en un trabajo sobre la pintura de Francis Bacon, Milan Kundera considera al pintor como un “hurgador del taller del Creador” en el que “experimenta” con posibles formas humanas diferentes, poniendo en duda la permanencia de las formas corporales establecidas; en todos los casos se trata de una “re-creación”.

⁴⁴⁶ Cfr. J. Moran. “Proust como en el cine”, *Op. Cit.*

⁴⁴⁷ Cfr. J. Picon. “ ‘Un degré d’art de plus’ ” y Valérie Sueur. “ ‘Impressions et réimpressions’ , Proust et la image multiple”, ambos en J.Y. Tadié. *Marcel Proust, l’écriture et les arts, Op. Cit.*

⁴⁴⁸ M. Proust. *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 191 [II, p. 405]

Aquella suerte de perspectiva “sensible” que se produce en la impresión, y que constituye otra muestra de la distorsión pictórica, se presenta de forma manifiesta en las descripciones de los cuadros de Elstir, en los que la marca del horizonte se torna sinuosa, ambigua, por lo que el tramo iluminado del mar parece cielo, y los segmentos sombríos del cielo se confunden con el mar o con una costa lejana, las líneas del camino parecen continuar en las colinas o, alternativamente, en las edificaciones. En ello reside su aporte original que, concretado en obra, se presenta como un nuevo orden, un mundo parcial o fragmentario, que enriquece la realidad ya conocida. Como ha hecho Renoir al pintar mujeres que años después se asocian a las mujeres que caminan por la calle; o Elstir que pinta unas rosas hasta entonces extrañas y enriquece, de este modo, las variedades conocidas, como se ha visto.

Respecto a la originalidad que rompe con lo habitual, y en referencia a Elstir, Emilio Estiú ha sostenido, conjugando la originalidad del pintor y lo ‘originario’ que se presenta en sus pinturas:

Ahora bien: lo que el genio expone o refleja es algo personalísimo y, por tanto, original. Hay una ruptura con lo convencional y admitido. Para el genio el mundo y las cosas de la vida se dan en un estado de pureza, como si nunca hubiesen sido vistos, denominados y conocidos. Al hablar de Elstir, Proust ha indicado en múltiples pasajes la necesidad de llegar a lo originario para despojarse de todo lo que podría empañar las imágenes reflejadas en su espíritu desde ya convertidas en espejo.⁴⁴⁹

Es decir, el pintor “hace visible” aquello que de otro modo permanecería oculto. En este sentido, Mario Presas, en relación con el aspecto fenomenológico del arte, sostiene que “(...) la obra de arte pone al descubierto una singular visión –pero siempre visión– de la realidad (...)”.⁴⁵⁰

La pintura logra, así, mostrar un mundo: el que se hace presente en nuestra sensibilidad; lo que las explicaciones o análisis filosóficos pueden no establecer; así como San Agustín reconocía que carecemos de razones cuando queremos explicar el tiempo, aunque nos es perfectamente familiar. Lo que la sola inteligencia no alcanza a justificar, la “mirada pictórica” plasmada en la obra, lo expone pictóricamente. Si como

⁴⁴⁹ E. Estiú. “Proust y la vida estética”, Conferencia pronunciada en el Instituto de Teología de La Plata, en 1976. Esta referencia me ha sido proporcionada por el Dr. Julio Moran.

⁴⁵⁰ Mario Presas. “Dimensión fenomenológica y reflexiva del arte” en *Revista de Filosofía*, UNLP, n° 23, 1973, p. 23.

sostiene Merleau, “la que primero interroga al mundo no es la filosofía, sino la mirada”, la pintura aparece en la concepción de Proust, tanto como interrogación sobre el mundo, cuanto como la respuesta posible, aunque múltiplemente desplegada, no sólo en la variabilidad de obras, sino y especialmente, en la diversidad de recepciones pictóricas.

Cuando el pintor expone en su tela, por caso, un paisaje, no hace uso de elementos preconcebidos o meramente pensados, como ocurre con los paisajistas del siglo XIX, por ejemplo; lo toma de la misma naturaleza. Es decir, como ha quedado dicho, de su reorganización de la naturaleza. Así, en las últimas obras de Monet la naturaleza parece vedada de toda presencia humana, pero no por eso se trata, de un así llamado, “paisaje puro” o pensado independientemente de la percepción. Si el hombre no aparece en estos paisajes, no por ello está ausente: el hombre, como dice Scrépel, está del otro lado del pincel; es el pintor: la reconstitución perceptiva lo involucra hasta tal punto en su pintura. La subjetividad del artista, es, más allá de lo que la obra figure –o desfigure–, la presencia humana, siempre en la obra. En un pasaje de *Sodoma y Gomorra*, el narrador, de paseo con Albertina, cuenta una vista del paisaje, en el que la única presencia es la de un artista con sus pinturas, sólo con su propia subjetividad; pero, además, como si se tratara de un particular pintor, el narrador literario “pinta” a otro pintor en acción, y reconstruye subjetivamente, a su vez, el paisaje que tiene frente a sí:

*Bientôt même. L'été finissant. quand on descendait du train à Douville, le soleil amorti par la brume n'était déjà plus, dans le ciel uniformément mauve, qu'un bloc rouge. (...) Seules quelques vaches restaient dehors à regarder la mer en meuglant, (...) Seul un peintre qui avait dressé son chevalet sur une mince éminence travaillait à essayer de rendre ce grand calme, cette lumière apaisée.*⁴⁵¹

La condición de subjetiva es fundamental en la concepción del arte proustiano. La obra manifiesta el mundo propio, personal, irreplicable del artista y éste es, de algún modo, su obra: así, aún en aquéllas que parecieran deber apegarse más al modelo, al parecido, prima sobre ello, el realizador: las pinturas de Elstir, son ante todo, Elstir.⁴⁵²

Pero, al mismo tiempo, la descripción citada en último término me permite poner de relieve otro aspecto de la visión proustiana sobre el arte pictórico: el pintor es el artista

⁴⁵¹ M. Proust. *Sodome et Gomorrhe*, Ed. Cit., III, p. 422 [IV, p. 299]

⁴⁵² Cfr. M. Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 207 [II; p. 421]

que con mayor contundencia abandona la vida social (luego decidirá hacerlo el héroe cuando se apresta a escribir su obra literaria) y, por ende, trabaja en soledad. Tal vez como un símbolo del desprendimiento de todo el aprendizaje obtenido, el artista se recluye del contacto con el mundo convencional; su tarea consiste, precisamente, en una recreación que implica la ruptura con lo acostumbrado. Así, Elstir vive su retiro en un pueblo de playa, al borde del mar; y es en sus marinas donde se advierte, pues Proust lo relata muy minuciosamente, su mayor fuerza creativa; la “metáfora” pictórica consiste en una inversión del orden natural que nos permite *ver* la naturaleza “poéticamente”; es decir, mediada por la subjetividad del pintor.

Los pintores que he tomado como paralelos del pintor imaginario proustiano, también han pintado alejados de la vida en sociedad: Monet, en ambientes cercanos al agua, Cézanne en las cercanías de la montaña. Ambos han realizado su experiencia de “desprendimiento” de los artificios intelectuales y habituales y han tratado de reconstruir subjetivamente la realidad. Así, tanto en sus pinturas “naturales”, como en las que se alejan del motivo natural –Monet ha pintado, en coincidencia con las preferencias proustianas, a Venecia y a las Catedrales de Francia– los elementos naturales y artificiales se mezclan, se superponen, se asocian, pero siempre conviven en las telas pintadas, en las que sólido y líquido, por ejemplo, ya no serán contrarios, sino recursos pictóricos que el pintor manejará según su propia visión. Lo que permite nuevamente destacar la ambigüedad propia de la pintura, y en ese sentido, la abstracción implicada en la falta de referencias unívocas.

Quizá menos impetuosamente que en las pinturas acuosas y al mismo tiempo encendidas de Monet, pero con igual contundencia, vemos en Elstir la asociación de opuestos. Por ende, tampoco es lo real en un sentido objetivo lo que aparece en sus cuadros, sino una realidad subjetiva, es decir, que pertenece a su mundo de artista, pero que, a su vez, cobra realidad propia en la obra, y se instala efectivamente en el mundo de la naturaleza, o al menos, en nuestra visión de la naturaleza. Bachelard, se refiere, en esta dirección, a la capacidad del pintor proustiano, de generar nuevas realidades:

Así, el pintor contemporáneo no considera ya la imagen como un simple sustituto de una realidad sensible. Proust decía ya de las rosas pintadas por Elstir, que eran

una `variedad nueva con la que el pintor, como horticultor, había enriquecido la familia de las rosas’⁴⁵³

Esa revelación de lo primordial saca a la luz la existencia de un sentido universal que se va diciendo a través de la obra: no hay un sentido del mundo en sí mismo, sino un sentido, inseparable de nuestra existencia en él y que no resulta plenamente significativo más que a través de la creación humana, especialmente de la creación artística. Como la luz, el arte que se desprende de nociones teóricas o preconcebidas, y fundamentalmente el arte pictórico que se liga tan fuertemente con lo visual, tiene como objetivo “hacer ver”, (y en Proust esto significa crear), eso que, de otro modo, resulta no visible.

Ya he comentado que para Proust no es posible afirmar absolutos; y esto vale para el plano metafísico tanto como para el religioso. No obstante, hay siempre referencias a un “mundo”, pero que no puede vislumbrarse siquiera como unidad: hay tantos, sostiene Proust, como pupilas despiertan cada mañana.⁴⁵⁴ Todos válidos, en tanto sean el producto de una construcción “artística”; esto es, cada uno de esos universos, las visiones de los artistas, nos señalan algún aspecto de la realidad que, aunque no puede asirse de manera completa, se propone hipotética o conjeturalmente. La mirada pictórica, del pintor cuando “crea”, pero también la del receptor cuando “re-crea” la obra, estarán dando cuenta, fragmentariamente, del mundo.

Tanto la obra de los pintores reales Cézanne y Monet, cuanto la imaginaria obra del pintor proustiano, dan cuenta de aquella experiencia primigenia a la que aludí como superación de la dicotomía que en palabras de Merleau-Ponty se da entre lo visible y lo invisible, entre el mundo de la sensación y el mundo del pensamiento. Por lo que las siguientes palabras de Cézanne podrían adjudicárseles a cualquiera de ellos: “Persigo la realidad completa. El arte consiste esencialmente en lo que *piensan nuestros ojos*”;⁴⁵⁵ ello refuerza la postulación de Merleau, de una mirada interrogadora, más originaria que el propio interrogar filosófico-teórico, y que forma parte de la concepción pictórica de Proust, en tanto la pintura permite conformar una visión más “primaria”:

⁴⁵³ G. Bachelard. *La poética del espacio*, Op. Cit., p. 25-26

⁴⁵⁴ Cfr. *La Prisonnière*, Ed. Cit., III, p. 696 [V, p. 169]

⁴⁵⁵ Del video *Cézanne, el hombre y la montaña* (el subrayado es mío).

*(...) je ne fis plus attention aux moulures chocolat des plinthes quand je fus dans l'atelier; je me sentis parfaitement heureux, car par toutes les études qui étaient autour de moi, je sentais la possibilité de m'élever à une connaissance poétique, féconde en loies, de maintes formes que je n'avais pas isolées jusque-là du spectacle total de la réalité. Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré, en les peignant sur divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, (...).*⁴⁵⁶

Se fortalece, entonces, la afirmación de que la pintura permite una experiencia más primaria o más originaria de lo real, puesto que en ella conviven los objetos, las cualidades, los tiempos y los espacios, lo ilusorio, que en nuestra percepción habitual se dan disociados; así, la manifestación de “varias facetas del objeto a la vez”, propia del cubismo, o, la “violencia pictórica” como ruptura original de Francis Bacon, ya están presentes en la novela de Proust, al igual que la ensoñación de la factura surrealista, la no figuración, el arte abstracto, y aún, quizá, el cuestionamiento sobre el valor artístico de la obra llevado a cabo por el pop-art.

En rigor, por otra parte, la recepción de Proust no distingue tajantemente, las diferencias entre los distintos exponentes del arte según las clasificaciones históricas. De manera que todo pintor que tiene un lugar en la novela presenta rasgos comunes: puede afirmarse que todos ellos se ligan de algún modo con la factura impresionista. Sin embargo, como se vio, este “impresionismo” no coincide de manera estricta con el que la historia del arte en general, describe. El estudio de Francastel sobre la ruptura del espacio renacentista en los comienzos del siglo XX expresa, asimismo, esta consideración, ilustrada por otro representante impresionista aludido por Proust: Renoir, quien “entra y sale del Impresionismo”.⁴⁵⁷ Pero, paradójicamente, es también la característica de intentar acceder a lo real, la que aleja a Elstir de las concepciones consideradas “realistas” desde la historia del arte, las que procuran “representar” la realidad en la tela, pues la pintura de Elstir pretende detenerse en la “presencia” –no en el mero aspecto en que aparece, en sus líneas y colores sujetos a la representación– presencia que, por lo mismo, carecerá de una figuración determinada, conclusa y definida y, por el contrario,

⁴⁵⁶ M. Proust. *Á l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 190 [II, p. 404]

⁴⁵⁷ P. Francastel. *Pintura y sociedad*, Op. Cit., p. 286

sobrellevará ambigüedades y deformaciones que la acercan en mucho a las ensoñaciones, espejismos e ilusiones.

No obstante, ¿puede afirmarse que es en la pintura donde esta “mirada originaria” se da con mayor contundencia que en otras artes? Considero que sí, en la medida en que es la pintura el arte donde “la mirada” depurada de nociones adquiridas, alcanza un papel tan primordial y logra una ruptura más fuerte con lo visual establecido.

Si bien la música tiene una relación con la metafísica más directa, la literatura fija la experiencia extratemporal y el teatro permite apreciar más abiertamente el aspecto subjetivo de nuestra percepción sobre el exterior, la pintura tiene como característica específica, la “puesta en presente”, para decirlo de algún modo, de un mundo más primario, más fundante, más originario, que aquél con el que nos movemos convencionalmente. Es el taller del pintor, el entorno pictórico y las pinturas de Elstir, como refleja tan claramente la última cita aludida, lo que permite que el héroe modifique su manera de “ver” lo que lo rodea, y reconozca en el artista imaginario a un creador, a un químico en su laboratorio, que reconstituye el “caos” y genera un nuevo “orden”, diseminado en sus pinturas: una manera de “ver” no será suficiente si no es plasmada en la obra, es decir, si no se realiza, como diría Ingarden, su “concreción”.

A su vez, he destacado que las reminiscencias visuales no aparecen junto a las de otros sentidos. Una respuesta posible remite a la consideración del aspecto estudiado en este capítulo, la constitución de una mirada originaria que se genera en la pintura y en su particular recepción, básicamente visual: la mirada artística signada por la experiencia pictórica, no sólo afecta la percepción del mundo que nos rodea, sino también la de las obras de arte e, incluso, la de nuestros propios recuerdos.

Tal vez por esa razón la literatura, que en Proust, es la vía artística por la cual es posible “fijar” las reminiscencias, deba ser una literatura con componentes pictóricos; es decir una literatura que muestre, que despliegue un espectro lo suficientemente colorido como para reconstituir, o recobrar, lo transitorio, lo efímero, esa suerte de instantáneas con las que nos es dado apreciar la realidad y lo restablezca mediante “pinceladas”, que a fuerza de superponerse unas a otras y fundirse en una mirada, genere una nueva lectura.

La música es fugaz como el recuerdo, el teatro es ilusorio y también pasajero. Es la pintura la que logra, en una particular fusión de ser y movimiento, detener el transcurso

temporal y fijar simbólicamente algún instante, en el espacio material de la tela o la pared. Como ha dicho Louis Bolle,⁴⁵⁸ el arte en Proust fija y mueve a la vez. Sostengo que esa característica es propia de la pintura y desde ella se extiende o traspone al resto de las artes, pero, principalmente, a la literatura. No obstante, debe destacarse el andar artístico del receptor y su diversidad de miradas.

Todo esto muestra la posibilidad de señalar puntos de encuentro entre la pintura y las otras artes, y especialmente entre la literatura y la pintura, como ya estudié; pero a su vez, destaca como especificidad del arte pictórico, la capacidad de poner delante de nuestros ojos aquello que de otro modo no podría, como diría Merleau, “hacerse visible”: “(...) sólo la obra realizada y comprendida demostrará que podía encontrarse *alguna cosa en vez de nada*.”⁴⁵⁹

Como creo haber destacado, en el universo proustiano se trata de la obra pictórica que, como se verá en el siguiente capítulo, genera una ruptura con el orden establecido desde el hábito o desde la teoría, de una forma más contundente que las otras artes.

⁴⁵⁸ Cfr. Louis Bolle. *Marcel Proust, ou le complexe d'Argus*. Grasset, 1967

⁴⁵⁹ M. Ponty. “La duda de Cézanne”, Ed. Cit., p. 46 (el subrayado pertenece al autor)

Capítulo VIII

Ruptura del orden perceptivo habitual

Cuando por fin se produce el descubrimiento vocacional, en los últimos tramos de la novela, el héroe reflexiona acerca de cómo habrá de ser su labor literaria; y en esa reflexión se manifiesta claramente la determinante influencia que ha recibido del contacto con la pintura:

(...) j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps.

Certes, il est bien d'autres erreurs de nos sens, (...) qui faussent pour nous l'aspect réel de ce monde. Mais enfin je pourrais à la rigueur, dans la transcription plus exacte que je m'efforcerais de donner, ne pas changer la place des sons, m'abstenir de les détacher de leur cause à côté de laquelle l'intelligence les situe après coup, bien que faire chater doucement la pluie au milieu de la chambre et tomber en déluge dans la cour l'ébullition de notre tisane ne dût pas être en somme plus déconcertant que ce qu'ont fait si souvent les peintres quand ils peignent, très près ou très loin de nous, selon que les lois de la perspective, l'intensité des couleurs et la première illusion du regard nous les font apparaître, une voile ou un pic que le raisonnement déplacera ensuite de distances quelquefois énormes.⁴⁶⁰

Se afirmó anteriormente que Proust descarta absolutos y, por ello, la producción artística aparece como hipotética. En la escena a que se alude, la visita final al Salón Guermantes, este carácter hipotético se refuerza, precisamente, por la confirmación paralela de que la obra es posible –el descubrimiento de su vocación–, y a su vez sujeta a la destrucción operada por el tiempo, es decir, a la muerte. Esto lleva directamente a indagar en torno a la “insustancialidad de la obra”.

La obra es mera posibilidad, mera virtualidad; no hay soporte en el sentido de soporte sustancial. En arte, como dijera Hartmann, parafraseando a Berkeley, “ser es ser percibido”. Emilio Estiú, seguidor de una posición que ya detenta Ortega y Gasset, considera la obra como una posibilidad en tanto la misma es una “isla de irrealidad”. Por lo tanto, para que su “posibilidad” tenga oportunidad de concreción, debe estar librada a una interpretación.

⁴⁶⁰ M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 622 [VII, p. 343]

La obra requiere, entonces, para poder completarse, de una recepción que introduce una interpretación, y ésta se establece desde una perspectiva. Pero, tanto en su aspecto constructivo –protagonizado por el artista–, cuanto en su aspecto receptivo, se trata de un proceso en el que se produce, como ya señalé repetidamente, la ruptura con el orden perceptivo habitual. Romper con la estructura de la percepción establecida desde un orden convencional, y por ello, “objetivo”, implica considerar la subjetividad como determinante en la constitución perceptiva. No obstante, si descartamos los enfoques idealistas de la *Recherche*, que, como ha probado Anne Simon, confunden las etapas iniciales del héroe en busca de su vocación con la visión general de la novela,⁴⁶¹ esta subjetividad se liga, más que con una postura subjetiva “solipsista”, con la consideración de lo que Descombes y Louis Bolle han descrito como “el punto de vista”.⁴⁶² Es en este sentido que la visión perspectivista que presenta el arte, constituye una de las características sobresalientes de la concepción estética proustiana.

El perspectivismo pictórico

Ahora bien, esta noción de perspectivismo, que comporta aquella ruptura, según se desarrolla en la ficción de *En busca del tiempo perdido*, se aprecia de una manera singular en el particular ámbito de la pintura. En un sentido técnico, pintura y perspectiva usualmente son relacionadas, con el plano espacial. Sin embargo, como sostiene Merleau-Ponty en su análisis sobre la obra de Cézanne⁴⁶³, frente a esta perspectiva geométrica, el pintor manifiesta una suerte de perspectiva “vívida”, más cercana a la que experimentamos en nuestra percepción y que se une, inversamente de aquella perspectiva “pensada”, con el movimiento temporal. A diferencia de la fotografía, como ejemplo de técnica en contraposición con el arte, la pintura, en su discordancia interna, hace que el movimiento, expresión del curso temporal, se torne visible.⁴⁶⁴ El arte pictórico, de este

⁴⁶¹ Cfr. Anne Simon. *Proust et le réel retrouvé*, *Op. Cit.*

⁴⁶² Cfr. V. Descombes. *Proust, philosophie du roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1987; Louis Bolle. *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Paris, Grasset, 1967 y “Structure, perspective et durée chez Proust” en *Répertoire II*, Paris, Les Editions de Minuit, 1964.

⁴⁶³ Cfr. M. Ponty. “La duda de Cézanne” *Op. Cit.*

⁴⁶⁴ M. Ponty. “El ojo y la mente” en Harold Osborne (comp.). *Estética Op. Cit.*, p. 141-2: “La fotografía mantiene abiertos los instantes que el fluir del tiempo cierra inmediatamente; destruye el alcanzarse, el superponerse, la “metamorfosis” del tiempo. Pero eso es lo que la pintura, por el contrario, hace visible.”

modo, se constituye en un ámbito apropiado para manifestar lo que la palabra científica o la filosófica no alcanzan a decir: la fugacidad, el cambio, el movimiento, en una palabra, el tiempo. La imagen artística puede fisurar la rigidez del mundo conceptual y dar cuenta de aquello que, de otro modo, permanecería oculto.

En este contexto, cobran singular dimensión las célebres “deformaciones” de Cézanne: en sus cuadros pierden “coherencia” las líneas; se quiebra, por ejemplo, por detrás de una persona, una línea horizontal que supuestamente, es continua, y de esta manera, *lo arbitrario se pone al servicio de lo real*. Como la filosofía de Merleau, la pintura de Cézanne, es, en este sentido, un “arte de la *ambigüedad*”. La pintura, tal como aparece en la concepción de Proust, hace de esta ambigüedad, un elemento constitutivo: Miss. Sacripant se presenta, en la acuarela de Elstir, alternativamente, como una muchacha viril o como un joven afeminado; las marinas nos muestran el mar con carácter “terrestre” y la tierra como “acuosa”; las moles urbanas o las embarcaciones son “fluidificadas” y las nubes cobran apariencia pétreas; asimismo, las líneas del horizonte suelen desdibujarse, y ocasionan confusión respecto de la separación entre el agua y el cielo o el agua y la tierra; puesto que lo que mueve al pintor son “*ces traits d’ambigüité comme à un élément esthétique qui valait d’être mis en relief et qu’il avait tout fait pour souligner.*”⁴⁶⁵

En la descripción del retrato de Odette⁴⁶⁶, que Elstir pintó en sus primeras épocas y que la presenta como una actriz con su atuendo de personaje teatral, se advierte cómo se enfatiza la acción distorsionadora del pintor: el narrador la compara con un retratito que Swann prefería a cualquier otro y que guardaba de sus tiempos de amor fervoroso por Odette; la describe como “*une maigre jeune femme assez laide, aux cheveux bouffants, aux traits tirés*” Todos los esfuerzos para disciplinar sus facciones y su cuerpo, desde entonces, resultarían vanos pues “*il eût suffi de la vision d’Elstir pour désorganiser ce type*”; el pintor destruye cualquier armonía que la mujer imponga a su imagen y “*mettra au contraire en relief les désavantages qu’elle cherche à cacher*”. Ya que

(...) il ne se contente pas de vieillir l’original de la même manière que la photographie, en le montrant dans des atours démodés. Dans le portrait, ce n’est pas seulement la manière que la femme avait de s’habiller qui date. c’est aussi la manière que l’artiste avait de peindre. Cette manière, la première manière

⁴⁶⁵ M. Proust. *Á l’ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 204-05 [II, p. 418-19]

⁴⁶⁶ La descripción de la acuarela es muy extensa: los fragmentos sucesivos corresponden a la siguiente referencia: M. Proust. *Á l’ombre...*, Ed. Cit., II, pp. 203-5 y pp. 216-18 [II, pp. 417-19 y pp. 430-32]

d'Elstir, était l'extrait de naissance le plus accablant pour Odette parce qu'il faisait d'elle non pas seulement, comme ses photographies d'alors, une cadette de cocottes connues, mais parce qu'il faisait de son portrait le contemporain d'un des nombreux portraits que Manet ou Whistler ont peints d'après tant de modèles disparues qui appartiennent déjà à l'oubli ou à l'histoire.

Brevemente, en la descripción del retrato de Odette por Elstir se ponen de manifiesto dos características sustanciales para la consideración de la concepción pictórica proustiana, ambas relacionadas con la acción de ruptura con el orden convencional: por un lado el pintor “destruye”, “desorganiza”, “altera”, “descompone”, “disocia”, destaca lo “ambiguo” y, particularmente, modifica lo que habitualmente parece bello, en nombre de una belleza que se corresponde con su ideal artístico: lo que pone de relieve la subjetividad en la construcción de la obra y la adecuación de la representación pictórica a un “arquetipo”, es decir la “manera” o el estilo del pintor. Por otro lado, se manifiesta la estrecha relación que existe entre la operación de distorsión propia del pintor y el tiempo: constantemente se hace referencia a que, lo que en lo fundamental el pintor altera, son las coordenadas temporales de nuestra percepción condicionada por el hábito o el aprendizaje convencional. Así, Odette es presentada no sólo con ambigüedades respecto de su sexo, sino como una suerte de joven “envejecida” por el transcurso de los años que, además de haber permitido cambios de la moda en el vestir, sobre todo, han dado lugar a la aparición de artistas, ya no contemporáneos de su retrato como sí lo han sido Manet o Whistler. Si bien este “envejecimiento” es aportado por la visión del receptor –en este caso, el héroe que curioseaba en el atelier hasta encontrar la acuarela–, a la vez se destaca que el pintor no tiene reparo alguno en mostrar las inclemencias que el tiempo deposita en los rostros o en los cuerpos, pese a los esfuerzos de las modelos que luchan sin tregua para que no quede registrado un paso de los años tan cruelmente destructor, si bien no ya en su cuerpo, al menos en sus retratos.

La experiencia final del héroe proustiano en el Salón Guermantes, va a depararle una confirmación contundente respecto de sus presunciones sobre el tiempo, sobre su acción destructora, pero también sobre la posibilidad que puede dar el arte de contrarrestar en alguna medida semejante destrucción;⁴⁶⁷ el héroe ya ha decidido plasmar sus

⁴⁶⁷ Analía Melamed establece en su tesis doctoral *La vejez en la obra de arte en Marcel Proust* (UNLP, 2002), diversas instancias por las que la obra “aparece” y “desaparece” en el transcurso del tiempo: oscurecimientos e iluminaciones van signando alternativamente la historia de la obra de arte y utiliza una

experiencias en letra literaria; esa letra estará conducida por su “visión” de la realidad que, otra vez se destaca, se relaciona estrechamente con la percepción óptica; pero aquí lo que se pone de relieve es que se trata de una suerte de “óptica temporal”:

Par tous ces côtés une matinée comme celle où je me trouvais était quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé, mais m'offrait comme toutes les images successives, et que je n'avais jamais vues, qui séparaient le passé du présent, mieux encore, le rapport qu'il y avait entre le présent et le passé; elle était comme ce qu'on appelait autrefois une vue optique, mais une vue optique des années, la vue non d'un moment, mais d'une personne située dans la perspective déformante du Temps.⁴⁶⁸

De allí que pueda afirmarse que el perspectivismo proustiano, muy particularmente en el caso de la obra pictórica, se relaciona especialmente con el tiempo: se produce una singular alteración de las secuencias temporales habituales y se establecen nuevas formas de asociación temporal. En la propia percepción visual, enriquecida por los recuerdos, es el tiempo el que se manifiesta; el héroe pasea con Albertina durante su segunda estada en Balbec y reconoce en la hilera de casitas con flores los lugares ya recorridos:

La figure du pays nous semblait toute changée tant dans l'image topographique que nous nous faisons de chacun d'eux, la notion d'espace est loin d'être celle qui joue le plus grand rôle. Nous avons dit que celle du temps les écarte davantage.⁴⁶⁹

La construcción proustiana se guía por la forma del palimpsesto, tal como lo ha concebido Gérard Genette. El estilo proustiano es, Proust lo ha dicho explícitamente, una cuestión de visión; Genette subraya que el estilo de Elstir responde fielmente a la idea que Proust se hace de su propio estilo; sin embargo, el camino de la obra hacia la revelación, se reinvierte y presenta una serie de contrapuntos contrarios: los mensajes “claros”, se vuelven hacia un punto de oscurecimiento en que sólo quedan preguntas sin respuesta: este “fracaso” es el que origina la escritura: un palimpsesto, un enredo de figuras y sentidos, presentes a la vez, que “no se dejan descifrar más que todos juntos, en su inextricable totalidad”⁴⁷⁰ La convivencia de apariciones inesperadas y hasta contrapuestas, tiene su correlato en la yuxtaposición de recuerdos que se cruzan, se

muy adecuada imagen para dar cuenta de ello: se trata de los sucesivos “eclipses” que alteran la recepción artística.

⁴⁶⁸ M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 504 [VII, p. 228]

⁴⁶⁹ M. Proust. *Sodome et Gomorrhe*, Ed. Cit., III, p. 392-93 [IV, p. 279]

⁴⁷⁰ G. Genette. “Proust palimpseste”, en *Figures I*, Paris, Seuil, p. 67

superponen y se interrelacionan, es decir, en los distintos *yo*es que se ha sido; *en el mundo del recuerdo, el tiempo ya no es lineal, sino que se trata de distintas instancias presentes a la vez*. Esta superposición del pasado y del presente se revela ejemplarmente en las imágenes pictóricas, aunque no se agota en ellas, por lo que la obra está siempre dispuesta para ser interpretada, ocasionando perspectivas diferentes, sin terminar de agotarse. La recepción por el héroe de los Giotto de *La arena*, la breve escena que forma parte del viaje que el héroe hiciera con su madre a Venecia, pone de relieve, como se vio, este juego de referencias entre la obra y el espectador, y destaca, la dimensión temporal implicada en ellas.⁴⁷¹

Por lo que puede señalarse, entonces, que la ruptura con lo habitual que se manifiesta en la obra pictórica, si bien se concreta en un segmento espacial, la tela o el muro, conlleva la ruptura del orden temporal que hemos incorporado por la costumbre; la “distorsión” que opera la pintura supera, incluso, la tajante separación espacio-tiempo, propia de nuestras “explicaciones” y descripciones teóricas sobre lo real. Los efectos estereoscópicos de la novela proustiana, tal como los concibe Shatuck, y que considero propios de la pintura, permiten trasponer la visión espacial para dar lugar a la dimensión temporal.⁴⁷²

Las alteraciones temporales presentes en la *Recherche*, se manifiestan, así, de un modo singular en la pintura: se pone en juego una suerte de “adelanto del tiempo”, pero también una “puesta en presente” de instantes pasados; Renoir pinta las mujeres que aún no son, las mujeres “soñadas” por Renoir. La fantasía de Elstir le permite asimismo traer al presente, la *cocotte* que fuera Odette en tiempos de Whistler o Manet. Mientras a imitación de Elstir, Albertina pinta uno de los ángeles del frente de una iglesia de los alrededores de Balbec, esos ángeles, “*devant notre couple du Xxe siècle, à célébrer, cierges en main, les cérémonies du XIIIe.*”⁴⁷³ Los lapsos temporales, de igual modo, se condensan: Bergotte replantea toda su trayectoria literaria, en los últimos instantes de su vida, frente al amarillo de Vermeer, y el narrador esboza, al relatar su muerte, la posibilidad de la inmortalidad del artista a través de sus obras. Efectivamente, la obra se

⁴⁷¹ M. Proust. *Albertine disparue*, Ed. Cit., IV, p. 226-27 [VI, p. 253-54]

⁴⁷² Cfr. R. Shatuck. *Proust's way*, *Op. Cit.*

⁴⁷³ M. Proust. *Sodome et Gomorrhe*, Ed. Cit., III, p. 401 [IV, p. 285]

hace presente, desde el pasado, en el proceso receptivo: así, Swann recrea en la cocinera de la casa del héroe a *La Caridad* de Giotto, o a *La Céfora* de Botticelli en Odette, y, a su vez, *Los Vicios o Virtudes* de *La Arena* en Padua, conforman un marco atemporal en el que el héroe asume, es decir, vive en presente, la definitiva ausencia de Albertina ocurrida tiempo atrás. La misma muerte, representación límite del tiempo futuro, es “vívida” frente a un retrato de Velásquez, cuando Swann, moribundo, desconoce la obra pictórica ante el requerimiento del duque de Guermantes.⁴⁷⁴ Recíprocamente, la pintura incorpora, de igual modo “distorsionado”, su propio tiempo al mundo de nuestra realidad:

*Un instant, les rochers dénudés dont j'étais entouré, la mer qu'on apercevait par leurs déchirures, flottèrent devant mes yeux comme des fragments d'un autre univers: j'avais reconnu le paysage montagneux et marin qu'Elstir a donné pour cadre à ces deux admirables aquarelles, 'Poète rencontrant une Muse', 'Jeune homme rencontrant un Centaure' (...).*⁴⁷⁵

Todo ello coincide con el eje central del desarrollo de la novela proustiana que va del Tiempo perdido al Tiempo recobrado y que pone en juego las formas de recuperación, las reminiscencias, la memoria involuntaria.

Como sostiene Louis Bolle, cuando considera el perspectivismo en Proust, es el arte el que mueve y fija a la vez las diferencias que en otras experiencias tienden a borrarse⁴⁷⁶; tales movimientos y fijaciones que opera el arte, tienen en la pintura, tal como aparece en la concepción proustiana, una manifestación ejemplar; es lo que traslucen las palabras del narrador de la *Recherche*:

(...) Tout le prix est dans le regard du peintre. Or celui-ci avait su immortellement arrêter le mouvement des heures à cet instant lumineux où la dame avait eu chaud et avait cessé de danser, où l'arbre était cerné d'un pourtour d'ombre, où les voiles semblaient glisser sur un vernis d'or. Mais justement parce que l'instant pesait sur nous avec tant de force, cette toile si fixée donnait l'impression la plus fugitive, on sentait que la dame allait bientôt s'en retourner, les bateaux disparaître, l'ombre changer de place, la nuit venir (...) l'immense paysage (...) est rendu, des sommets à la mer, avec une exactitude qui donne plus que l'heure, jusqu'à la minute qu'il est, grâce au degré précis du déclin du soleil, à la fidélité fugitive des ombres. Par là, l'artiste donne, en l'instantanéisant, une sorte de

⁴⁷⁴ Cfr. M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 867 [III, p. 522]

⁴⁷⁵ M. Proust. *Sodome et Gomorrhe*, Ed. cit., III, p. 416-17 [IV, p. 295]

⁴⁷⁶ Cfr. Louis Bolle. *Marcel Proust, ou le complexe d'Argus*, Op. Cit.

*réalité historique vécue au symbole de la fable, le peint et le relate au passé défini.*⁴⁷⁷

Los aspectos más sobresalientes del perspectivismo proustiano pueden sintetizarse, entonces, en las siguientes afirmaciones: la estrecha relación entre perspectiva y tiempo; la referencia pictórica –ya sea de pinturas, de pintores o de recuerdos asociados a la pintura– que llamativamente suele estar presente cuando se da aquella relación; el desdoblamiento de este perspectivismo que se presenta tanto en la obra como en el receptor; y, por último, la inconclusión de la obra como resultante de este carácter perspectivo-temporal de la obra y su recepción.

Tiempo y espacio pictóricos

La especificidad del tiempo, y aún del espacio, propios para la pintura pone en tela de juicio la tradicional división de artes del tiempo y artes del espacio según la cual la pintura se encasillaría en esta última clasificación. Hay un tiempo propio de la pintura que se pone de manifiesto en diversas oportunidades: por ejemplo, como hemos visto, en los “anticipos” pictóricos de Renoir y del propio Elstir, en la “distorsión temporal” de la pintura, especialmente en el caso del retrato y en la constante relación entre la pintura y la muerte.

Asimismo, es posible postular una suerte de concepción de la historia del arte en Proust, signada por la reconstrucción ficcional mediada por la recepción proustiana de los artistas y obras, que, a su vez, presenta una fuerte concordancia con la redefinición de la historia que hace M. Ponty según la cual la del arte es una historia que presenta un aspecto “negativo”, la “historia de la muerte”, es decir la enumeración sucesiva de los artistas según un criterio cronológico, y un aspecto “positivo”, la historia “cumulativa”, es decir, una historia que advierte en cada obra un aporte particular para “decir” o poner de manifiesto el mundo primordial y que, en última instancia, queda sujeta a la recepción. Este aporte de cada artista es decididamente singular, singularidad que se manifiesta a través de la ruptura con lo establecido. Como dijera Emilio Estiú se trata de “algo personalísimo y, por tanto, original” en esa ruptura con lo convencional y admitido.

⁴⁷⁷ M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 714-15 [III, p. 383-84]

La obra, pero estimo que muy especialmente la obra pictórica, presenta las cosas en “un estado de pureza, como si nunca hubiesen sido vistas, denominadas y conocidas”.⁴⁷⁸ Todo lo cual entreteteje las nociones de arte, subjetividad y tiempo de un modo peculiar en el que se involucra el propio yo, tanto creador como receptor.

Georges Poulet sostiene, en su artículo “Proust y la repetición”⁴⁷⁹, que, pese a su complejidad, la novela de Proust, no hace sino desenvolver la más simple y cotidiana de las aventuras: el despertar. Así, es posible hacer coincidir el comienzo de la vigilia y el comienzo de la novela pues aparecen, en última instancia, como instantes de develamiento. En ambos casos hay que recomponer un tiempo que se ha escapado: el sueño y el olvido operan una ausencia que, además, merece recuperarse, porque en ella se encuentra la propia identidad. La recuperación de sí mismo es, en un sentido, una tarea diaria, cada vez que despertamos, que nos devuelve a nuestra apacible costumbre. Pero más profundamente, es una oportunidad que sólo nos permite el arte que, por el contrario, rompe nuestro orden habitual.

En primer lugar, el tiempo, como flujo destructivo, modifica paulatinamente con su curso lineal, las apariencias de los rostros, de los pasos, de las miradas. Es lo que nos cuenta el fabuloso relato del baile de máscaras de *El tiempo recobrado*. El tiempo es un artesano que pacientemente va modelando sus criaturas. Por fuerza, el artista debe actuar como en contratiempo; adelantándose al suyo para escapar a la contingencia y dejar una huella algo más inalterable que los cuerpos. Así como el teléfono nos acerca una voz, y a la vez, da prueba de la distancia que nos separa efectivamente de quien emite esa voz, la obra de arte nos acerca a un tiempo que todavía no es y hace manifiesta la distancia temporal con aquella época que, de algún modo, ya se anuncia en ella. Por su propia condición, al artista le es dado “ver” lo que años más tarde será considerado cotidiano, pero que en su momento, resulta verdaderamente extraño. Dice el héroe mientras contempla las obras mitológicas de Elstir en la colección del duque:

Les gents qui détestaient ces 'horreurs' s'étonnaient qu'Elstir admirât Chardin, Perronneau, tant de peintres qu'eux, les gens du monde, aimaient. Ils ne se rendaient pas compte qu'Elstir avait pour son compte refait devant le réel (...) le même effort qu'un Chardin ou un Perronneau, et qu'en conséquence, quand il

⁴⁷⁸ Cfr. E. Estiú. “Proust y la vida estética”, *Op. Cit.*

⁴⁷⁹ G. Poulet. “Proust et la répétition” en *L'Arc, Proust*, nº 47, Paris, Librairie Duponchelle, p. 5-13

*cessait de travailler pour lui-même, il admirait en eux des tentatives du même genre, des sortes de fragments anticipés d'oeuvres de lui. Mais les gens du monde n'ajoutaient pas par la pensée à l'oeuvre d'Elstir cette perspective du Temps (...)*⁴⁸⁰

El artista, entonces, es un artífice que crea, un mundo que a partir de su obra se instala en la realidad. Pero para que ocurra esta suerte de emplazamiento, es necesario que transcurra el tiempo.

Ahora bien, resulta llamativo que, en la novela proustiana, la referencia a esta especie de “tiempo artístico”, esta anticipación de un mundo que aún no rige, se apoye en la mayoría de los casos en ejemplos pictóricos. Si bien la duquesa de Guermantes manifiesta esta idea aludiendo a los cuarenta años que han debido pasar para que los cuartetos de Beethoven sean aceptados, inmediatamente después la reafirma con relación a Manet: el artista

*(...) c'est comme une espèce de premier individu isolé d'une espèce qui n'existe pas encore et qui pullulera, un individu doué d'une espèce de sens que l'espèce humaine à son époque ne possède pas. (...) nous avons passé devant l'Olympia de Manet. Maintenant personne ne s'en étonne plus. Ç'a l'air d'une chose d'Ingres! Et pourtant Dieu sait ce que j'ai eu à rompre de lances pour ce tableau où je n'aime pas tout, mais qui est sûrement de quelqu'un. (...)*⁴⁸¹

Muchos años más tarde que Proust hiciera estas afirmaciones el pintor Francis Bacon sostiene, de modo análogo, que para saber si un pintor va a imponerse o no debemos esperar unos cincuenta o cien años, después de su muerte; el interés que despierta un artista durante su vida puede no ser más que una moda, un fenómeno pasajero.⁴⁸²

La ruptura con lo habitual, se produce muy especialmente en el proceso de recepción artística. La obra, entonces, no sólo manifiesta un quiebre con lo que percibimos cotidiana y organizadamente del mundo, sino también con la manera en que admiramos los productos del arte. Muy claramente manifiesta el narrador de la novela proustiana estas cuestiones cuando alude a la obra de Renoir que ha producido, como artista original, una fractura con lo acostumbrado, en nuestra vida mundana, pues incorpora en

⁴⁸⁰ M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 713 [III, p. 382]

⁴⁸¹ *Ibidem*, II, p. 811-12 [III, p. 470-471]

⁴⁸² Cfr. M. Archimbaud. *Entrevistas con Francis Bacon*, *Op. Cit.*, p. 29

ella un estilo de mujer aún inexistente; pero también en el arte, pues su visión aporta su originalidad, que rompe con lo establecido artísticamente:

Les gens de goût nous disent aujourd'hui que Renoir est un grand peintre du XVIIIe siècle (sic). Mais en disant cela ils oublient le Temps et qu'il en a fallu beaucoup, même en plein XIXe, pour que Renoir fût salué grand artiste (...) Et voici que le monde (...) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes (...) Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux.⁴⁸³

Renoir no predice imaginariamente las mujeres futuras, sino que las forja en sus cuadros de donde se incorporan poco a poco a la realidad. Esta fuerza creadora del artista, es, por lo tanto, la contrapartida del arte del tiempo que, al contrario, produce deterioros y desapariciones. Por eso, la doble categoría del retrato de Miss. Sacripant: constituye una anticipación de un mundo aún no constituido en la realidad, pero al mismo tiempo, refleja como una partida de nacimiento ineludible, a través del estilo de Elstir, la juventud ya perdida de Odette. La pintura parece establecer con el tiempo una doble relación: adelanta la visión de un mundo futuro, y a su vez, perpetúa fuera del tiempo habitual, un instante del pasado. Los tiempos se cruzan en la obra, y en ella conviven, de una manera singular, lo efímero y lo perdurable. Lo que prueba, de manera contundente, la deformación que opera la pintura respecto del ordenamiento convencional establecido por la costumbre y las explicaciones teóricas.

Tal planteo conduce a preguntar por una posible temporalidad propia de la pintura. En este sentido, lo que primero parece surgir como diferencia en la obra plástica es que en ella no hay transcurso: de algún modo, la obra teatral, la música, la literatura, tienen un principio y un final. Lo que no sucede con una pintura o una escultura. Así podría interpretarse la escena de la contemplación de los Elstir en casa de los Guermantes: de un modo extremo, el héroe experimenta una especie de "suspensión del tiempo": su estadía en el salón de las pinturas retrasa el ritual, previo a la cena, de su presentación al resto de los invitados. No ha advertido que la hora transcurría, absorto en la admiración de las

⁴⁸³ M Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 623 [III, p. 297-298]

obras⁴⁸⁴. Sin embargo, la pintura tampoco permite una lectura completa, en una especie de intuición inmediata, pues está sujeta a la reconstrucción de su receptor, a través de un recorrido que conlleva idas y venidas, omisiones, relecturas, supersposiciones. Esto refuerza, en verdad, su carácter fragmentario. Más bien, pareciera que la pintura mantiene una tensión irresoluble entre la fijación y el cambio. El uso de ejemplos pictóricos con los que Proust da cuenta del tiempo que al arte le es propio se justifica desde este singular vínculo de la obra pictórica con el tiempo.

Pero, por otro lado, al considerar la relación de la pintura con el espacio, ligazón muy estrecha desde el momento que se trata de una obra que se materializa espacialmente, surge otra reflexión. En el análisis de Georges Poulet, se sostiene que, en la *Recherche*, no se está menos “perdido” en el espacio que lo que se está en el tiempo:

(...) el desconocimiento de los lugares es una cosa tan grave como el desconocimiento del tiempo. Es lo que se manifiesta en la respuesta negativa dada por la madre a la pregunta del padre cuando éste, durante sus paseos familiares, le pregunta naturalmente ¿dónde estamos?⁴⁸⁵

Porque al fin de cuentas los lugares, los tiempos, son referencias con las que solemos darnos una imagen de nosotros mismos. La ausencia de esa referencia nos deja “perdidos”, como después del sueño, en esos momentos en que todavía no hemos alcanzado la plena conciencia de la vigilia, no sabemos dónde estamos, qué hora o día es, ni quiénes somos. “Como no sabía dónde me encontraba”, dice Proust relatando su despertar, “en el primer momento tampoco sabía quién era”⁴⁸⁶. Si esto es así, se comprende que hallarse en un lugar distinto al habitual, desconocido, produzca un malestar cercano al desequilibrio, como le sucede al héroe, por ejemplo, en su pieza de hotel en Balbec.⁴⁸⁷

Según Poulet, tanto el tiempo, como el espacio, como el movimiento, son, en la *Recherche*, principios de disolución. Sólo el fluir narrativo mantiene el equilibrio entre lo que aparece disgregado, fragmentado, yuxtapuesto. En la pintura, incluso, la

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 711-15 [III, p. 381-84]

⁴⁸⁵ G. Poulet. *Op. Cit.*, p. 7

⁴⁸⁶ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Ed. Cit., I, p. 5 [I, p. 11]

⁴⁸⁷ Dice al respecto Poulet: “Descubrirse no encuadrado por lugares determinados y, más especialmente, por esos lugares familiares cuya presencia envolvente es para el que los habita un confort y una seguridad, es descubrirse sin puntos de referencia dentro de un vacío que da vértigo”. *Op. Cit.*, p. 8

fragmentación pareciera manifestarse, como ya estudié, de una manera más explícita: los cuadros de Elstir, en la colección del duque, puestos a la par, uno al lado del otro, aparecen como parcelas aisladas por el espacio de pared que hay entre ellos. ¿Qué es lo que une esas islas de formas, luces y colores, que a pesar de su cercanía permanecen encerradas en los límites de la tela? Dice el narrador frente a esos cuadros:

*(...) Les parties du mur couvertes de peintures de lui, toutes homogènes les unes aux autres, étaient comme les images lumineuses d'une lanterne magique laquelle eût été, dans le cas présent, la tête de l'artiste, (...)*⁴⁸⁸

Ya en el primer tomo de la novela se alude a la profunda tristeza del héroe cuando, en su niñez, la linterna mágica que le habían regalado rompía el orden establecido en su cuarto invadiéndolo de luces coloridas que transformaban el espacio conocido. Como el sueño, aquel proyector de figuras ilusorias, invadía su mundo cotidiano, dominado por la costumbre, y por tanto seguro. De igual modo, las pinturas de Elstir, han invadido el curso previsible de los acontecimientos. Pero ya no hay tristeza, porque, fuera del tiempo y el espacio convencionales, se advierte un mundo que origina esos fragmentos, el mundo único e irrepetible del artista. Tal mundo es también una muestra en perspectiva, una ordenación diferente de la realidad que se asocia a otras tantas perspectivas artísticas, a la manera en que Chardin y Perrauneau adelantaban la obra de Elstir, o en que la obra de Renoir se constituía en un universo, nuevo, pero precedero, hasta que otro artista original generara una nueva ruptura; por lo que requiere la necesaria participación de un intérprete, un receptor que incorpore a la obra, a su vez, su propio tiempo, su propia perspectiva.

El artista rompe, de este modo, con el orden establecido y nos da la oportunidad de renovar la realidad con un orden diferente. Se requiere de una mirada despojada de las nociones que forja nuestra inteligencia habitual, para recomponer nuestra imagen sobre el mundo. Por lo mismo, la ciencia que define y explica a través de aquellas nociones, convierte en banales las novedades del arte y uniforma nuestra experiencia, con pretensión de verdad universal. Pero en cuanto se rompe con esa costumbre, se abre un mundo particular de cuya singularidad dan muestra esas apariciones entrecortadas, las

⁴⁸⁸ M. Proust. *Le Côté de Guermantes*, Ed. Cit., II, p. 712 [III, p. 381]

obras pictóricas, que irrumpen, con su tiempo y espacios propios, el flujo del tiempo destructor.

La mirada para el arte debe, entonces, dirigirse a superar la contingencia; en esto la mirada del pintor, como ya se analizó, es arquetípica. Así, la obra pictórica fija el instante que ha pasado, pero que sigue virtualmente presente en la obra, y, a su vez, configura un mundo por venir. La realidad, reordenada por el arte, se acerca de este modo, a la vivida en sueños. Por lo que el narrador, como a contrapelo del argumento cartesiano, intenta conciliar realidad y ensoñación, cuando, semidespierto, escucha varias veces llamar a la puerta de su habitación: “(...) *me rendais compte que je n'avais fait jusque-là que le rêve que je sonnais. J'étais effrayé pourtant de penser que ce rêve avait eu la netteté de la connaissance. La connaissance aurait-elle, réciproquement, l'irréalité du rêve?*”⁴⁸⁹

En *El tiempo recobrado*, el narrador intenta una respuesta a esta pregunta al advertir que los sueños hacen con el tiempo algo semejante a lo que ocurre con el arte: nos acercan en presente instantes del pasado; pero son efímeros, no pueden retenerse, pues se diluyen con el despertar.⁴⁹⁰

El arte, en particular la pintura con sus cruces de tiempos, nos brinda un espacio imaginario, más estable que el del sueño pero también más real que el de la ciencia, que no hace sino petrificar lo real. Como salida de una linterna mágica, la obra de arte transformará nuestra vigilia en una posibilidad de penetrar en nuevos mundos, desconocidos, como cuando soñamos. Y de intentar a través de ellos, pues como receptores, los reconstituimos, el rescate de nuestra propia identidad. Pero como no somos, sino los yoes que hemos sido en cada tiempo, en cada lugar, en cada una de nuestras relaciones, la búsqueda se configura como interminable.

Singularmente, la pintura adelanta nuestras propias imágenes de mundos futuros, pero, a la vez, nos hace presente, de manera tangible, algún instante del pasado, invirtiendo y fragmentando los tiempos, los espacios, las distancias, como si fuera un sueño inagotable. Como sostiene Merleau-Ponty: “El ‘instante del mundo’ que quería pintar

⁴⁸⁹ M. Proust. *Sodome et Gomorrhe*, Ed. Cit., III, p. 375 [IV, p. 267]

⁴⁹⁰ Cfr. M. Proust. *Le temps retrouvé*, Ed. Cit., IV, p. 490-91 [VII, p. 215]

Cézanne, un instante que ha pasado hace mucho, todavía nos acomete desde sus cuadros”⁴⁹¹

En este sentido, cabe destacar la ruptura de la concepción proustiana con la consideración tradicional de las artes, según la cual, la pintura es un arte espacial a diferencia de las artes temporales como la música. Hay, como hemos visto, indicadores de la relación entre la obra pictórica y el tiempo, pero además, el espacio pictórico, que se reconoce como específico, es interpretado, en la novela, de una manera diferente a la tradicional. En este sentido, Julio Moran señala en un trabajo sobre el tiempo y el espacio en Proust, (inédito), acercamientos de la concepción proustiana con el tratamiento del espacio y el tiempo que han dado en sus obras artistas de la música y la pintura: por ejemplo, Wagner va contra todas las leyes del tiempo objetivo: una obra dura 5 horas; o los pintores como El Bosco –en, por ejemplo, *El jardín de las delicias*, *Las tentaciones de San Antonio*, *El diluvio universal*– o Bruegel, -en, por ejemplo, *El juicio final*, *El suicidio de Saul*, *La torre de Babel*- que presentan una cantidad de objetos y/o personas, desproporcionada con el espacio “real” en el que aparecen. Como también percibe Tadié: “la novela proustiana puede describirse como un cuadro de Archimboldo: una obra de montaje.”⁴⁹²

Todos ellos, y aún podrían mencionarse otros, igual que Elstir en la novela proustiana, producen una franca ruptura con el orden espacio-temporal que nos impone el hábito e, incluso, las explicaciones científicas. La obra pictórica constituye en este sentido un caso peculiar de ruptura pues, como vimos, a su clasificación como “espacial” se le impone fuertemente un carácter “temporal”. Por esta razón una obra difícilmente pueda apreciarse en toda su magnitud en un primer acercamiento. El ordenamiento artístico es tan diferente al que estamos acostumbrados para movernos en nuestro mundo cotidiano, que la propia recepción de la obra se convierte en un proceso que exige un esfuerzo paralelo al del artista.

Por lo tanto, la distorsión pictórica, según se concibe en la novela de Proust, se presenta como el aspecto que, en primer lugar, nos permite una transformación de lo habitual y lo

⁴⁹¹ M. Merleau-Ponty. “El ojo y la mente” *Op. Cit.*, p. 114

⁴⁹² “De la culture à la création”, en J. Y. Tadié (dirección). *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, *Op. Cit.*, p. 123-27

determinado. Pero, a su vez, se vuelve sobre el propio arte e instaura la posibilidad de una lectura que desorganiza aquello que la teoría artística y aún la costumbre han establecido sobre las obras de la historia del arte. Y, al mismo tiempo, nos brinda la oportunidad de reorganizar la propia lectura de la novela.

Aquel “cristal de aumento”, sustancialmente deformador, en que el libro proustiano intenta conformarse, se hace posible, en la medida en que conlleva la potencia de ruptura pictórica como elemento constitutivo, tanto de su construcción como de su reconstrucción receptiva.

Capítulo IX

Conclusiones (hipotéticas)

Parece indudable que la *Recherche* ofrece un ejemplo de obra autorreflexiva. Y también, que instaura un espacio ficcional que constituye su justificación, sus leyes y que establece desde su propio andamiaje, las posibilidades de generación de un público, y por tanto, de sus interpretaciones. Se erige así en un arquetipo de lo que Merleau-Ponty consideraba característico de la obra de arte, en contraposición a cualquier otra manifestación humana, entre ellas los productos técnico-científicos:

El sentido de lo que va a decir el artista no se encuentra en ninguna parte, ni en las cosas, que todavía no tienen sentido, ni en sí mismo, en su vida informulada. (...) Una teoría física nueva puede demostrarse, ya que la idea o el sentido que encierra queda ligado por medio del cálculo a ciertas medidas que son ya de dominio común para todos los hombres. Un pintor como Cézanne, un artista, un filósofo, tienen no sólo que crear y expresar una idea, sino también desvelar las experiencias que podrán enraizarla en las otras conciencias. Si la obra está lograda, tiene el extraño poder de enseñarse ella misma. (...) ⁴⁹³

La obra se constituye así, en condición de posibilidad de su recepción. Y, podría precisarse, de la multiplicidad de recepciones a las que da lugar. Como también sostiene Shatuck, la novela de Proust, como la Biblia, contiene sus propias fuentes, sus mitos y aún su propia crítica. ⁴⁹⁴

La pregunta que cabe responder, entonces, como conclusión a este trabajo que pretende haber dado cuenta de la especificidad pictórica en la visión de Proust es: ¿cuál es la lectura que, desde la perspectiva de la pintura, puede hacerse de *En busca del Tiempo Perdido*, tomando en consideración que es a partir de las conclusiones que emergen de la propia novela que la obra se ilumina de una manera original? En otras palabras, ¿qué nos dice de nuevo la novela sobre sí misma, si la releemos desde la perspectiva de su concepción pictórica? Tal lectura supone la consideración de la visión que ofrece la novela de una manera ficcional y no sólo de las tesis que se presentan en la teoría estética, ya que las mismas también se consideran como secuencias de la propia ficción

⁴⁹³ M. M. Ponty. "La duda de Cézanne", en *Sentido y sinsentido*, *Op. Cit.*, p. 47.

⁴⁹⁴ R. Shatuck. *Proust's way*, *Op. Cit.*, p. 99.

y, por tanto, cabe interpretarlas en esta dirección y no de un modo estrictamente literal.⁴⁹⁵

Me he apoyado, especialmente, en algunas consideraciones de Merleau-Ponty, pues es quien en el ámbito filosófico, más se ha ocupado de la cuestión de la pintura desde un punto de vista estético y ontológico.

He tratado de mostrar que, entre las diferentes formas en que Proust escribe, destaca para el propósito de este trabajo, la que se acerca al modo en que el pintor realiza su arte. A la manera impresionista, aunque superándola, como ya se ha visto, su propuesta es atenerse a lo que se le presenta y volcarlo en letra literaria. Pero la obra, concebida como un lente distorsionador, se dirige a los lectores que no harán más que “leerse a sí mismos”. Y como lo que “se presenta” es su propia vida pasada, sus múltiples experiencias, ese bagaje de recuerdos –y de olvidos– que constituyen los múltiples yoes que ha sido a lo largo del tiempo vivido, será el material que volcará en la obra.

Ahora bien, si ese material es tan íntimo, ¿cómo respetar la libertad del lector, su propia originalidad, para esa “auto-lectura”? Conjeturo aquí que, una de las maneras, según se presenta esta cuestión en la novela proustiana, es mediante “trazos”, “colores”, “reflejos”, “distorsiones”, “ambigüedades”, relacionados con el quehacer pictórico. Ya que la literatura sentenciosa o “de notas” coartaría esa libertad con “teorías” impuestas; y la música es tan fugaz que no puede “fijarse”, la pintura, o, alternativamente, una lectura que destaque lo específico de la pintura en la literatura, puede “decir” sin explicaciones ni sentencias –puede mostrar o hacer ver– y de una manera relativamente perdurable.⁴⁹⁶

El héroe experimenta en el taller de Elstir, no sólo que el mundo debe mirarse de otro modo, sin prejuicios científicos ni habituales, sino que el arte mismo requiere de una mirada despojada de ellos; incluso de los prejuicios que el propio arte o el análisis de su historia se han encargado de establecer. El Vermeer que revela a Bergotte que su literatura no ha sido “suficientemente colorida”, a través del amarillo del muro de Delft, permite apreciar la posibilidad de la pintura de ofrecer al receptor la libertad de reconstituir la obra, y con ella la propia subjetividad. La reconstrucción de la concepción

⁴⁹⁵ Para la cuestión de la relación entre ficción y teoría, véase J. Moran. “Hacia una crítica de la razón ficcional”, *Op. Cit.*

⁴⁹⁶ Respecto de la “perdurabilidad” o la posible “vejez” de la obra artística, cfr. Analía Melamed. *La vejez en la obra de arte en Marcel Proust*, Tesis Doctoral, UNLP, 2002

pictórica proustiana admite considerar lo que Proust ha construido respecto de la especificidad de la pintura. Y también, reestructurar la lectura de la *Recherche* desde esta nueva perspectiva.⁴⁹⁷

Como espero haber mostrado, el arte es, para Proust, pura posibilidad, en la medida en que la obra es no sustancial, hipotética, en el sentido en que su entramado y desarrollo ficcional, el uso de la contradicción y las reconstrucciones que posibilita también lo son. Es en esta dirección que puede hablarse de obra virtual, es decir, de una obra que requiere de una interpretación, pero a su vez admite pluralidad de ellas, y que por eso se revela como “inconclusa”.

Así, trataré de considerar las hipótesis presentadas como una exposición inicial en la Introducción, luego desarrolladas en los sucesivos capítulos, a través de la reinterpretación de distintos episodios de la novela, como así también de fragmentos de sus otras obras y artículos, y cotejadas con diferentes visiones de estudiosos de la obra proustiana, en las que la cuestión pictórica aparece de manera recurrente, (pero no siempre con la intención de determinar su especificidad), y aún con algunos comentarios provenientes de la historia del arte. Aquí, intentaré establecer la síntesis de la comprobación de estas hipótesis, pero en la convicción de que tales demostraciones no son concluyentes, sino abiertas, es decir que responden a una perspectiva.

La lectura de la obra de Proust, es, necesariamente, una lectura conjetural, pues está sujeta a una interpretación; pero también, porque ninguna interpretación es definitiva, en cuanto la novela se enriquece con las múltiples perspectivas que surgen de las lecturas diferentes, y, a su vez, las reclama; es decir, la obra es pura virtualidad y las lecturas son constitutivas de la obra, que no se concreta, en el sentido de Ingarden, si no hay interpretaciones. Por lo cual, como sostiene Jean-Pierre Angremy, la *Recherche* supera la transición del siglo XIX al XX y se traslada a los comienzos del XXI, pues, como una suerte de “bulimia proustiana”, todo lo que sucede, incluso en el arte, es devorado por el universo que la novela ofrece y se despliega a través de las distintas críticas y lecturas que suscita.⁴⁹⁸ Lo que también pareciera significar la expresión de “escribir sin fin” que

⁴⁹⁷ Sobre la cuestión de la lectura en la obra proustiana, véase Julio Moran. “Las lecturas según Marcel Proust” y “Lecturas artísticas y creación en Marcel Proust”, ambos en *Proust más allá de Proust, Op. Cit.*, pp. 101-03 y 131-36, respectivamente.

⁴⁹⁸ Cfr. “Exposer Proust”, en J. Y. Tadié. *Marcel Proust, l'écriture et les arts, Op. Cit.*, pp. 9-13

Warning y Milly, desde los aportes de los estudios genéticos, le adjudican a la actividad de Proust.⁴⁹⁹ De ahí, que los intentos de reducir a Proust al modernismo sólo pueden limitarse a una lectura demasiado estrecha de sus obras.

Al respecto, Fredric Jameson, que ha estudiado la brecha entre modernidad y posmodernidad en relación al cine, recurre, significativamente, a Proust, al establecer, con el realizador cinematográfico Jean-Luc Godard como ejemplo de manifestación “tardomoderna”, que “por encima de todo se trata de subrayar el ideal moderno de totalidad formal mediante la imposibilidad de conseguirlo”.⁵⁰⁰

He sostenido que la especificidad de cada una de las artes es congruente con la estética general de la novela. Así, la visión proustiana sobre el arte presenta características que son aplicables al teatro, la arquitectura,⁵⁰¹ la música, la literatura y la pintura. Especialmente, el carácter subjetivo, el despojamiento del artista que involucra una ruptura con el orden establecido, la obra como construcción, el alcance metafísico, el rechazo del realismo imitativo, el perspectivismo, la consideración de la obra como virtualidad. No obstante, aún estas características se presentan en la pintura con un matiz particular.

En primer lugar, he postulado que la pintura importa una experiencia más primaria u originaria de lo real. Entiendo que entre los elementos de juicio a favor de la posición que sostengo se encuentran las diferentes experiencias pictóricas del héroe que se manifiestan en el recorrido de la novela, pero también en los escritos teóricos: la niebla de los cuadros de Monet, la deformación de la perspectiva de Elstir comparable a la de Cézanne, sus casi obsesivas “repeticiones”, pero también los claroscuros de Rembrandt, la profundidad espacial de los flamencos, la indistinción ontológica de los objetos de Chardin o las omisiones de Turner, las mujeres soñadas por Renoir, las distorsiones faciales o corporales de Bacon y del propio Elstir, la ambigüedad de sus retratos que también remite al desconocimiento por parte de Swann del Velásquez del duque, la

⁴⁹⁹ Cfr. Warning-Milly. *Marcel Proust. Écrire sans fin, Op. Cit.*

⁵⁰⁰ Fredric Jameson. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (1992), Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1995.

⁵⁰¹ Para el estudio de los exponentes arquitectónicos más aludidos en la obra proustiana, las catedrales e iglesias, véase el estudio de Analía Melamed. “Sobre la presunta solidez de las catedrales”, en J. Moran. *Proust más allá de Proust, Op. Cit.*, pp. 89-94.

simultaneidad de distintas perspectivas en el cubismo, las imágenes oníricas surrealistas, la no-figuración y el arte abstracto, nos muestran algo más que juegos pictóricos. Nos revelan aspectos, de otro modo, “invisibles”. La pintura constituye la obra de arte en la que las sombras, los reflejos, los sueños y las ilusiones se vuelven tangibles y significativos, aunque no de una manera unívoca.

Se trata de una visión en la que queda abolida la relación sujeto-objeto, tal como como Merleau-Ponty entiende al postular la ruptura con la oposición visible-invisible. Y Heidegger, en “La época de la imagen del mundo”, concibe que predomina en la modernidad. Por lo que el arte, particularmente la poesía, se erige para el pensador alemán, en el ámbito en que puede develarse el ser, lo que la técnica y el apego al orden estructurado ocultan. El mundo proustiano, como señala Analía Melamed,⁵⁰² es un mundo caleidoscópico e intermitente y que, por tanto, no promueve una secuencia regular de imágenes, sino superposición y ambigüedad. De lo que resulta una desorganización de la visión gnoseológica y del orden pragmático (en este segundo caso, más cercano a la posición bergsoniana), que da prioridad a la dimensión ontológica.

Asimismo, se manifiesta una redefinición de lo real que ya no se opone a lo no existente pues, como ha probado Anne Simon, en la novela de Proust aún lo que no existe –la ilusión, la imagen del deseo, el reflejo, el ensueño– es real para quien lo experimenta. Como sostiene Louis Bolle, Proust expone una excelente definición de la fenomenología contemporánea al afirmar que el arte, de Elstir, de Dostievski, de Mme. de Sevigné, presenta las cosas en el orden de nuestras percepciones, en lugar de hacerlo por sus causas, es decir, se atiene al fenómeno, a lo que aparece a la percepción (conciencia artística), y prescinde de la explicación científica o habitual.

Pero, sobre todo, considero que esos “inexistentes” son lo que hay de más consistente y estable en la pintura. Lo que queda plasmado inequívocamente en las siguientes palabras del narrador cuando relata, en su entrada al taller del pintor, sus primeras impresiones. Como si se tratase de un “laboratorio de la recreación del mundo”, los fragmentos pintados se encuentran esparcidos en la habitación:

⁵⁰² A. Melamed. “Ventanas” en J. Moran, *Proust más allá de Proust, Op. Cit.*, pp. 173-78

*(...) ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, là un jeune homme en coutil blanc accoudé sur le pont d'un bateau. Le veston du jeune homme et la vague éclaboussante avaient pris une dignité nouvelle du fait qu'ils continuaient à être, encore que dépourvus de ce en quoi ils passaient pour consister, la vague ne pouvant plus mouiller, ni le veston habiller personne.*⁵⁰³

En segundo lugar, he afirmado la importancia de la subjetividad en la constitución artística. Especialmente, en el caso de la pintura, las vivencias pictóricas en el taller de Elstir, dan otra dimensión al mundo imaginario y permiten vislumbrar la posibilidad de reconstituirlo a la manera pictórica. No resulta casual que el pintor imaginario se mencione en los últimos tramos de la novela como Elstir Chardin; pues, el pintor del siglo XVIII, en sus bodegones e interiores, recrea subjetivamente los entornos habituales y anula la primacía artística entre los objetos, construyendo una belleza singular y subjetiva.

Si se acepta la afirmación anterior, respecto de la significatividad de lo ilusorio y la ensoñación en la pintura, la oposición entre arte figurativo y arte abstracto carece de sentido, ya que, así concebida, toda la pintura se presenta en un plano cercano a la abstracción.⁵⁰⁴ Como sostiene Leonardo, la pintura es “cosa mental”, no porque sea pura ideación, ya que su materialidad es innegable, sino en el sentido de que lo que se expone en la tela es la subjetividad artística del pintor –aquellos sueños, reflejos e ilusiones–. Lo que Proust llama, por ejemplo, los pensamientos de Rembrandt, o lo que en palabras de Cézanne, se sintetiza en la frase “aquello que piensan nuestros ojos”.

Creo importante destacar que el héroe proustiano no sólo es receptor pictórico de cuadros, sino que reconstruye pictóricamente sus propios recuerdos. Por un lado, como intenté mostrar al sustentar la idea de la mirada originaria que promueve la pintura, tal consideración podría explicar por qué no aparecen entre las reminiscencias –el olor del té, el sabor de la magdalena, el sonido de la cucharita sobre la taza, la rugosidad de la servilleta, o la desigualdad de las baldosas al tacto–, imágenes visuales. Porque la pintura instaaura una mirada original, pareciera necesitarse de lo pictórico para la constitución de lo visual. El héroe proustiano, en otra forma de recepción, reconstruye pictóricamente, aún sus recuerdos visuales. Tal como puede observarse en las descripciones de los

⁵⁰³ M Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 190 [II, p. 404]

⁵⁰⁴ Cft Julio Moran. “Notas sobre la ficción, la nada y el mundo en Marcel Proust”, *Op. Cit.*

paisajes de la playa o del comedor del hotel de Balbec y de las vistas que se recortan en sus ventanas, en las decoraciones de los ambientes de Odette, o en sus vestidos, en la fantásica narración de los paseos de la duquesa de Guermantes, afirmados sobre el fondo de las calles de París, o en las imágenes sucesivas de los recorridos en tren. El mismo narrador expresa que al mirar a los invitados en una reunión, elabora sobre ellos una especie de retrato.

Por otra parte, lo que no se reconstruye y queda, aparentemente, perdido, es la vista de los tres árboles; sin embargo, he intentado mostrar que su descripción se acerca a un grabado de Rembrandt.

Jean Milly ha sostenido que esta secuencia, a diferencia de la experiencia con los campanarios (que, como los árboles, son tres) no produce ningún esbozo literario, por lo que permanece frustrada; en todo caso, contribuye a poner de relieve la ineficacia de la pura imaginación: el héroe duda del origen de esta visión, y su angustia proviene de que no puede resolverla, pues “(...) *je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvriraient quelque chose sur quoi il n'avait pas prise* (...)”⁵⁰⁵; esas “criaturas” que ve apartarse a medida que el carruaje de paseo se aleja, se revelan impotentes para “decirle lo que quieren”, por lo que su misterio jamás será revelado:

*En effet, si dans la suite je retrouvai le genre de plaisir et d'inquiétude que je venais de sentir encore une fois, et si un soir –trop tard, mais pour toujours– je m'attachai à lui, de ces arbres eux-mêmes, en revanche, je ne sus jamais ce qu'ils avaient voulu m'apporter ni où je les avais vus.*⁵⁰⁶

Como ha sugerido Julio Moran, esta escena constituye un anticipo, ya en el segundo volumen de la novela, de lo que luego se desencadenará, hacia el final, en la Biblioteca de Guermantes: la decisión de intentar la escritura. Tal relación no puede ser comprendida en una primera lectura, lo que pone de relieve, si se considera la obra como fragmentaria, que todo fragmento remite a toda la obra.

Por otro lado, la mirada originaria, permite justificar la incidencia de la pintura en la revalorización de las propias obras artísticas e incluso del amor como anticipo de construcción ficcional hipotética. Se comprueba esto en distintas secuencias del relato:

⁵⁰⁵ M Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 77 [II, p. 290]

⁵⁰⁶ *Ibidem*, II, p. 79 [II, p. 292]

por ejemplo, la iglesia de Balbec se revela diferente a la esperada cuando el héroe realiza su primer visita a la ciudad de playa, lo que le produce decepción. La ciudad artística por excelencia, Venecia, también provocará desencanto en su primer contacto, al contrastarla con las imágenes soñadas, producto del deseo del viaje. Pero será precisamente Balbec el lugar donde el héroe conocerá la obra de Elstir; y a Albertina. El primero será el “puente” hacia una transformación de su manera de “ver”. La segunda, su amor más ligado a la pintura, será, a su vez, el más “concreto”, el que finalmente se convertirá en objeto de su “prisión”; pero también, y quizá, por lo mismo, el más cruelmente frustrado; el más decididamente imposible, por obra de la muerte. La pintura permite así, la reconsideración de los alcances, tanto del arte como del amor.

Otra hipótesis presentada en la Introducción, señala que la pintura rompe con el orden habitual y se manifiesta fragmentariamente de un modo más contundente que el resto de las artes. Tal como lo he estudiado en el tercer capítulo de este trabajo, pareciera que Proust dice fragmento de un modo diferente con relación a la pintura y a las demás artes; en el caso de la música y del teatro lo fragmentario remite a la fugacidad, a la imposibilidad de fijación; mientras que la fragmentación pictórica pareciera mostrar una posible permanencia.

Que el futuro escritor se proponga escribir un poco a la “manera del pintor”, permite afirmar que deberá obrar, como decía el narrador al referirse a la imagen construida de la amada, “por pinceladas”, hasta lograr el retrato multifacético de modelos subjetivos y contruidos por agregados, por superposiciones y aún, por correcciones paulatinas. Lejos de los modelos “originales”, completos, y que pertenecen al mundo de la sociedad o del hábito; al mundo no artístico de nuestra vida cotidiana. Pareciera, incluso, que el modelo pictórico, si coincide con el modelo amado, potencia la subjetividad del pintor, pues le permite reunir en la obra el ideal amoroso y el ideal artístico. Así, como señala Julio Moran en su estudio sobre la visión proustiana del prerrafaelismo, el modelo pictórico debe tener condiciones especiales, por mínimas o fugaces que sean, para ser idealizado. Es lo que ocurre con Dante Gabriel Rossetti y Elizabeth Siddal, modelo y luego esposa del artista.⁵⁰⁷ Para Proust, el pintor genera una imagen duplicada de la amada ya que

⁵⁰⁷ Cfr. J. C. Moran. “Una mujer en la visión proustiana de Rossetti y el prerrafaelismo”, en *Proust, más allá de Proust, Op. Cit.*

construye, subjetivamente, una imagen amorosa y pictórica. En la novela, esto se relaciona con la visión de Swann sobre Odette como un Botticelli; con el retrato de Miss. Sacripant que pintó Elstir, y, sobre todo, con la aparentemente armónica relación amorosa y artística entre el pintor imaginario y su mujer, Gabriela.

También la *Recherche*, se muestra como una suma de “cuadros” o fragmentos, como las marinas de Elstir en el atelier, o las obras mitológicas de la colección del duque, y cuyo exponente máximo, como una “síntesis” que contiene los estadios fragmentados anteriores, podría resultar la escena final del baile de máscaras: cuadros superpuestos entre sí, fragmentados, a su vez, en múltiples apariencias temporales, como sostuve al considerar esta escena como una manifestación “cubista”.

Resulta importante aclarar que un fragmento puede leerse como unidad, como sucede, en el ámbito pictórico, con los detalles de las grandes obras; así, las pinturas de Leonardo presentan pequeños segmentos que, separados de la totalidad, admiten una lectura independiente: por ejemplo, secciones de las cabelleras de algunos personajes se acercan a cierto tratamiento impresionista o, el enrulado de los cabellos, a las pinceladas tumultuosas de Van Gogh; otras podrían asociarse a la abstracción. O las secuencias de Carpaccio, como la ejemplar *Vida de Santa Úrsula*, presentan divisiones que pueden admirarse en forma aislada. Sin embargo, como ya señalé, todo fragmento remite a una aspiración de la unidad, de modo que su interpretación no puede separarse completamente de la interpretación del todo. Incluso toda la obra del artista se hace presente al contemplar una pintura. Como señalaba Whistler, un cuadro expresa el trabajo de toda una vida.

Estas últimas afirmaciones ponen de relieve la cuestión de la temporalidad. He postulado un tiempo particular para la pintura en la medida en que es la obra de arte que pareciera presentar situaciones visuales simultáneas, pero, a la vez, requiere, como toda obra artística, de una reconstrucción, que, como tal, se da como un proceso. A diferencia de otras manifestaciones del arte, la pintura está ahí, parece darse como una totalidad. Pero toda obra, como ya he dicho, es virtualidad sujeta a una recepción que la reconstruya; por lo cual, no se trata de una intuición inmediata, pues para ver la obra, es necesario efectuar una lectura que implica recorridos, saltos, detenciones, contrastes, superposiciones, e incluso, relecturas renovadas de pasajes o fragmentos. Postulo, en ese

sentido, una tensión espacio-temporal que se da en la pintura de un modo singular. Por lo que, a su vez, en la concepción pictórica de la novela de Proust, se rompe con la tradicional división en artes del tiempo y artes del espacio que ubica a la pintura en esta última clasificación.

El mundo de las percepciones convencionales, sujeto a la destrucción del tiempo, se invierte, se estructura de otro modo, como hacía Dostoievski al contar una vida, pero, sobre todo, como hace Elstir cuando pinta el mar o el cielo. La inversión pictórica –que es lo que hacen para Proust todos los grandes pintores– pareciera presentarse de un modo más firme que la propia inversión literaria o teatral, pues el material visual se impone a nuestra percepción más directamente. Así podría interpretarse que es por eso que Bergotte comprende la falla de su literatura, frente al Vermeer. Que el héroe, finalmente, quiere escribir como Elstir. Que la Berma, en sus creaciones magistrales “pinta retratos” y que el propio Vinteuil genera secuencias musicales que se presentan como un “espectro lumínico”.

Si se considera la novela como un transcurso que va de la apertura del mundo del pasado, que comienza a surgir “desde una taza de té”, hasta la revelación final de la posibilidad de la obra, de la decisión de ponerse a escribirla, y de su potencial imposibilidad a manos del tiempo destructor, cabe afirmar que se ha pasado de una instancia puramente subjetiva –los recuerdos– a una de concretización –la posibilidad de la escritura y el riesgo de morir antes de terminarla–. La rememoración, aún la producida por la memoria involuntaria que halla su punto de apoyo en lo sensible, por donde todo comienza, pues sin impresiones no hay arte, permanece en un plano oscuro que debe descifrarse y que hasta puede ser olvidado. Es la etapa en que el héroe se encuentra completamente volcado a su espíritu y “sueña” con la Iglesia de Balbec, con Venecia, con un “mundo Guermantes”, con amores idealizados tales como el de Gilberta –que aparece como “cosa mental”– o el de la duquesa, personaje recubierto por un halo de misterio y fantasía, al modo de los personajes medievales de la linterna mágica. El propio mundo cotidiano es percibido mediado por la imaginación: es el “gótico doméstico” del que habla Luc Fraisse. Y, finalmente, la misma escritura es algo meramente imaginado, pues el héroe, aunque desea tímidamente ser escritor, posterga constantemente esta tarea.

La pintura aparece en el recorrido del héroe como el arte que lo acerca por primera vez a una visión que, como ya analizé, resulta más originaria. Gracias a Elstir y su obra, paulatinamente, modifica su concepción de “realidad” y advierte la posibilidad de reconstruirla: cobran una dimensión diferente, atravesados por la mirada pictórica, los ambientes del hotel, primero, las fiestas náuticas de la playa, la propia Venecia cotidiana y su pintura, cuando el viaje se realiza. Serán también Venecia y los Giotto de Padua el medio de asumir la ausencia de Albertina. Y, por último, el propio mundo social, transfigurado por el tiempo, como un gran friso pictórico, en que se destaca la “técnica del *collage*” del curso temporal. Pero, sobre todo, la que dejará de ser puramente imaginaria es su escritura, cuando hacia las páginas finales, se decide “a tomar sus pinceles” aunque la noche se avecina y amenaza con quitarle toda posibilidad de luz para plasmar “su pintura”. Si bien la pintura no puede ser literaria como pensaba Ruskin, pues no se trata ni de su contenido “literal”, ni de su “ideal”, la literatura pareciera presentar componentes pictóricos, como ansiaba Balzac y como postulo en esta “relectura” de la *Recherche*.

Particularmente, respecto del artista pictórico, he mostrado que Elstir es el único creador proustiano que aparece en acción. Esto ocurre en los inicios de la novela, cuando el héroe visita su atelier, instancias en que su vocación es todavía una incógnita y aún se debate entre su dedicación a la escritura y la compañía de las muchachas. El encuentro con el pintor, como se ha visto, es decisivo en lo que respecta a la toma de conciencia artística. Y, hacia el final, asumida ya la decisión de ponerse a escribir, es el peligro de la muerte lo que amenaza la concreción de la obra. También esta incertidumbre se ve ilustrada por el pintor imaginario: así, el recorrido novelesco de Elstir, desde su presencia activa en el estudio de Balbec, hasta su alusión en las disquisiciones finales acerca del desgaste del espíritu creador y la sorprendente valoración de M. Verdurin como el crítico que mejor lo ha comprendido, permiten reinterpretar el propio recorrido del héroe de la *Recherche*: la actividad del pintor lo induce a la reformulación de su “mirada”, primera condición para la constitución de un artista y su obra; luego, es el personaje pictórico el que muestra lo incierto y tormentoso de tal constitución.

Proust elige a Elstir para manifestar cómo el genio va perdiendo potencia para crear, cómo va siendo vencido por las fuerzas vitales, hasta ceder frente a la vejez, la desidia o

la muerte. Tal vez, sea porque la pintura contribuye, a través de sus recursos específicos, a la realización de la obra:

(...) Un jour viendra où par l'usure de son cerveau, il n'aura plus devant ces matériaux dont se servait son génie, la force de faire l'effort intellectuel qui seul peut produire l'oeuvre et continuera pourtant à les rechercher, heureux de se trouver près d'eux à cause du plaisir spirituel, amorce du travail, qu'ils éveillent en lui; (...) Et ainsi la beauté de la vie, mot en quelque sorte dépourvu de signification, stade situé en deçà de l'art et auquel j'avais vu s'arrêter Swann, était celui où par ralentissement du génie créateur, idolâtrie des formes qui l'avaient favorisé, désir du moindre effort, devait un jour rétrograder peu à peu un Elstir.⁵⁰⁸

La apreciación de Elstir acerca de Verdurin, quien con su muerte hace desaparecer parte de la belleza de la obra del pintor, ofrece una prueba contundente respecto de la conciencia proustiana de la importancia de la recepción pictórica. Estimo que he fundamentado la magnitud que adquiere en la visión de Proust la cuestión de la recepción y en especial la recepción de la pintura, que permite postular en la novela anticipos, aunque ficcionales, de las principales tesis de la estética de la recepción; pero, que incluso, superan esta posición, en tanto el mundo ficcional que ofrece la novela aparece como una suerte de puesta en escena de la hermenéutica; manifiesta la inmanencia de la recepción en la misma obra que produce multiplicidad inacabada de recepciones; y, especialmente, que presenta al escritor, al autor literario, como un receptor, es decir, como una especie de co-creador de todas las experiencias artísticas y muy especialmente pictóricas, que ha acumulado a lo largo de su trayectoria; todo lo cual desarrollé en el capítulo II de este trabajo.

Así, también parece importante destacar que, ligado a la cuestión de la recepción, la novela de Proust se presenta como una reconstrucción singular de la historia del arte, más específicamente, de la historia de la pintura, en tanto los artistas y las obras que en ella se mencionan son construcciones subjetivas, producto de la mirada, o sea, de la interpretación, de su autor-receptor. Es una historia que se compone, ficcionalmente, en forma perspectivista, sujeta, a su vez, a nuevas reconstrucciones, desde otras múltiples perspectivas, lo que constituye la única forma de comunicación posible. Conviven en la *Recherche*, incluso, perspectivas diferentes, sin anularse entre sí: las de los distintos

⁵⁰⁸ M. Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ed. Cit., II, p. 207 [II, p. 421-22]

personajes, la del héroe, la del narrador. Por todo ello, la visión proustiana supera la crítica de Danto sobre la historia del arte.⁵⁰⁹

Es decir, que se encuentran dos aspectos: por un lado la recepción de las obras de la historia del arte, que como señalé, son propias de la trama ficcional de la *Recherche*. Por otro lado, la presencia en la novela de recursos y técnicas, de relación entre los objetos, de la concepción del espacio, de movimientos artísticos que, incluso, se desarrollan con posterioridad o no son mencionados explícitamente por Proust, como una muestra más de la capacidad anticipatoria de la *Recherche* y de cómo, este tipo de lectura nos advierte de estas constantes reconstrucciones. Puede pensarse que hay escenas presentadas de un modo impresionista, puntillista en particular, como sostenía Ortega de los personajes femeninos, cubistas, surrealistas como señala Butor acerca de una pintura de Elstir, pero también escenas presentadas de un modo flamenco, de un modo gótico, de un modo más metafísico a la manera de Rembrandt, con una concepción del espacio a lo Velásquez, al modo de Chardin en su pintura de naturalezas muertas, y hasta futurista si se tiene en cuenta la predilección por los aviones, el teléfono y fundamentalmente el automóvil, con su capacidad de incidencia en la experiencia de las distancias espacio-temporales.

Todo ello me ha permitido afirmar como hipótesis que la pintura “permite renovar la experiencia originaria en el plano de lo visual, a quien la contempla”.

Así, la lectura de la novela desde la pintura, ofrece la posibilidad de re-significar el recorrido del héroe hacia su vocación, el papel de la pintura en relación con el resto de las artes, las vivencias amorosas, las experiencias artísticas, la consideración espacio-temporal desde el arte, y, por último, la recepción de la obra, que involucra a la vez, una redefinición del carácter autoral de quien la construye.

Podría parafrasearse a Proust cuando alude al “costado Dostoievski” y al “costado Elstir” de Mme. de Sevigné, fórmula que tiene un antecedente en el artículo sobre Blanche; en él se habla de un cuadro de Manet que presenta un “costado Goya” y un

⁵⁰⁹ Esta última afirmación fue postulada por Julio Moran como contribución a la comunicación del Dr. Blanco en el Congreso Nacional de Córdoba, septiembre de 2000. Allí expuso que en el contexto proustiano, cada obra constituye, en cierto sentido, una historia del arte. Al respecto, J. Moran. *Proust ha desaparecido*, La Plata, Prometeo-UNLP, (en prensa). Cfr., asimismo, A. Danto. *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999; A. Danto. *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002; y A. Danto. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Buenos Aires, Paidós 2005.

“costado Monet”.⁵¹⁰ Así como en el camino del héroe hay un “lado Swann” y un “lado Guermantes”, aparentemente opuestos, con sus transversales, sus alejamientos y su reunión hacia el final en el personaje de la Srta. de Saint-Loup, sería posible afirmar que hay un “costado Elstir” de la *Recherche*, que permanece no pronunciado, pero que, desde ese plano no explícito, va conduciendo al héroe hacia la realización de la obra artística, que, por lo mismo, habrá de constituirse con componentes pictóricos.

⁵¹⁰ M. Proust. “Préface” al *Propos de peintre*, en *Essais et articles*, *Op. Cit.*, p. 280

Bibliografía General

- I- *Obras de Marcel Proust:*
- *À la recherche du temps perdu*, direction Jean-Yves Tadié, 1987-89, París, Bibliothèque de la Pléiade, 4 volúmenes.
 - *À la recherche du temps perdu*, establecida y anotada por P. Clarac y A. Ferré, 1954, París, Bibliothèque de la Pléiade, 3 volúmenes. Prólogo de André Maurois.
 - *À la recherche du temps perdu*, direction Jean Milly, París, Flammarion, 1986.
 - *À la recherche du temps perdu*, París, Gallimard, Folio Clasique, 1988. Ediciones establecidas y anotadas por los siguientes estudiosos proustianos: a) *Du côté de chez Swann*, par Antoine Compagnon; b) *À l'ombre de jeune filles en fleurs*, par Pierre-Louis Rey; c) *Le côté de Guermantes*, par Thierry Laget; d) *Sodome et Gomorrhe*, par Antoine Compagnon, según versión de Jean-Yves Tadié; e) *La Prisonnière*, par Pierre E. Robert; f) *Albertine Disparue*, par Anne Chevalier; g) *Le temps retrouvé*, par Pierre-Louis Rey, Edmond Robert et Jacques Robichez, con colaboración de Brian Rogers.
 - *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre, París, Pléiade, 1971.
 - *Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges*, París, Gallimard, NRF, 1954; préface de Bernard de Fallois.
 - *Jean Santeuil précédé de Les Plaisir et les Jours*, establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre, París, Pléiade, 1971.
 - *Essais et articles*, établie par Pierre Clarac et Yves Sandre; présentation de Thierry Laget, París, Gallimard, 1994.
 - *Le carnet de 1908*, texto establecido y presentado por Phillip Kolb, París, Gallimard, 1976.
 - *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, establecida por Henri Bonet y Bernard Brun, París, Gallimard, 1982.
 - *L'indifférent*, París, Gallimard, 1978; prefacio de P. Kolb, "Une nouvelle perdu et retrouvé". Versión española: *El indiferente*, Buenos Aires, Rosemberg-Rita editores, 1987, traducción y estudio previo, Jorge Barón Biza.
 - *La correspondance de Marcel Proust 1880-1922*, edición de P. Kolb, 21 volúmenes, París, Plon, 1976-93.
 - *Marcel Proust et Jacques Rivière, correspondance (1914-1922)* presentada y anotada por P. Kolb, París, Plon, 1955. Prefacio de P. Kolb

- Lettres a la N.R.F., *Cahiers Marcel Proust*, n° 6, Paris, Gallimard, 1932.
- *Lettres de Marcel Proust à Reynaldo Hahn*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1966. Décima edición. Presentadas, fechadas y anotadas por P. Kolb.
- Cartas a la condesa de Mathieu de Noailles y Robert de Montesquiou, en *Correspondance générale*, publicada por R. Proust, P. Brach y S. Mante-Proust, 6 volúmenes, París, Plon, 1930-36.
- *La bible d'Amiens* de John Ruskin. Traduction, notes et préface par Marcel Proust, Paris, Mercure de France, 1904.
- *Sésame et les Lys*, de John Ruskin. Traduction et préface par Marcel Proust, Paris, Mercure de France, 1906.
- *Les Pastiches de Proust*, Édition critique et commentée par Jean Milly, Paris, Armand Collin, 1970.
- *Albertine Disparue*, par Jean Milly, Slatkine, 1992.
- *Albertine Disparue*, par N. Mauriac et E. Wolf, Grasset, 1987.
- *Albertine Disparue. Deuxième partie de Sodome et Gomorrhe III*, édition intégrale établie, présentée et annotée par Jean Milly, GF-Flammarion, 2003, 433 pp.

II- Obras sobre Proust:

Libros:

- Abraham, Pierre. *Proust*, Paris, Les Éditions Rieder, 1930.
- Angles, Auguste. *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, 1978.
- Barthes Roland; Bersani, Leo; Debray-Genette, Raymonde; Gaubert, Serge; Genette Gérard; Porter Houston, John; Lejeune, Philippe; Muller, Marcel; Rosasco, Joan; Rousset, Jean. *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- Bernard, Anne-Marie. *Le monde de Proust vu par Paul Nadar*, préface de Pierre-Jean Rémy, de l'Académie française, Caisse Nationale des Monuments Historiques et de sites, Paris, Éditions du patrimoine, 1999.
- Bersani, Jacques. *Les critiques de notre temps et Proust*, Paris, Garnier, 1971.
- Bonnet, Henri. *Le progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1949.
- Bonnet, Henri. *Alphonse Darlu: (1849-1921). Le maître de philosophie de Marcel Proust. Suivi d'une étude critique du Contre Sainte-Beuve*, Paris, Nizet, 1961.

- Bonnet, Henri. *Proust de 1907 à 1914*, Paris, Nizet, 1959.
- Bowie, Malcom. *Proust entre las estrellas*, Madrid, Alianza, 2000. Versión original: *Proust among the Stars*, London, Harper Collins Publishers Ltd., 1998.
- Brécé, Germaine. *Du Temps perdu au Temps retrouvé*. Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- Brunet, Etienne. *Le vocabulaire de Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- Bucknall. *The religion of art in Proust*, Urbana, University of Illinois Press, 1969.
- Cattau, Georges. *Proust et ses métamorphoses*, Paris, Nizet, 1972.
- Compagnon, Antoine. *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du seuil, 1989.
- Curtius, Ernst Robert. *Marcel Proust y Paul Valéry*, Buenos Aires, Losada, 1941.
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Descombes, Vincent. *Proust, philosophie du roman*. Paris, Les Editions de Minuit, 1987.
- Doubrovsky, Serge. *La place de la madelaine. Écriture et phantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1973.
- Ferré A., André. *Les années de collège de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1959.
- Fernández, Ramón. *Proust ou la généalogie du roman moderne*. Paris, Grasset, 1979.
- Genette, Gérard. *Figures I, Figures II, Figures III, Figures IV*, Paris, Editions du Seuil, 1966, 1969, 1972, 1999, respectivamente.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du seuil, 1982.
- Ghinste, J. Van de. *Rapports humains et communication dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Nizet, 1975.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- Henry, Anne. *Marcel Proust; théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- Henry, Anne. *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983.
- Henry, Anne. *La tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, 2000.
- Kahn, Robert. *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Éditions Kimé, 1998.
- Kristeva, Julia. *Time and Sense. Proust and the experience of literature*, New York, Columbia University Press, 1996.
- Lecherbonnier, Bernard; Rincé, Dominique; Brunel, Pierre; Moatti, Christiane. *Littérature, textes et documents*, Introduction historique de Pierre Miquel, col. Henri Mitterand, Paris, Nathan (edit.), 1989.
- Maurois, André. *A la recherche de Marcel Proust*. Paris, Hachette, 1949. Versión española: *En busca de Marcel Proust*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1958.

- May, Derwent. *Proust*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. Es la versión española del original inglés: *Proust*. Oxford University Press, 1983.
- Melamed, Analía. *La vejez en la obra de arte en Marcel Proust*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Julio Moran, UNLP, 2002; (inédito)
- Miller, Milton L. *Psychanalyse de Proust*. París, Fayard, 1977. Versión francesa del original inglés: *Nostalgia*. Cambridge (USA), Reverside Press, 1956.
- Milly, Jean. *Proust et le style*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1970.
- Milly, Jean. *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, librairie Larousse, 1975.
- Moran, Julio Cesar. *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Mario Presas, Serie Estudios e investigaciones, UNLP, Facultad de Humanidades, La Plata, 1996.
- Nabokov, Vladimir. *Lecciones de literatura. Marcel Proust, Por el camino de Swann*. Buenos Aires, Emecé, 1984.
- Ortega y Gasset, José, *Ideas sobre la novela en Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 4ª edición, tomo 2
- Ortega y Gasset, José, *Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust*, en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 4ª edición, tomo 3.
- Ortega y Gasset, José, *Proust y Dostoyewsky en Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 4ª edición, tomo 3.
- Painter, George D. *Marcel Proust. Biografía*, Barcelona, Editorial Lumen, 1967. 2 volúmenes. Versión española del original inglés: *Marcel Proust*, V.I: 1959, V. II: 1965.
- Picon, Gaëtan. *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, 1995.
- Pierre-Quint, Leon. *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre*, edición completada, París, Sagittaire, 1935. Versión española: *Marcel Proust (Juventud, Obra, Tiempo)*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1944.
- Piroué, George. *Proust et la musique du devenir*, Paris, Denoël, 1960.
- Pluchart-Simon, Bernard. *Proust. L'amour comme vérité humaine et romanesque*, Paris, Larousse Université, 1975
- Poulet, George. *Études sur le temps humaine*, Tomo I, Paris, Plon, 1950.
- Remacle, Madelaine. *L'élément poétique dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*. Academie Royale de Langue et littérature Francaises de Belgique, Palais des Académies, Bruxelles, 1954.
- Rousset, J. *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962.

- Shatuck, Roger. *Proust's Binoculars*, New York, Random House, 1963.
- Shatuck, Roger. *Proust's way; a field guide to In Search of lost time*, New York-London, W. W. Norton & Company, 2000.
- Seznec, Jean. *Marcel Proust et les Dieux*, London, Oxford University Press, 1962.
- Simon, Anne. *Proust et le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la Recherche du temps perdu*, Paris, PUF, 2000.
- Souza, Sybil de. *L'influence de Ruskin sur Proust*. Montpellier, Faculté del Lettres, 1932.
- Tadié, Jean-Yves. *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971.
- Tadié, Jean-Yves. *Proust*, Paris, Pierre Belfond, 1983.
- Tadié, Jean-Yves. *Biographie*, Paris, Gallimard, 1996.
- Vial, André. *Proust, ame profonde et naissance d'une esthétique*, Paris, Nizet, 1971.
- Warning, Reiner y Milly, Jean. *Marcel Proust, Écrire sans fin*, Paris, CNRS, Éditions, 1996.

Capítulos de libros:

- Albères, R. M. "Proust: novela artística y novela fenomenológica", en Editorial Jorge Alvarez, *Proust*, Buenos Aires, 1969.
- Barthes, Roland. "Un tema de investigación", "Mucho tiempo he estado acostándome temprano" y "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós, 1987.
- Barthes, Roland. "Proust y los nombres" en *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, siglo XXI, 1973.
- Bataille, Georges. "Proust" en *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus, 1971.
- Bianco, José. "Proust y su madre" (1955), en *Ficción y realidad*, Buenos Aires, Monte Ávila, 1977.
- Blanchot, Maurice. "L'expérience de Proust" en *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- Bloom, Harold. "Los celos sexuales como creencia verdadera", en *El canon Occidental*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.
- Compagnon, Antoine. "La 'danse contre seins'", en Warning et Milly, *Marcel Proust, écrire sans fin*, Paris, CNRS Éditions, 1996.
- Maurois, André. "Las heroínas de Marcel Proust" en *Cinco rostros del amor*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.
- Melamed, Analía. "Ventanas", "Los amores perversos y la metamorfosis del arte" y "Sobre la presunta solidez de las catedrales" en Julio Moran, *Proust más allá de Proust*, La Plata, de la Campana, 2001 (reedición, 2005).

- Milly, Jean. "Introducción y comentarios" a *Les Pastiches de Proust*, Paris, Armand Collin, 1970.
- Moran, Julio César. "Separaciones y uniones: el artista, el amante, el hombre"; "Proust y la música"; "Una mujer en la visión proustiana de Rossetti y el prerrafaelismo"; "Las lecturas según Marcel Proust"; "Lecturas artísticas y creación en Marcel Proust"; "En busca de una crítica de la razón ficcional", en *Proust más allá de Proust*, La Plata, de la Campana, 2001 (reedición, 2005).
- Raimond, Michel. "Proust et les métamorphoses du roman", en *Le roman depuis la révolution*. Paris, Armand Colin, 1967.
- Rivière, Jacques. "L'évolution du roman après le symbolisme" en *Quelques progrès dans l'étude du coeur humain*, Paris, Gallimard, 1985.
- Santayana, George. "Proust y las esencias", en *Diálogos en el limbo*, Buenos Aires, Losada, 1941.
- Wilson, Edmund. "Marcel Proust" en *Axel's Castle: a Study in the imaginative literature of 1870-1890*, New York, 1931.

Artículos:

- Baretta Anguissola, Alberto. "Crítica y escritura: retrato del crítico como rumiante", en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 562, "Dossier Marcel Proust".
- Bellemin-Noël. "Psychoanalyser le rêve de Swann" en *Poétique*, nº 8, 1971.
- Bem, Jeanne. "Le juif et l'homosexuel dans *À la recherche du temps perdu*: fonctionnements textuels" en *Littérature* nº 37, février 1980.
- Benoist-Méchine. "Une visite à Marcel Proust" en *Nouvelle Revue Française*, septiembere de 1971.
- *Cahiers Marcel Proust*, Nº 7, études proustiennes II, N.R.F., París, Gallimard, 1975. I. *Proust et la nouvelle critique*. Coloquio organizado en París del 20 al 22 de enero de 1972: Jean Ricardou. "Miracles de la analogie"; Léo Bersani. "Deguisements du moi de art fragmentaire"; Jean Rousset. "L'estatut narratif en personnages: Swann"; R. Barthes, E. Deleuze, E. Genette, table ronde. III. *Cahiers inédits*, Claudine Quèmar. "Sur deux versions anciennes des `côtés` de Combray"
- *Cahiers Marcel Proust*, Nº 9, études proustiennes III, N.R.F., París, Gallimard, 1979. Marcel Muller. "Charlus dans le métro ou pastiche et cruauté chez Marcel Proust"; Anne Henry. "Le Kaleidoscope"; Christian Robin. "Le retable de la cathédrale"; Philippe Chardin. "Sortie du

- dédale et temps retrouvé, Proust et Joyce”: Ruth Amossy et Elisheva Rosen. “Le pastiche De L’Oeuvre dans *A la recherche du temps perdu*: ‘réécriture et théorie de la représentation’”; Christian Charrier. “Le métaphore du comportement ou la composition d’un personnage: un propos du bonheur proustienne”; Volker Roloff. “*François le Champi* et le texte retrouvé”.
- *Cahiers Marcel Proust*, N° 12, études proustiennes V, N.R.F., Gallimard, 1984. Denise Mayer. “Le Jardin de Marcel Proust”; Brian Rogers. “Deux sources littéraires d’*A la recherche du temps perdu*: l’évolution d’un personnage”; Eugène Nicole. “Genèses onomastiques du texte proustienne”; Emily Eells-Ogée. “Proust et le sérail”; Daniela De Agostini. “L’Écriture du rêve dans *A la recherche du temps perdu*”; Bernard Brun. “Bouillons des aubépines”.
 - Champion, Pierre. “L’invention de la critique dans Proust” en Colloque “L’invention de la critique d’art”, Université de Rennes. Actes publiés aux Presses Universitaires de Rennes, junio de 1999.
 - Costil, Pierre. “La construcción musical de *À la recherche de Temps perdu*”, en B.A.M.P., 1958.
 - Compagnon, Antoine. “Proust recuperado por las vanguardias”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 562, “Dossier Marcel Proust”, pp. 13-26.
 - Chevalier, Anne. “Notice” de *Albertine Desparue* en Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*. Ed J.Y Tadić.
 - De Duve. “Cinq réflexions sur le jugement esthétique” en *Revue de l’Ecole de la cause freudienne en Belgique*, 1993.
 - Doubrovsky, Serge. “Faire clateya” en *Poétique*, n° 37, 1979.
 - Deleuze, Gilles. “Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar” en *Revista Archipiélago*, cuadernos de crítica de la cultura, N° 32; traducción de Jordi Terré de “Boulez, Proust et le temps: occuper sans compter”, texto publicado en Claude Samuel (ed.), *Éclats-I-Boulez*, éds. Centre Pompidou, Paris, 1986, pp. 98-100.
 - Èchova, H. “*Ferdynurke* et Proust?” en *Revue de littérature comparée*, Paris, Tomo LXVI, n° 4, 1973.
 - Eisenzweig, Uri. “La recherche du référent: l’église de Combray” en *Littérature*, n° 20, décembre de 1975.
 - *Equinoxe. Revue internationale d’études françaises*, N° 2, Automne 1988. En especial: Bernard Brun. “Les Incipit proustiens et la Structure profonde du Roman”; Antoine Compagnon. “Le dernier écrivain du XIXe. et le premier du XXe. siècle”; Takaharu Ishiki. “Proust et Vermeer: églises au bord de l’eau, amour et mort”; Anne Henry. “Faut-il

- psychanalyser Marcel Proust?": Françoise Sakai-Bloch. "Sur le 'côté Dostoïevsky de Madame de Sévigné' a travers la *Recherche* du temps perdu";
- Estiu, Emilio. "Proust" conferencia en el Instituto de Teología de La Plata, 1976.
 - *Europe*, N° 496-497, Agosto-septiembre 1970, año 48. En especial: Annie Barnes. "Proust et Pascal"; Giorgetto Giorgi. "Proust et Senancour"; Roger Bordier. "Sur Zola et Proust"; Jean-Noël Vuarnet. "Proust, Dostoïevski et le nouveau roman"; Victoria Acahères. "La peinture et le décor de la vie"; Patrick Gauthier. "Proust et Gustave Moreau".
 - Fraisse, Luc. "Les églises de Marcel Proust: un modèle retrouvé de Saint-André-des-Champs" en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Novembre-Décembre, 1989.
 - *Hommage a Marcel Proust* en: *Nouvelle Revue Française*, 1ro. de enero de 1923. En especial: a) André Maurois. "Actitude scientifique de Proust" (p. 151-54), b) Charles du Bos. "Points de repère" (p. 155-160), c) Louis Martin-Chauffier. "Marcel Proust analyste" (161-67), d) Jacques Rivière. "Marcel Proust et l'esprit positif", (p. 169-76).
 - Kassell, Walter. "Proust the pilgrim: his idolatrous reading of Ruskin" en *Revue de Littérature comparée*. Paris, Oc.-Déc., 1975.
 - Iwasaki, Hiroshi. "Le côté de la Madeleine: François le Champi dans *À la recherche du temps perdu*" en *Littérature*, n° 37, février, 1980.
 - Lacrosette, Jacques de. "Les clefs de l'oeuvre de Proust" en *Hommage a Marcel Proust*, NRF, enero de 1923.
 - Lavault, Maya. "L'Albertine disparue de Jean Milly: ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre" en página web.
 - Malagarriga "La música en la obra de Proust" en *Nosotros*, año XXIV, Noviembre-Diciembre, 1930, n° 258-59.
 - Martin-Chauffier, Louis. "Proust et le double 'Je' de quatre personnes" en el número especial de la revista *Confluences*, dedicado a "Problèmes du roman", 1943.
 - Malet-Buisson, Agathe. "Proust et les philosophes", entretien avec François Vezins, en *Magazine littéraire*, n° 144, janvier, 1979.
 - Matamoro, Blas. "Proust en Berlin" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 562, "Dossier Marcel Proust", pp. 7-12.
 - Melamed, Analía. "La disolución de la figura del autor en Marcel Proust" en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Anexo *Actas* de las V Jornadas de investigación del Departamento de Filosofía, CD-ROM, La Plata, UNLP, diciembre de 2004.

- Miguet-Ollagnier, Marie. “Sodome et Gomorrhe: une autofiction?”, présenté au Colloque international *Proust, Sodome et Gomorrhe*, organisé par Antoine Compagnon et Jean-Yves Tadié, 20/01/ 01, Université Paris 4 – Sorbone.
- Moran, Julio César. “Fellini, Proust y la estética de la recepción” en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Departamento de Filosofía, Fac. de Humanidades, UNLP, nº 30, 1993.
- Moran, Julio César. “La concepción sobre el progreso en el arte de Marcel Proust”, en *Actas del VII Congreso Nacional de Filosofía*, Universidad Nacional de Río IV, 1994.
- Moran, Julio César. “Notas sobre la ficción, la nada y el mundo en Marcel Proust” en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Anexo *Actas* de las V Jornadas de investigación del Departamento de Filosofía, CD-ROM, La Plata, UNLP, diciembre de 2004.
- Moran, Julio César. “Proust como en el cine”, *Revista de Filosofía y Teoría Política*, nº 35, Departamento de Filosofía, UNLP, La Plata, 2004, pp.71-82.
- Morrison, James C. and Stack, George J. “Proust and phenomenology” en *Man and World*, vol. I, nº 4, noviembre de 1968, pp. 604-17.
- Parmentier. “Proust, l'éternité inachevée ou l'écriture comme regard”, en *Revue de l'École de la cause freudienne en Belgique*, 1993.
- Pfeiffer, Michel. “Proust et le livre”, *Poétique*, nº 37, 1979.
- Pratt, Michel. “Proust et la lanterne magique de Schopenhauer” en *Revue de Littérature Comparée*, avril-juin, 1981, nº 2.
- Rey, Pierre-Louis. “Marcel Proust ou le roman de l'écriture” en *Lettres*, nº 30, enero de 1998.
- *Sainte-Beuve et la critique littéraire contemporaine*. Actes du Colloque tenu à Liège du 6 au 8 de october de 1969, Les Belles Lettres, Paris, 1972.
- Swahn, Signbret. “Proust en Suède. Echos du monde de la critique” en *Revue de littérature comparée*, Paris, tomo LV, nº 1, 1981.
- Yoshikawa, Kasuyoshi. “Vinteuil ou la genèse du septuor” en *Études proustiennes III*, Paris, Gallimard, 1979

III- Obras relevantes para la cuestión de la pintura en Proust

Libros:

- Bertho, Sophie (comp.). *Proust et ses peintres*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- Beckett, Samuel. *Proust*, New York, Grove Press, 1931. Versión española *Proust por Beckett*, Madrid, Nostromo Editores, 1975.
- Bolle, Louis. *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*. Paris, Grasset, 1967.

- Chernovitz, M.E. *Proust and painting*, 1945, citado en Jean-Yves Tadié, *Proust*, Paris, Belfond, 1983.
- Crémieux, Benjamin. *Marcelo Proust*, Madrid, Revista de Occidente, 1925, Tomo 5.
- Fraisse, Luc. *L'esthétique de Marcel Proust*, Sedes, 1995.
- Fraisse, Luc. *L'oeuvre-cathédrale; Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990.
- *Francis Bacon. Entrevistas con Michel Archimbaud*, trad. Lilp. y Berni, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.
- Genette, Gérard. *La obra de arte. II La relación estética*, Barcelona, Lumen, 2000, Edición original, Éditions du Seuil, 1997.
- Kadi, Simon. *La Peinture chez Proust et Baudelaire*, Paris, La pensée universelle, 1973.
- Matamoro, Blas. *Por el camino de Proust*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Pater, Walter. *The Renaissance*, Oxford, University Press, 1998.
- Poulet, Georges. *L'espace proustien*, París, Gallimard, 1982.
- Revel, Jean-Francois. *Sobre Proust*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Richard, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*, París, Éditions du Seuil, 1974.
- Ruskin, John. *Arte primitivo y pintores modernos*, Bs. As., El Ateneo, 1944.
- Ruskin, John. *The stones of Venice*, New York, Da Capo Press, 1960.
- Sévigné, Mme de. *Cartas escogidas*, notas y observaciones literarias por Camilo de Sainte-Beuve; versión española de Fernando Soldevilla, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.
- Sollers, Philippe. *L'oeil de Proust*, Paris, Ed. Stock, 1999.
- Tadié, Jean-Yves. (direction), avec la collaboration de Florence Callu, *Marcel Proust l'écriture et les arts*, Paris, Gallimard-Bibliothèque nationale de France-Réunion des musées nationaux, 1999. Publicado en ocasión de la exposición "Marcel Proust, la escritura y las artes", organizado por la Biblioteca nacional de Francia en colaboración con el museo de Orsay y presentado en la galería de exposición de la Biblioteca nacional, del 9 de noviembre al 6 de febrero de 2000. En el Apartado 4: "Les figures de créateurs", es relevante "Elstir le peintre", pp. 226-239, Los apartados restantes son: 1- "La culture familiale"; 2- "La culture artistique"; 3- "La culture du temps"; 5- "Au coeur de la Recherche".

Capítulos de libros:

- Angremy, Jean-Pierre. en J. Y. Tadié. *Proust, l'écriture et les arts, Op. Cit.*, pp. 9-13.
- Baretta Anguisola, Alberto. "Proust et les peintres italiens", en J. Y. Tadié. *Proust, l'écriture et les arts, Op. Cit.*, pp. 33-41.

- Bertucci, Alejandra. "Mujeres que sueñan" en J. Moran, *Proust ha desaparecido*, La Plata, Prometeo-UNLP, (en prensa). Contribución leída en I Jornadas "Filosofía y literatura", CIF-Asociación Proustiana, 2003.
- Compagnon, Antoine. "Huysmans, ou la lecture perverse de la Renaissance italienne", en *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- Compagnon, Antoine. "Proust au musée", en J. Y. Tadié, *Proust, l'écriture et les arts, Op. Cit.*, pp. 67-79.
- Dunlop, I.H.E. "Proust y la pintura" en: Peter Quennell y otros. *En torno a Marcel Proust. En el centenario de Proust. 1871-1922*. Madrid, Alianza, 1974.
- Fraisse, Luc. "Systeme des beaux-arts", capítulo IV de *L'esthétique de Marcel Proust*, Sedes, 1995.
- Henry, Anne. "Des arts et des artistes", cap. 4 de *La tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, 2000, pp. 179.
- Jhonson, J. T. "Proust and Giotto, foundations for an allegorical interpretation of *À la recherche du temps perdu*" in *Marcel Proust. A critical panorama*.
- Kolb, Philip. "The bird of Elstir and Vinteuil" in *Marcel Proust. A critical panorama*.
- Kundera, Milan. "El gesto brutal del pintor". Prólogo a las conversaciones de Bacon con Michel Archimbaud. *Retratos y Autorretratos*, Madrid, Debate, 1996.
- Laget, Thierry. "Le vernis d'un autre maître, Proust et la peinture ancienne", en J. Y. Tadié. *Proust, l'écriture et les arts, Op. Cit.*, pp. 23-31.
- Loyrette, Henri. "Proust et l'art moderne", en J. Y. Tadié. *Proust, l'écriture et les arts, Op. Cit.*, pp. 15-21.
- Picon, Jérôme. "Un degré d'art de plus", en J. Y. Tadié. *Proust, l'écriture et les arts, Op. Cit.*, pp. 81-87.
- Savy, Nicole. "Jeune roman, jeune peinture", en J. Y. Tadié. *Proust, l'écriture et les arts, Op. Cit.*, pp. 55-65.
- Stierle, Karlheim. "Marcel à la chapelle de l'Arena" en *Marcel Proust, écrire sans fin, Op. Cit.*
- Sueur, Valérie. "Impressions et réimpressions", Proust et l'image multiple", en J. Y. Tadié. *Proust, l'écriture et les arts, Op. Cit.*, pp. 89-99.
- Tadié, Jean-Yves. "Proust y la pintura" en: *Proust, Op. Cit.*
- Tadié, Jean-Yves. "De la culture à la création", en J. Y. Tadié. *Proust, l'écriture et les arts, Op. Cit.*, pp. 123-27.

- Yoshikawa, Kazuyoshi. "Les manuscrits de Proust ou La naissance de la *Recherche*", en J. Y. Tadié. *Proust, l'écriture et les arts, Op. Cit.*, pp. 111-121.
- Wittenberg, Stella. "Interpretación del universo pictórico de Paul Cézanne en la narrativa de Peter Handke", en en María Herrera Lima (coord). *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, arte y literatura*, México, UNAM, 1998, pp. 193-206.

Artículos:

- Allard, R. "Proust et les arts plastiques" en *Hommage a Marcel Proust*, N.R.F., enero de 1923, pp. 211-19.
- Bales, R. "Proust et Gustave Moreau" en *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1974.
- Berçu, France. "L'icone ou le tryptique de l'imaginaire" en *Rev. L'Arc: Proust*, n° 47, Ed. Cit., p. 59-68.
- Bolle, Louis. "Structure, perspective et duré dans l'oeuvre de Proust" en *Revue de Métaphisique et de Morale*, Janvier-Mars, 1959, n° 1.
- Brach, Paul. "De Balbec a Venise" en *Hommage a Marcel Proust*, NRF, enero de 1923, (p. 227-28).
- Brée Germaine. "L'église de Combray: présence de Vermeer", en *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre-décembre 1971, 71° anée, n° 5-6, pp. 965-71.
- Butor, Michel. "Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust" en *Répertoire II*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1964. Versión española: "Las obras de arte imaginarias en Proust", en: *Sobre Literatura II*, Seix Barral, Barcelona, 1967.
- Deleuze, Gilles. "Histeria", en: AA.VV. *The Wounded Diva. Hysteria, Body and Technology in the XX century Art*, Oktagon, München, 2000 (edición bilingüe alemán-inglés); artículo extraído del libro *Francis Bacon - Logique de la sensation*, París, 1984.
- Duren, Brian. "Deuil, fétichisme, écriture: la 'Venise' de Proust", en *Littérature*, n° 37, febrero de 1980, pp. 113-28.
- Eells, Emily. "Proust à sa manière" en *Littérature* n° 46, mayo de 1986, pp. 105-23.
- Ferrari, María Luján y Bertucci, Alejandra. "La crítica victoriana y el Renacimiento", en *Revista de Filosofía y teoría política*, n° 34, Anexo *Actas* de las IV Jornadas de Investigación, CDrom, Departamento de Filosofía, UNLP, 2002.
- Gusman, Luis. "En busca del Proust perdido: A propósito de *L'oeil de Proust*, de Philippe Sollers, Paris, Ed. Stock, 1999", en *Diario La Nación*, domingo 6 de febrero de 2000.
- Huyghe, R. "Vermeer et Proust" en *L'amour de l'art*, 1° de enero de 1936.

- Inoué, K. "Proust et Chardin" en *Études de langue et de littérature française*, n° 1. Tokyo, 1962.
- Johnson, J.T. "Débauche sur la Seine de Claude Monet: source du *Dégel a Briseville* d'Elstir", citado en Jean-Yves Tadié. *Proust*. Paris, Belfond, 1983.
- Legars, B. "L'atelier d'Elstir, en *Cahiers critiques de la littérature*. 1977, citado en Jean-Yves Tadié. *Proust*. Paris, Belfond, 1983.
- Lacretelle, Jacques de. "Les clefs de l'oeuvre de Proust" en *Hommage a Marcel Proust*, NRF, enero de 1923, pp. 187-192.
- Pimentel, Luz Aurora. "Espejismos y fascinaciones efrásticas: 'El célebre surtidor de Hubert Robert' y el juego de la representación en Proust" en María Herrera Lima (coord). *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, arte y literatura*, México, UNAM, 1998, pp. 81-100.
- Poulet, George. "Proust y la repetición" en Rev. *L'Arc: Proust*, n° 47, París, Librairie Duponchelle, 1990.
- "Proust la peinture", texte inédit du Cahier 28 (1900-1910) sobre Elstir presentado por J. Bersani y C. Quémard, citado en Jean-Yves Tadié. *Proust*. Paris, Belfond, 1983.
- Robin, Ch. "Le retable de la cathédrale" en *Études proustiennes III*, Gallimard.
- Roudaut, Jean. "Par qui nos yeux sont déclo" en Rev. *L'Arc: Proust*, n° 47, París, Librairie Duponchelle, 1990, p. 27-31.
- Viart, Dominique. "En busca del tiempo perdido, una ficción hermenéutica" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 562, "Dossier Marcel Proust", pp. 27-46.

Internet:

- *Victorian Web*, project funded by the University Scholars Program, National University of Singapore. Especialmente: A) E. D. H. Johnson. *The Alien Vision of Victorian Poetry*, Princeton University Press, 1952. "Introduction". B) Elizabeth K. Helsinger. "Portraits of the Artists and their Critic", abstract of a presentation delivered at the July 1995 Symposium in Santa Fe, New Mexico, on the occasion of the world premiere of David Lang and Manuela Holterhof's opera about Ruskin, *Modern Painters*. C) Paul L. Sawyer. *Ruskin's Poetic Argument: The Desing of the Mayor Works*, Cornell University Press, 1985, "Preface". D) David J. De Laura. *Hebrew and Hellen in Victorian England: Newman, Arnold and Pater*, University of Texas Press, 1969, "Introduction". E) George P. Landow, *John Ruskin*, Oxford University Press, 1985. Adaptado para la página electrónica en mayo-junio de 2000 con el título de *Ruskin*.

IV- *Obras de Teoría y Crítica literaria:*

- Abrams, P. *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova.
- Arnold, Matthew. *Selected Essays*, London, Oxford University Press, 1964.
- Auerbach, E. *Mimesis*, México, FCE, 1959.
- Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (el contexto de François Rabelais)*, Barcelona, Barral Editores, 1978.
- Bajtin, Mijail. *La poétique de Dostoievski*, París, Ed. Seuil, 1970.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1993.
- Barthes, Roland. *S/z*, París, Seuil, 1970.
- Blanchot, Maurice. "Acercas de la crítica" en *Sade y Lautrémont*, Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 1967.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1992.
- Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1996.
- Bloom, Harold. (selección de textos, edición e introducción) *The literary criticism of John Ruskin*, New York, Da Capo Press, 1965.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila, 1991
- Bloom, Harold. *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Brooks, Chris. *The gothic revival*, London, Phaidon Press Ltd., 1999.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Madrid, Península, 1987.
- Bürger, Peter. *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996.
- Bürger, Peter. *The decline of Modernism*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.
- Compagnon, Antoine. "Qu'est-ce qu'un auteur?", del Seminario dictado en Université Paris IV, Sorbonne, 2000.
- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Ed. Seuil, 1998.
- Culler, J. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1992.
- De Man, Paul. *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990.
- De Man, Paul. *The resistance to Theory*, Minneapolis, University of Chicago Press, 1986.
- Eagleton, Terry. *The significance of Theory*, Cambridge-Oxford, Blackwell, 1990.

- Eagleton, Terry. *The function of criticism*, London, Verso, 1984.
- Eagleton, Terry. "Text, Ideology, Realism" en Said, E. (comp.), *Literature and Society*, Johns Hopkins University Press, London-Baltimore, 1980.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: an Introduction*, Londres, Basil Blackwell, 1983.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetics*, Oxford, Basi Blackwell, 1990.
- Fokkema, D. W. e Ibsch, E. *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Jameson, Fredric. *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Barcelona, Ariel, 1980.
- Jameson, Fredric. *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial, 1999.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*, Paris, Ed. Seuil, 1974.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978.
- Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1977.
- Mukarovsky, Jan. *The Word and Verbal Art*, New Haven-London, Yale University Press, 1977.
- Piñon, Helio. "Perfiles encontrados", prólogo a la versión española, en Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, pp. 5-30.
- Puglisi, Gianni. *¿Qué es verdaderamente el estructuralismo?* Contiene: "El estructuralismo a prueba: Proust, Robbe-Grillet, Fellini vistos por los estructuralistas". Madrid, Doncel, 1972.
- Starovinski, Jean. "La literatura – el texto y el intérprete", en Jacques Le Goff-Pierre, Nora (dir), *Hacer la Historia*, vol II, Barcelona, Editorial Laia, 1979.
- Todorov, Tzvetan. *Introuction à la littérature fantastique*, Paris, Ed. Seuil, 1970.
- Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature*, Paris, Ed. Seuil, 1965.
- Todorov, Tzvetan. *Critique de la critique*, Paris, Ed. Seuil, 1984.
- Todorov, Tzvetan. *Les genres du discours*, Paris, Ed. Seuil, 1977.
- Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1966
- Wilde, Oscar. *Complete works of Oscar Wilde*, London, Collins, 1969.
- Williams, Raymond. *La política del modernismo*, Bucnos Aires, Manantial, 1997.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

V- *Obras sobre arte e Historia del arte, de la pintura y estudios de movimientos pictóricos:*

Tratados y/o Historias generales:

- Argan, Giulio et al. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili, ed., 1977.
- Armand, Anne. *Moyen Age. XVIe. siècle*, Paris, Hatier, 1998.
- Dorival, Bernard. *Les Étapes de la peinture française contemporaine*, 3 vols., Paris, Gallimard. 1946. Versión española: *La pintura francesa, I: pintores del siglo XX de la escuela de París. Nabis, Fauves, Cubistas. II pintores del siglo XX de la escuela de París. del cubismo al arte abstracto 1914-195*; Barcelona, Ediciones Garriga, 1963.
- Faure, Élie. *Historia del arte*, 2 tomos, México, Sudamericana, 1966.
- Francastel, Pierre. *Sociología del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1972
- Francastel, Pierre. *Pintura y sociedad; nacimiento y destrucción de un espacio plástico. Del Renacimiento al Cubismo*, Buenos Aires, Emecé, 1960. Especialmente parte III: "Hacia un nuevo espacio" (pp. 279-326).
- Francis Bacon. *Entrevistas con Michel Archimbaud*, trad. Lilp. y Berni, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.
- Frank, Ellen E. *Literary Architecture. Essays Toward a Tradition. Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1979.
- Gombrich, Ernst y Eribon, Didier. *Lo que nos dice la imagen*, (1991) Bogotá, Norma, 1993.
- Hobsbawm, Eric J. *Las revoluciones burguesas*. Madrid, Guadarrama, 1964. Cap. 14: "Las artes".
- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión*, Barcelona, G. Gili, 1979
- Gombrich, Ernst. *Arte percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1983.
- Gombrich, Ernst. *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1991.
- Gombrich, Ernst. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Scix Barral, 1968.
- Gombrich, Ernst. *Historia del arte*, Barcelona, Argos, 1951.
- Huyghe, René. *El arte y el hombre*, 3 vol., Barcelona, Planeta, 1972. Versión original: *L'art et l'homme*, Paris, Larousse, 1957.
- Pijoan, Jose. *Summa Artis Historia general del arte*, diversos tomos, Madrid, Espasacalpe, 1953.

Obras sobre Movimientos artísticos y/o artistas:

- Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1998.

- Argan, Giulio Carlo. *Botticelli*, col. Le goût de notre temps, Genève, Paris, New York, Editions d'Art Albert Skira, 1957
- Argan, Giulio Carlo. *Fra Angelico*, Geneve, Skira, 1955.
- Argan, Giulio Carlo. *La quinzième siècle, de Van Eyck a Botticelli*, Paris, Skira, 1955
- *Art Book. Vermeer. La tranquila dulzura de un rayo de luz*, textos de Stefano Zuffi, Milan, Elcmond Editori Associati, 1999.
- Barilli, Renato. *I Prerraffaelliti*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1967.
- Bataille, Georges. *Manet*, Le goût de notre temps, Genève, Paris, New York, Editions d'Art Albert Skira, 1955.
- Battisti, Eugenio. *Giotto*, Genève, Skira, 1960.
- Benedetti, María Teresa. *Impresionismo e inicios de la pintura moderna*, Barcelona, Planeta, 2000.
- Bindman, David. *La divina commedia. William Blake*. Paris, Bibliothèque de l'Image, 2000..
- Bockemühl, Michael. *Rembrandt*. Köln, Benedikt Taschen, 2000.
- Bockemühl, Michael. *Turner. El mundo de la luz y del color*. köln, Benedikt Taschen.
- Brion, Marcel. *La Pintura alemana*, Barcelona, Ediciones Garriga, 1962
- Brooks, Chris. *The gothic revival*, London, Phaidon Press Ltd., 1999.
- Cavane, Pierre. *Whistler*, New York, Crown art library, 1994.
- Cirlot, Lourdes. *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1995.
- Clay, Jean. *L'Impressionisme*, préface par René Huyghe, Paris, Hachette, 1971.
- Deimling, Barbara. *Sandro Boticcelli*. Köln, Benedikt Taschen, 1994.
- Des Cars, Laurence. *Les Préraphaélites. Un modernisme à l'anglaise*, Paris, Gallimard, 1999.
- Enaud Lechien, Isabelle. *James Whistler*, Paris, ACR Poche Couleur, 1995.
- Fosca, François. *La pintura francesa del siglo XIX, 1800-1870*, Barcelona, Ediciones Garriga, 1962.
- Francastel, Galienne. *La pintura italiana, De Bizancio al Renacimiento*, Barcelona, Ediciones Garriga, 1962.
- Francastel, Galienne. *La pintura italiana, II: el Quattrocento florentino*, Barcelona, Ediciones Garriga, 1964.
- Francastel, Pierre. *El impresionismo*, Barcelona, Alianza, 1981.
- Gallego, Julián. *La pintura española*, Barcelona, Ediciones Garriga, 1963.

- Genaille, Robert. *La pintura holandesa, del siglo XVI a nuestros días*, Barcelona, Ediciones Garriga, 1963.
- Genaille, Robert. *Los primitivos Flamencos. De Van Eick a Bruegel*, Barcelona, Garriga, 1962.
- Guinard, Paul. *Greco*, colección Le goût de notre temps, Genève, Paris-New York, Skira, 1955.
- Hewison, Robert. *Ruskin, Turner and the Pre-raphaelites*, London, Tate gallery publishing, 2000.
- Jalard, Michel-Claude. *El posimpresionismo*, Madrid, Aguilar, 1968.
- Jean, M. *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Du Seuil, 1959.
- Kingsley, R. *Los prerrafaelistas*, Madrid, Edimat, 1999.
- Kriegeskorte, Werner. *Giuseppe Arcimboldo*, Madrid, Taschen GmbH & Co., 1989.
- Landbourne, Lionel. *Victorian Paintings*, London, Phaidon press, 1999.
- Lassaigue, Jacques. *Lautrec*, Genève, Skira, 1953.
- Lemaire, Gérard-Georges. *Manet*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1998.
- *L'Opera completa del Carpaccio*, presentazione di Manglio Cancogni; apparati critici e filologici di Guido Perocco, Milano, Rizzoli Editore, 1967.
- Mac Laren Young, Andrew. Margaut Mac Donald, Robin Spencer, Hamish Miles, *The paintings of James Whistler*, 2 v., Studies in british art, Yale, University Press, New Haven and London, 1980.
- Metken, Günter. *Los prerrafaelistas*, Barcelona, Blume, 1982.
- Monneret, Sophie. *Cézanne - Zola... La fraternité du génie*, Paris, Denoël, 1978. Extractado del *Dictionnaire international illustré: "L'Impressionnisme et son époque"*. Préface par René Huyghe de l'Académie Française.
- Panofsky, Erwin. *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Peccatori, Stefano y Zuffi, Stefano. *Durero*, Madrid, Electa, 1998.
- Peccatori, Stefano y Zuffi, Stefano. *Giotto*, Madrid, Electa, 1999.
- Peccatori, Stefano y Zuffi, Stefano. *Tiziano*, Madrid, Electa, 1998.
- Peccatori, Stefano y Zuffi, Stefano. *Vermeer*, Madrid, Electa, 1999.
- Peters, Liza. *James MacNeill Whistler*, Nueva York, Smithmark, 1996.
- Read, Herbert. *El arte ahora, de Reynolds a Paul Klee*, trad. Enrique Revol, Buenos Aires, Infinito, 1973. Edición original: *Art now*, Faber and Faber Limited, 1933.
- Rose, Andrea. *The pre-raphaelites*, London, Phaidon, 1992
- Roy, Claude. *Modigliani*, Skira, 1958

- Scrépel, Henri. *Monet*. Colección "Le peintre et l'homme" Paris, Weber, 1974.
- Selma, José Vicente. *Los prerrafaelitas: arte y sociedad en el debate victoriano*, Barcelona, Montesinos Editor S.A., 1991.
- Scrullaz, Maurice. *La pintura impresionista*, Barcelona, Garriga, 1962.
- Sgarbi, Vitorio. *Carpaccio*, New York-London-Paris, Abbeville Press, sin fecha.
- Spalding, Francis. *Whistler*, London, Phaidon, 1994.
- Stechow, Wolfgang. *Pieter Bruegel, the elder*, New York, Harry N. Abrams, INC, 1968.
- Sullivan K. *The life, Time and Works of the World's Greatest Artists. Pre-raphaelites*, London, Brockhampton Press, 1988.
- *The pre-raphaelite vision*, London, Phaidon Press Limited, 1999.
- Venturi, Lionello. *Piero della Francesca*, Gèneve, Skira, 1954.
- V.V.A.A. *Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia*. Milano, Roma, Scuderie Papali al Quirinale, Skira, 2000 (2 tomos).
- VV.AA. *Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1998.
- Wells, N. M. *William Morris*. London, Blockhampton press, 1996.
- Wölffin, Heinrich. *El arte clásico, una introducción al renacimiento italiano*, Madrid, Alianza, 1982.
- Wood, Christopher. *Victorian Paintings*. London, Weidenfeld and Nicholson, 1999.
- Zöllner, Frank. *Leonardo da Vinci. Obra completa y obra gráfica*, Köln, London, Los Angeles, Madrid, París, Tokyo, Taschen, GmbH, 2003.

Otras Obras:

- *Grandes genios de la pintura, nº 1: Velázquez-Rembrandt; nº 6: El Veronés; nº 10: Ingres*; videos, ediciones del Prado, 1997.
- Hinton, David. *Bacon*, video "Los genios de la pintura", Madrid, Visual ediciones, 1987.
- *Historia de la pintura y la escultura*. Barcelona, Altaya, 1996.
- *La obra completa de Delacroix*, col. "Los Maestros de la pintura", Barcelona, Planeta, 1993.
- *Pinacoteca de los genios*. Buenos Aires, Codex, 1965. Fas. Nº 5, *Renoir*, Nº 27, *Utrillo*, etc.
- *Pinacoteca Universal*, multimedia. CDrom, Madrid, F&G Editores, 1997. Principalmente: *Botticelli, Leonardo, Miguel Angel, Tiziano, Tintoretto, Rembrandt, Rubens, Monet, Renoir, Cezanne*.
- Richter, Jochen y Mullins, Edwin. *Cézanne. el hombre y la montaña*, video "Los genios de la pintura", Madrid, Visual Ediciones. 1985.

- Stella, Claudio. *Leonardo*, video “Los genios de la pintura”, Madrid, Visual ediciones. 1987

VI- *Historia de la literatura y estudios de movimientos literarios:*

- Albéres, R.-M. *Historia de la novela moderna*. México, “Uteha”, 1966.
- Brion, Marcel. *La alemania romántica I y La alemania romántica II*. Barcelona, Barral, 1971 y 1973 respectivamente.
- De la Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardias*, Madrid, Guadarrama, 1965; especialmente parte III: “Cubismo” pp. 237-316.
- Échelard, Michel. *Histoire de la littérature en France au XIXe. siècle*. París. Hatier. 1984.
- Fay, Bernard. *Panorama de la littérature contemporaine*. París, Aux Éditions Du Sagittaire, Simon Kra, 1925.
- Franceschi, Gustavo. *El espiritualismo en la literatura francesa contemporánea*. Segunda edición: Buenos Aires, Editorial Difusión, 1945.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- Hauser, Arnold. *Literatura y manierismo*, Madrid, Guadarrama.
- Lagarde, André y Michard, Laurent. *XVIIIe Siècle. Les auteurs français du programme. Anthologie et histoire littéraire*, París, Bordas, 1985.
- Lecherbonnier, Bernard ; Brunel, Pierre ; Rincé, Dominique; Moatti, Christiane. *Littérature. Textes et documents. XXe. siècle*, Introduction historique Pierre Miquel, París, Nathan, 1998.
- Puzin, Claude. *Littérature. Textes et documents. XVIIe. siècle*, Introduction historique d'Emmanuelle Roy Ladurie, París, Nathan, 1997.
- Séguin, Marie-Sylvie. *Histoire de la littérature en France au XVIIIe. siècle*, París, Hatier, 1993.
- Thibaudet, Albert. *Historia de la literatura francesa. Desde 1789 hasta nuestros días*. Segunda edición. Buenos Aires, Losada, 1945.

VII- *Obras filosóficas:*

- AAVV. *Cahier de Roycaumont. Husserl*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Adorno, Theodor. *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, Barcelona, Laia, 1985.
- Adorno, Theodor. *Mahler una fisiognómica musical*. Barcelona, Eds. Península, 1987. En particular: VIII “La larga mirada”.
- Adorno. Theodor. *Minima moralia*. Caracas. Monte Ávila, 1975.

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971
- Aristóteles, *Poética*. ediciones varias.
- Bachelard Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*, citado en el estudio de Scrépel; versión inglesa: *Water and Dreams, an Essay on the Imagination of Matter*, traductor Edith Farrel, Dallas. Institute of Humanities and Culture, 1999.
- Benjamin. Walter. "Algunos temas en Baudelaire" y "Sobre una imagen de Proust", en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1970.
- Benjamin, W. "El narrador", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta, 1986.
- Benjamin, W. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" y "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Benjamin, W. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988.
- Benjamin, W. *Libro de los pasajes*, Edición de Rolf Tiedemann, Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan, 1889.
- Bergson, Henri. *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, Alcan, 1934.
- Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1900.
- Bergson, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps a l'esprit*, Paris, PEF, 1896.
- Biemel, Walter. "Sobre Marcel Proust", en *Análisis filosóficos del arte del presente*, Buenos Aires, Sur, 1973.
- Bourdieu, Pierre. *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1971.
- Bourdieu, Pierre. *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, 1983.
- Bourdieu, Pierre. *Homo Academicus*. Paris, Minuit, 1984.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- Bozal, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996, 2 vol.
- Bowie, Andrew. *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Madrid, Visor, 1999.
- Broch, Hermann. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1970.

- Butler, J., Laclau, E., Zizek, S. *Contingencia, hegemonía, universalidad*, Buenos Aires, FCE, 2000.
- Cordua, Carla. *Idea y figura. El concepto hegeliano del arte*, Univ. de Puerto Rico, Río Piedras, Edit. Universitaria, 1979.
- Cruz Vélez, Danilo. *Filosofía sin supuestos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Danto, Arthur. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 2001.
- Dufrene, Michel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique, I*, Paris, PUF, 1953.
- Dufrene, Michel y Knap, Viktor. *Corrientes en las investigaciones de Ciencias Sociales. III- Arte y estética*, Madrid, Tecnos-Unesco, 1982.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 2ª ed., 1987.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen 1992
- Eco, Umberto. "De Aristóteles a Poe", en Bárbara Cassin, *Nuestros griegos y sus modernos*, Buenos Aires, Manantial, 1999.
- Fellmann, Ferdinand. *Fenomenología y Expresionismo*, Barcelona, Alfa, 1984.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?", en *Dichos y escritos I*, París, Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. *Dit et écrits (1954-1988)*, París, Gallimard, 1994, 4 vol.
- Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Gadamer, Hans. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Gadamer, Hans. *Verdad y método, I y II*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- Gadamer, Hans, *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- Gadamer, Hans. *Elogio de la teoría*, Barcelona, Península, 1993.
- Hartmann, Nicolai. *Introducción a la filosofía*, México, UNAM.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 1992.
- Heidegger, Martin. *Caminos del bosque*, especialmente, "La época de la imagen del mundo" y "El origen de la obra de arte", Madrid, Alianza, 1997.
- Heidegger, Martin. *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1969.

- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*, traducción José Gaos. México, FCE, 1967.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche*, Barcelona, Destino, 2000.
- Hume, David. *Tratado sobre la naturaleza humana*. Buenos Aires, Ed. Orbis, 1984.
- Hume, David. *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, Buenos Aires, Biblos, 2003: prólogo, traducción y notas de Macarena Marey.
- Husserl, Edmund. *La filosofía como ciencia estricta*, Buenos Aires, Nova, 1969.
- Husserl, Edmund. *Lecciones sobre la conciencia inmanente del tiempo*, Buenos Aires, Nova, 1959.
- Husserl, Edmund. *Meditaciones cartesianas*, Introducción, traducción y notas: Mario Presas, Madrid, Ediciones Paulinas, 1979. (edición original, 1931) Contiene como Apéndice: "Observaciones del profesor Roman Ingarden".
- Ibarlucea, Ricardo. *Onirokeitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Ingarden Roman. "Valor artístico y valor estético" en Harold Osborne (compilador), *Estética*, México, FCE, 1975.
- Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art*, Evanston Northwestern University Press, 1965.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1976.
- Jameson, Fredric. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (1992), Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1995.
- Jauss, Hans-Robert. "Rezeption. Rezeptionsästhetik", publicado en el *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. V. Joacim Ritter u Darffried Gründer, Tomo 8, pp. 996-1004, Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992; "Recepción, estética de la recepción", traducción Mario Presas.
- Jauss, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986
- Jauss, Hans-Robert. *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995.
- Jauss, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1975.
- Kant, Inmanuel. *Crítica de la razón pura*. Eds. varias.
- Kant, Inmanuel, *Crítica del Juicio*, Trad. M. G. Morente, México, Porrúa, 1999.
- Landgrebe. *El camino de la fenomenología*, traducción de Mario Presas Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- Löwith, Karl. *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX. Marx y Kierkegaard*, trad. Emilio Estiú, Buenos Aires, Sudamericana, 1968
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*, traducción del francés de Juan José Sebrelli, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966 [edición original, 1920]

- Madison, Gary Brent. *La phénoménologie de Merleau-Ponty; une recherche des limites de la conscience*, préface de Paul Ricoeur, Paris, Éditions Klincksieck, 1973.
- Mayoral, J. A. (ed.). *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La phénoménologie de la perception*, Paris, N.R.F., Gallimard, 1947
- Merleau-Ponty, Maurice. "L'œil et l'esprit" en *Art de France*, N° 1, Paris, enero de 1961.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948.
- Merleau-Ponty, Maurice. "Le langage indirect et les voix du silence", en *Signes*, Paris, Gallimard, 1960
- Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción, siete conferencias*, México, FCE, 2003; edición original: *Causeries 1948*, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- Oliveras, Elena. "La apreciación estética", en Sobrevilla, David y Xirau, Joaquín (ed.), *Estética – Enciclopedia Iberoamericana de filosofía*, vol. 25, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Trotta, 2003, pp. 145-167.
- Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel Filosofía, 2005.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- Ortega y Gasset, José. "La meditación del marco" (1921), en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- Panovsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1985.
- Panovsky, Edwin. *Idea, Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. María T. Pumarega, 5ª. ed., Madrid, Cátedra, 1984.
- Platón. *La república, Ion, Fedro, El banquete*, ediciones varias.
- Presas, Mario. "Interpretación heideggeriana de la poesía", *Revista de Filosofía* n° 11, La Plata, 1962.
- Presas, Mario. "Dimensión fenomenológica y reflexiva del arte", en *Revista de Filosofía*, UNLP, n° 23, 1973, p. 23.
- Presas, Mario. "La recepción estética" en Sobrevilla, David y Xirau, Joaquín (ed.), *Estética – Enciclopedia Iberoamericana de filosofía*, vol. 25, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Trotta, 2003, pp. 123-144.
- Presas, Mario. "La re-descripción de la realidad en el arte", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XVII, N° 2, 1991.
- Presas, Mario. "Identidad narrativa" en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, XXVI, 2, 2000.

- Presas, Mario. *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1996.
- Read, Herbert. *Imagen e Idea*, (1955), México, FCE, 1975.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megalópolis, 1977.
- Ricoeur, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, Paris, Du Seuil, 1986
- Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*, Barcelona-México-Buenos Aires, Paidós / Univ. De Barcelona, 1999.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit, I, II y III*, Paris, Éditions du Seuil, 1984. Versión española: *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad, 1987, 3 tomos.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Du Seuil, 2000.
- Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*, México, Ediciones Coyoacán, 1994.
- Sánchez Ortiz de Urbina. "La recepción de la obra de arte" en: Valeriano Bozal (ed). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1981.
- Sartre, Jean-Paul. *El idiota de la familia*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1975.
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada*, Barcelona, Altaya, 1993.
- Schelling, F. W. J. *Filosofía del arte*, Buenos Aires, Nova, 1949.
- Schiller, F. *Cartas para la educación estética sobre el hombre*, Barcelona, Antropos, 1990.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, Buenos Aires, Aguilar, 1960.
- Schorske, Carl. *Pensar con la historia*, Taurus.
- Simmel, Georg. *Rembrandt, ensayo de Filosofía del arte*, traducción de Emilio Estiú, Bs. As., Nova, 1950.
- Sobrevilla, David. *Repensando la tradición occidental*, Lima, Amaru, 1986.
- Thiebaut, Carlos. "Las intenciones de la ficción" en María Herrera Lima (coord), *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, arte y literatura*, México, UNAM, 1998, pp. 29-57.
- Vattimo, Gianni. *Hermenéutica y racionalidad*, Bogotá, Grupo editorial Norma, 1994.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad (Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna)*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- Warning, Rainer. *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989. Especialmente: Iser, W. "La estructura apelativa de los textos", "La realidad de la ficción" y "El proceso de lectura":

- Ingarden, R. "Concreción y reconstrucción"; Gadamer, H. "Historia de efectos y aplicación";
Jaus, H. "La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine".
- Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*, México, FCE, 1963.

Índice:

- Introducción.....	p. 2
- Estado de la cuestión:	
- Visión general.....	p. 11
- Obras comentadas:	
a) De Marcel Proust	p. 27
b) Literatura fundamental sobre Proust.....	p. 29
c) Obras fundamentales para la cuestión de la pintura en Proust.....	p. 53
d) Obras de la Historia del arte relevantes para el análisis de la concepción pictórica de Proust.....	p. 81
e) Algunas cuestiones filosóficas relacionadas con la concepción pictórica proustiana.....	p. 88
- Capítulo I: “La relación de la pintura con las distintas artes”.....	p. 99
- Capítulo II: “La pintura y el problema de la recepción”.....	p. 117
- Capítulo III: “La fragmentación pictórica”.....	p. 138
- Capítulo IV: “Proust y la historia del arte y de la pintura”.....	p. 150
- Capítulo V: “La pintura en los escritos de Proust”.....	p. 175
- Capítulo VI: “Percepción pictórica. Su carácter hipotético. El “despojamiento” del Pintor y su nueva “mirada”.....	p. 198
- Capítulo VII: “La pintura como mirada originaria”.....	p. 212
- Capítulo VIII: “Ruptura con el orden perceptivo habitual”.....	p. 227
- Capítulo IX: “Conclusiones (hipotéticas)”.....	p. 243
- Bibliografía general.....	p. 257