



**Radiografía de un tiempo perdido: un estudio de las fuentes,  
génesis y propuestas de *À la recherche du temps perdu***

**Para obtener el grado de:**

**Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas**

**(Letras Francesas)**

**Presenta:**

**Antonio Nájera Irigoyen**

**Nombre de sinodales:**

**Presidente: Dra. Laura Estela López Morales**

**Vocal: Dra. Monique Marie Anne Jeanne Landais Choimet**

**Secretario: Dra. Gabriela García Hubard**

**Suplente: Lic. María Gloria Calderón Xelhuantzi**

**Suplente: Mtra. Caroline Marlene Caset Handjani**

**Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2016**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

Radiografía de un tiempo perdido: un estudio de las fuentes, génesis y propuestas de *À la recherche du temps perdu*

Introducción.....	3
1.- Fuentes de <i>À la Recherche du temps perdu</i>	
1.1.- El Impresionismo.....	8
1.2.- El Simbolismo.....	14
1.3.- El Idealismo.....	18
1.4.- La síntesis proustiana.....	27
2.- Génesis de <i>À la recherche du temps perdu</i>	
2.1.- Marcel Proust voltea hacia Inglaterra.....	34
2.2.- Marcel Proust voltea hacia sí mismo.....	39
2.3.- Marcel Proust voltea hacia la tradición.....	47
3.- Conclusión. Propuestas de Marcel Proust en <i>À la recherche du temps perdu</i> .....	53
Anexos.....	62

# **Radiografía de un tiempo perdido: un estudio de las fuentes, génesis y propuestas de *À la recherche du temps perdu***

*Art is a passion or it is nothing.*  
ROGER FRY. Vision and Design

## **Introducción**

Uno de los más bellos libros de crítica literaria jamás escritos lo debemos al profesor italiano Mario Praz. En ese libro, que lleva por título *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Praz propone un replanteamiento del método de Sainte-Beuve, y, lector de Hegel al final de cuentas, ensaya una nueva aproximación a la literatura. Y es que, si para Sainte-Beuve una obra literaria siempre es el reflejo de la vida de su autor, Praz alega más bien que la explicación se esconde en la época donde el autor se desarrolla. Hegeliano, decíamos, incurre en la tentación de explicar la obra a partir del *Zeitgeist*, ese espíritu de época que hace posible la progresión de nuestra historia<sup>1</sup>.

*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* se presenta entonces como una radiografía de la sensibilidad europea que propició el surgimiento del romanticismo y sus temas afines, a partir de un despliegue de pirotecnia mental, que lo mismo toca la psiquiatría que la historiografía, la pintura prerrafaelita que el clasicismo francés, los versos del Tasso que los de Gabriele d'Annunzio. Regresando a la comparación con Sainte-Beuve, el de Praz es más riguroso que cualquiera de los libros del francés, es cierto, pero no por ello menos mistificante.

---

<sup>1</sup> Cfr. G. W. F. Hegel. *Lecciones sobre la filosofía de la historia*. México: FCE, 1955, cap. 1.

Pero no seamos injustos con Mario Praz. El libro peca de exceso en sus asertos, pero no por ello esos mismos asertos dejan de ser verdaderos. Me explico. Quizás sean insuficientes las pruebas que Praz arroja para convencernos de que románticos —y decadentistas, en menor medida— son diferentes manifestaciones de un mismo espíritu, el desdoblamiento de la idea romántica en el tiempo, de la misma forma en que la naturaleza lo es en el espacio. Son insuficientes las pruebas de que el placer y el dolor, la vida y la muerte, la existencia y la nada, configuran el espíritu europeo de aquel siglo; sin embargo, no por ello dejan de ofrecer una nueva aproximación y lectura de los textos de aquel siglo.

Es importante mencionar lo anterior, pues, aunque de miras mucho más cortas, el presente trabajo se desprende de una inquietud similar. La inquietud de la que hablo tiene que ver con los rumbos que ha tomado la crítica en torno a la obra de Marcel Proust. Y aquí nótese que hago referencia a su obra, que no solamente a su libro capital. Porque, tal y como sucede con el narrador de *À la recherche du temps perdu*, la semilla de la gran novela había sido sembrada en Proust con muchos —de verdad, muchos— años de antelación. Más tarde abundaremos en las razones que me llevan a creerlo.

Se ha escrito ya demasiado sobre Proust. Y, dentro de esa sociedad de exégetas, lo mismo encontramos monografías de carácter general que análisis pormenorizados de los personajes de la *Recherche*, análisis a caballo entre la obra y la biografía que aproximaciones de carácter, por así decirlo, filosófico<sup>2</sup>. Es importante decirlo, pues en esta línea se inscribe el presente trabajo. Y es que, si bien no son pocos los trabajos que se han ocupado del punto que tocaremos, parecen ignorar que las ideas filosófico-literarias de Marcel Proust vieron la luz bajo cierto contexto —y ese contexto bien se puede circunscribir a la historia de las ideas de

---

<sup>2</sup> Entre las monografías de carácter general, yo ubicaría, entre otras, las de Guichard y Picon; entre las abundantes en detalles, las de Tadié y Fernandez; entre las biográfico-críticas, las de Tadié nuevamente, Painter y Maurois; entre las de perspectiva filosófica, finalmente, las de Fernandez una vez más, Charles du Bos y Gilles Deleuze. Para información ulterior, acudir a la bibliografía ubicada al final del trabajo.

finales del siglo XIX. Es verdad: Proust no escribió mucho en ese siglo, pero sí podemos asegurar que se formó enteramente en él.

¿Y Henri Bergson, aquel filósofo judío entonces tan en boga y cuyos cursos atendió Proust en la Sorbonne? He decidido dejarlo de lado por dos razones. La primera: porque todo su sistema filosófico parte del tiempo mismo, y esto ha sido razón suficiente para que se le asocie *ipso facto* a la obra de Proust —y sobre todo a su concepto del “tiempo puro”<sup>3</sup>. Y la segunda: porque, si bien no estoy totalmente de acuerdo con esta adscripción, no por ello deja de ser una perspectiva suficientemente estudiada desde hace décadas. Bástenme estas dos razones para ensayar — si las hay— perspectivas un tanto más frescas para abordar a Proust.

Regresemos ahora a lo que nos atañe. Ni los pírricos *Contre Sainte-Beuve* y *Jean Santeuil*, ni el ingenioso *Pastiches et mélanges* y —ya no digamos la delicada *À la recherche du temps perdu*— se podrían dilucidar a partir del *Zeitgeist* de la Francia finisecular en la que vivió Proust. Pero, digámoslo de una buena vez, tampoco a partir del genio —aislado, espontáneo, milagroso a la manera de los renacentistas— de Proust, genio en el que mucho se ha querido insistir en los trabajos que mencionábamos. Afirmo esto dado que, si bien contamos con numerosas monografías sobre Proust, ninguna pormenoriza en las ideas que circulaban en tiempos de Proust, las ideas que, tomándolo en todo momento con pinzas, pudieron haber nutrido directa o indirectamente, consciente o inconscientemente, verdadera o falsamente los libros de Proust. En realidad, dirimir

---

<sup>3</sup> A riesgo de adelantarnos en alguno de los argumentos de este estudio, bien valdría recordar un par de cosas. Toda la ontología de Bergson está fundamentada en la idea de que el tiempo es uno, y lo que ordinariamente llamamos los tres tiempos —presente, pasado y futuro— no son sino graduaciones de él. No hay diferencia de *naturaleza* entre ellas. Lo que cambia, en todo caso, es su *actualidad* o *virtualidad* —el presente es actual; el pasado y el futuro, virtuales Cfr. *Matière et mémoire* cap. I, II y III. Ya tendremos oportunidad de observarlo con calma: pero para Proust, contrariamente, recordar es esencialmente *actual* y, sobre todo, insertarse en un estado de no-tiempo. Cfr. Maurice Blanchot. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005, p. 17-32. Por otra parte, hay todavía una razón aún más poderosa que aleja las ideas de Proust con respecto a las de Bergson. Para este último, el recuerdo no tiene ningún tipo de existencia psicológica, de donde se desprende que no hay receptáculo en todo cuerpo humano donde se alberguen los recuerdos. Para Proust tampoco lo hay, pero es todavía más osado: los objetos mismos son receptáculos de memoria. Ya llegará el momento de verlo, cuando abordemos las “epifanías”.

esta última cuestión no es el propósito del presente trabajo, pues nos obligaría a pisar las siempre movedizas arenas de la especulación. Antes al contrario, nos limitaremos a apuntar ciertas ideas con las que Proust, por mera circunscripción de años, pudo haber entrado en contacto —o bien no pudo siquiera haber conocido. Lo importante, seamos reiterativos en ello, es apuntarlas, y acaso agregar los porqués y los cómo.

De lo anterior se desprende que el objeto de este trabajo es la realización de una monografía. La monografía de un tiempo perdido, título al que más de uno podría achacar no más que un juego retórico —pobre juego retórico— referente al título mismo de la obra de la que me ocupo. Sin embargo, he de decir que no es así. A diferencia del contexto —que se ocupa de la historia y sus *facta*—, la radiografía busca penetrar en su objeto y ofrecer una vista desde el interior. Mi lector habrá advertido ya la simpleza de la figura: tal y como lo hacen las radiografías médicas en el cuerpo humano. Falta entonces explicar por qué esta radiografía lo será de un tiempo perdido. Arriesguemos dos explicaciones. La primera: es la radiografía de un tiempo perdido porque es la consignación de ideas que, proporciones guardadas, no siempre han querido ser atendidas. Lo que no se atiende no se percibe; y lo que no se percibe —anotó el obispo Berkeley— no existe<sup>4</sup>. Seamos rigurosos, pero también pongamos en marcha nuestra imaginación; y demos existencia a estas ideas que incluso cuando han sido atendidas no estaría de más recordar y poner en perspectiva tras el cambio de siglo.

El príncipe de los críticos proustianos, Ramon Fernandez, escribió en una biografía de Molière: “Peut-on comprendre comment la ligne d’une vie coïncide avec la courbe d’un métier?”. Mi propósito ha sido el mismo, con la salvedad de que, más que la vida, son las ideas en la vida de Proust lo que me interesa poner en perspectiva. Sólo resta esperar que, como termina el mismo Fernandez: “Le lecteur

---

<sup>4</sup> “ESSE is PERCIPI, nor it is possible they should have any existence out of the minds or thinking things which perceive them”. George Berkeley. *A treatise concerning the principles of human understanding*. Londres: Hackett, 1982, pp. 88.

décid(e) si cet ouvrage contient des réponses satisfaisantes à ces problèmes”.  
Esperemos que así sea.



# 1. Fuentes de *À la recherche du temps perdu*

## 1.1 El Impresionismo

Hacia finales del siglo XIX, Oscar Wilde anotó: "Nature is no great mother who has borne us. She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything until one sees its beauty"<sup>5</sup>. Lo dijo a propósito del Impresionismo y es del Impresionismo también que aquí comenzaremos a hablar. O para ser más precisos: de la relación del Impresionismo y el Simbolismo —entendido éste como la manifestación literaria de aquél— en la obra de Marcel Proust. Es importante empezar por estos dos movimientos dado que ambos son las tradiciones a las que de inmediato se tiende a asociar el nombre de Proust.

La sentencia de Wilde podría parecer imprecisa, la sentencia caprichosa e insolente de un escritor caprichoso e insolente. Pero Wilde era, ante todo, brillante; y básteme decir que la observación apenas vista también lo es. Explica en unas cuantas líneas lo que tomaría a Camille Mauclair, primer monógrafo del Impresionismo, más de cien páginas<sup>6</sup>. Es cierto: el objetivo de ambos era diametralmente distinto. En términos de nuestra crítica actual, se trataría de dos aproximaciones harto distintas: la primera sería a lo mucho un mero ejercicio periodístico<sup>7</sup>; la segunda, una de naturaleza propiamente crítica. Mauclair buscaba constatar la importancia y las características de una escuela pictórica cuya primera exposición databa de apenas unos años atrás; mientras que Wilde, por su parte, simplemente se divertía con la hipótesis de que la neblina londinense había sido un invento imputable al imaginario impresionista. Divertida sentencia—dirán los

---

<sup>5</sup> "The influence of the Impressionists on climate" en *Selected prose of Oscar Wilde*. Londres: Methuen & Co., 1914, pp. 25.

<sup>6</sup> *The french impressionists*. Londres: Duckworth & Co., 1903.

<sup>7</sup> No olvidemos que éste, así como la mayor parte de los ensayos reunidos en la *Selected prose of Oscar Wilde*, fueron concebidos para este propósito.

unos—, vaya ligereza —complementarán los otros; si bien sólo nos queda aceptar que Wilde estaba en lo correcto. Las cosas que vemos en realidad son las cosas como nosotros las vemos; y, si algo distinguía a los impresionistas de sus predecesores, era que su arte partía precisamente de esta premisa<sup>8</sup>. Wilde, como bien apreció Jorge Luis Borges, casi siempre tiene la razón<sup>9</sup>.

Pero antes de ocuparnos de sus características, detengámonos un momento en el nombre. ¿Impresionismo, pero de dónde diablos proviene esta palabra? Anécdota curiosa<sup>10</sup>, al parecer proviene de una de las primeras invectivas proferidas contra el movimiento. Era el salón de 1863 —Baudelaire escribía justamente su monografía sobre Constantin Guys en las páginas del *Figaro*— y el jurado se había negado a conceder lugar a estos nuevos expositores. El jurado era reaccionario políticamente hablando, y así también lo era artísticamente. Sin embargo, en un gesto de suma generosidad imperial, Napoleón III instó al jurado a ser inclusivo y a asignar un pequeño espacio para ellos. No sabemos aún si con auténtico o involuntario buen humor, tres grandes palabras recibían a los asistentes en aquel espacio de inclusión: *Salon des Refusés*.

Entre otros, aquella ocasión expusieron Edouard Manet, Henri Fantin-Latour — ¿habrá expuesto en esa exposición el célebre retrato de Rimbaud y Verlaine?—, James McNeill Whistler, Auguste Renoir y Claude Monet. De la obra de este último precisamente se desprende el mote de "impresionismo", y lo debemos al talento de un crítico pacato, quien, después de haber visto el cuadro de Claude Monet, *Impression: soleil levant*, hoy en el Marmottan-Monet de París, no pudo sino referirse a ese grupo de aficionados como "impresionistas". Grave error el suyo. No hizo sino concederles una etiqueta; y las etiquetas, si para algo sirven, es para fijar el nombre de un nuevo movimiento artístico en la mente del gran público.

---

<sup>8</sup> Aquí acaso haya que advertir que, tal y como se verá más adelante, esta premisa se desarrolló de igual forma en otras disciplinas.

<sup>9</sup> "Sobre Oscar Wilde" en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1989, pp. 108.

<sup>10</sup> Cfr. Maclair, *op.cit.*, pp. 17-28.

De ahí proviene el nombre, ¿pero de dónde sus técnicas, sus características, esa imperiosa necesidad de romper con el pasado? Al menos esto era lo que decían los detractores del Impresionismo. Porque, si analizamos con detenimiento, veremos que no hay ninguna ruptura con la tradición —nunca hay una ruptura total con la tradición. O como estatuyó Octavio Paz en *Los hijos del limo*: era una tradición de la ruptura<sup>11</sup>. Tradición al fin y al cabo.

El linaje impresionista, afirma Mauclair<sup>12</sup>, se remonta hasta el siglo XVIII y se vuelca sobre las figuras de Antoine Watteau, Claude Lorrain, Claude-Joseph Vernet, Nicolas Poussin, Jacob Ruysdael y algunos otros. No obstante, lo esencial es recordar que, después de haberse originado con Watteau y compañía, este —por así decirlo— primer esbozo de Impresionismo hizo dos paradas importantes. La primera —y quizá más importante— en Turner, de donde se desprenden sus características formales; la segunda, en Monticelli, de donde provienen sus filiaciones temáticas. Del primero tomó la experimentación con luces y texturas; mientras que del segundo, el gusto por el paisaje y los bodegones.

Lo dijo Manet, y nunca pudo estar mejor dicho: "El principal personaje de un cuadro es la luz"<sup>13</sup>. Y, en efecto, así se puede sintetizar la principal característica del Impresionismo. Desde luego: hay mucho más en aquellos cuadros, pero todo está subordinado a la búsqueda lumínica. De ahí que nos parezca natural la casi anulación de todo contenido del cuadro: a veces, parece una búsqueda lumínica y nada más.

---

<sup>11</sup> "La tradición de la ruptura" en *Los hijos del limo* en *Obras completas I*. México: FCE, 1994.

<sup>12</sup> Mauclair, *ídem*.

<sup>13</sup> Cit. en Mauclair, pp. 40.



Claude Monet, *Impression: soleil levant*  
Óleo sobre tela, 48 x 63 cm  
1872  
Musée Marmottan Monet, Paris



Adolphe Monticelli, *A base of wild  
flowers*  
Óleo sobre madeira, 61 x 47 cm  
1870-80  
The National Gallery, Londres



**Joseph Mallord William Turner, *Sunrise with Sea Monsters***  
Óleo sobre tela, 91.4 x 121.9 cm  
c. 1845  
Tate Gallery, Londres



**Edouard Manet, *Stéphane  
Mallarmé***  
Óleo sobre lienzo, 27.5 x 36 cm  
1876  
Musée d'Orsay, Paris

Y dado que los movimientos artísticos suelen romper con aquél que les antecede, lo que era de menor interés para los impresionistas era precisamente lo que para los románticos y academicistas era de mayor estima. La historia, tan bien ponderada por los románticos, tal parece que no existe para los impresionistas. Tampoco hay pompa ni oropel, y mucho menos el gusto por subordinar todos los



Félix Valloton , *Portrait de Gabriel-Albert Aurier*  
en *Les livres de masques (vol. II)*,  
de Remy de Gourmont  
1898  
Bibliothèque Nationale de France, Paris

elementos del cuadro al diseño. Si se me permite la afirmación, los primeros sugieren la idea de que pintan para el mundo, entendiendo por esto un mayor apego por la realidad y su representación. Los segundos para sí mismos, al menos en virtud de su intimismo y distancia frente a la figuración.

Mucho se ha insistido en la importancia del color para los impresionistas. Es verdad: en su momento descubrieron nuevos colores al mundo, que iban mucho más lejos de

los que cultivaban los renacentistas, la Escuela de Roma o la Escuela de Fontainebleau. Nadie se atrevería a refutarlo. Pero lo anterior ocurre porque, como decíamos, el fundamento del Impresionismo no es otro sino la luz. O quizá sea más exacto decir: el fenómeno de la luz en el mundo puesto que los colores no existen sino a medida en que son bañados por la luz<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Con el mismo ahínco José Martí escribía en *La Nación*: “La luz los vence, que es gran vencedora. Ellos la asen por las alas impalpables, la arrinconan brutalmente, la aprietan entre sus brazos, le piden sus favores; pero la enorme coqueta se escapa de sus asaltos y sus ruegos, y sólo quedan de la magnífica batalla sobre los lienzos de los impresionistas esos regueros de color ardiente que parecen la sangre viva que echa por sus heridas la luz rota: ¡ya es digno del cielo el que intenta escalarlo!”. “Nueva exhibición de pintores impresionistas” en Roberto Fernández Retamar. *Sobre la crítica de Martí*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1973, pp. 34. Asimismo, Octave Mirbeau: “La lumière ordonne et révèle les objets”. “Claude Monet. Venise”

Visto esto, mi lector se podrá preguntar a qué viene todo lo anterior con la literatura y mucho más aún con Marcel Proust. La primera parte de la respuesta es la siguiente. El Impresionismo es la materialización de la relación que existe entre el ojo humano y el mundo, y lo es tanto científica como metafóricamente. En el dominio de la ciencia tiene que ver con la óptica y sus leyes; en el del arte, con la manera en que miramos el mundo. Émile Zola aseguró que el arte era: "un coin de la nature vu à travers un tempérament"<sup>15</sup>. Tanto impresionistas como Proust pudieron haber firmado esta sentencia.

## 1.2 El Simbolismo

Cabría preguntarse antes de cualquier examen ulterior por qué no se habla —por qué nunca se ha hablado— de literatura impresionista. Ésta es una incógnita que permanece hasta nuestros días. Y no es una cosa menor. De verdad resulta extraño que —pese a la amistad que los unía, pese al intercambio mutuo de ideas y pese a las numerosas críticas aparecidas en medios impresos— no haya existido una relación más estrecha entre impresionistas y los escritores de entonces—una relación como la que existía, sólo por poner un ejemplo, entre escritores y pintores románticos.

Hubo ciertamente escritores que se ocuparon del Impresionismo. Casi todos ellos militantes de la escuela simbolista, casi todos publicados en las páginas del —entonces novísimo— *Mercure de France*<sup>16</sup>. Stéphane Mallarmé sea quizás el más célebre de los autores que estamparon sus opiniones sobre el Impresionismo, pero a su nombre bien podemos agregar otros. Gabriel Albert Aurier, Rémy de Gourmont y

---

en *L'art moderne* 2 de junio, 1912, cit. en *Correspondance avec Claude Monet*. París: Tusson du Lérot, 1900, pp. 33.

<sup>15</sup> "M. H. Taine, artiste" en *Mes haines*. París: Charpentier, 1879, pp. 229.

<sup>16</sup> El lector sagaz de revistas podrá preguntarse por qué no hago mención de la *Nouvelle Revue Française*. La respuesta es sencilla: cuando Gide, Schlumberger y Copeau fundaron la mítica revista, el Impresionismo ya había terminado por imponerse como la última gran corriente pictórica de Occidente. Inclusive unos quince años atrás, escritores de tan distinta personalidad artística, provenientes de distintas latitudes, de Marius de Zayas a Roger Fry, ya habían proferido elogios al Impresionismo.

el ya mencionado Camille Mauclair. Todos ellos, en efecto, dieron difusión a un grupo que por entonces todavía no gozaba del aplauso general. Pero la conclusión siempre es la misma: no hay constancia de una escuela literaria propiamente impresionista.

Nadie podría pasar por alto las filiaciones que existían entre simbolistas e impresionistas. No sin razón, uno de los primeros grandes ensayos a propósito de Paul Gauguin lo estampaba en su título: "Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin"<sup>17</sup>. El autor de dichas páginas era Gabriel Albert Aurier. Exacto: el mismo a quien debemos las primeras páginas —bellísimas páginas— sobre Vincent Van Gogh. Es importante detenernos en Aurier y en el cenáculo del *Mercure de France*, pues bien pueden darnos una idea de las relaciones que sostenían los escritores de aquellos años y los impresionistas y, sobre todo, la razón por la que quizás jamás terminaron por fundirse en un mismo grupo.

Las escuelas artísticas suelen tener manifiestos —los románticos tuvieron a Hugo y su prefacio al *Cromwell*, los futuristas al violento Marinetti y los surrealistas al no menos violento Breton. Sin embargo, sea porque se trataba de una escuela pictórica y no una estrictamente literaria; sea porque los llamados “impresionistas” eran más bien una suerte de —como dijo Xavier Villaurrutia sobre sí mismo y los Contemporáneos— “grupo sin grupo”; sea porque Courbet, Manet y Monet, usualmente identificados como las cabecillas del Impresionismo, eran de temperamento reservado y poco afecto a la vida pública, tan cara a los franceses; sea por la razón que sea, el Impresionismo jamás tuvo un manifiesto. Por esta razón hemos decidido tomar el siguiente párrafo, si bien no como manifiesto, al menos como una de las definiciones canónicas del Impresionismo<sup>18</sup>. Lo hemos hecho así por varias razones. La primera, por una cuestión meramente temporal. Gabriel

---

<sup>17</sup> En *Mercure de France*, t. II, n° 15, marzo 1891, pp. 155-165. Véase también su introducción a la “Deuxième Exposition des Peintres Impressionnistes et Symbolistes”, *Mercure de France*, t. V, n° 31, julio 1892, pp. 259-263 o su «Renoir», *Mercure de France*, t. III, n° 20, agosto 1891, pp. 332-335.

<sup>18</sup> Dicho de otro modo, creemos lo que alguna vez dijo Jean Moréas en el “Manifeste du symbolisme”: ante la ausencia de otras definiciones, “cette dénomination peut être maintenue”. *Le figaro*, 18 de septiembre de 1886.



Albert Aurier fue uno de los primeros críticos en ocuparse de la nueva pintura. Y no sólo eso: sus textos fueron en muy buena medida el medio que acercó pintores como Gauguin y Van Gogh a las multitudes<sup>19</sup>. Segunda razón: entonces era imposible encontrar en todo París alguien que escribiera con tal denuedo sobre pintura —y aún más sobre aquella pintura. No por nada se le solicitó que se ocupara del texto que acompañaría al catálogo de la primera exposición impresionista organizada por Le Barc de Boutteville. La definición, decíamos, es la que sigue:

Ce vocable: « impressionnisme », en effet, qu'on le veuille ou non, suggère tout un programme d'esthétique fondée sur la sensation. L'impressionnisme, c'est et ce ne peut être qu'une variété du réalisme, un réalisme affiné, spiritualisé, dilettantisé, mais toujours le réalisme. Le but visé, c'est encore l'imitation de la matière, non plus peut-être avec sa forme propre, sa couleur propre, mais avec sa forme perçue, avec sa couleur perçue, c'est la traduction instantanée, avec toutes les déformations d'une rapide synthèse subjective. (...) Le substratum et le but dernier de leur art, c'est la chose matérielle, la chose réelle. Le public a donc fatalement, en prononçant ce mot d'*impressionnisme*, la vague notion d'un programme de réalisme spécial ; il s'attend à des œuvres qui ne seront que la fidèle traduction *sans nul au-delà d'une impression exclusivement sensorielle*, d'une sensation<sup>20</sup>.

Vemos entonces que Aurier habla de “sensaciones”, de “realismo afinado, espiritualizado, diletantizado”, de “forma percibida”, de “color percibido”, de “traducción instantánea”, de “síntesis subjetiva”<sup>21</sup>... Adjetivos más, adjetivos menos, lo importante es retener que Aurier aún identifica el Impresionismo como una variación más del realismo, por más que intenta dignificarlo con diversos

---

<sup>19</sup> A guisa de ejemplo, pensemos en la carta y en el cuadro de cipreses enviados por Van Gogh a Aurier a manera de agradecimiento por sus tan favorables críticas y difusión. Me parece, pues no hay referencia ulterior, que se trata del cuadro del mismo título, hoy en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

<sup>20</sup> Aurier, *op. cit.*, pp. 157.

<sup>21</sup> Mi lector habrá notado la rareza de los adjetivos que acabamos de enlistar; el origen de la rareza radica en lo siguiente: se trata en los tres casos —“realismo refinado, espiritualizado, diletantizado”— de neologismos introducidos por Aurier, que obedecían, por supuesto, a la propia formación que Aurier había tenido como crítico de arte y como asiduo lector de filosofía —no es ningún secreto, de filosofía idealista particularmente.

adjetivos —“afinado”, “espiritualizado”, “diletantizado”. Y digo dignificarlo dado que, a ojos de todos ellos, el realismo no es sino un arte vulgar<sup>22</sup>. Muy distinto de aquello que él mismo entiende por Simbolismo, cuya:

(...) finalité est d'exprimer, en les traduisant dans un langage spécial, les Idées. Aux yeux de l'artiste, en effet, c'est-à-dire aux yeux de celui qui doit être l'*Exprimeur* des *Etres absolus*, les objets, c'est-à-dire les êtres relatifs qui ne sont qu'une traduction proportionnée à la relativité de nos intellects des êtres absolus et essentiels, des Idées, les objets ne peuvent lui apparaître que comme des *signes*<sup>23</sup>.

Y poco más adelante:

(...) dans le monde, les seuls êtres réels ne peuvent être que des Idées, s'il est vrai que les objets ne sont que les apparences révélatrices de ces idées et, par conséquent, n'ont d'importance qu'en tant que signes d'Idées, il n'en est pas moins vrai qu'à nos yeux d'hommes, c'est-à-dire à nos yeux d'orgueilleuses *ombres d'êtres purs*, d'ombres vivant dans l'inconscience de leur état illusoire et dans l'aimée duperie du spectacle des fallacieuses tangibilités, il n'en est pas moins vrai qu'à nos myopes yeux les objets apparaissent le plus souvent comme objets, rien que comme objets, indépendamment de leur symbolique signification — au point que, parfois, nous ne pouvons, malgré de sincères efforts, les imaginer en tant que signes<sup>24</sup>.

A simbolistas e impresionistas los unía, en efecto, la búsqueda de un nuevo lenguaje, el uso de nuevas formas de expresión, el genuino deseo de romper con el realismo en la peor de sus acepciones. Estaban indigestados de Realismo y sus bien conocidas mistificaciones —mistificaciones según las cuales el mundo es capaz de representarse felizmente en una página o en un lienzo, y que bien pueden remontarse

---

<sup>22</sup> Con el mismo desdén, Roger Fry afirma de sí mismo: “In my work as a critic of art I have never been a pure Impressionist, a mere recording instrument of certain sensations”. *Vision and design*. Londres: Chatto & Windus, 1920, pp. 187.

<sup>23</sup> Aurier, *loc. cit.*, pp. 159.

<sup>24</sup> Aurier, *loc. cit.*, pp. 160. Ver anexo A. Y a esta definición preliminar, bien podemos agregar otras posteriores. Ver anexo A.

a disputas tan añejas como la de Platón<sup>25</sup>. Motivados por dicho recelo, en literatura se resistían a la minuciosidad, a la enumeración irrelevante, a cualquier tipo de descripción que pretendiese abarcar la unidad material del mundo. Todo esto lo tenían por falso y preferían, por el contrario, entregarse a los placeres de la metáfora.

En pintura, por su parte, las cosas no eran muy distintas. Tal y como se sugería párrafos atrás, los impresionistas —pues aquí, siguiendo siempre a Aurier, recordemos que no podemos hablar de pintores propiamente simbolistas— rehuían del diseño, entendido éste como el valor supremo al cual debe aspirar todo pintor. No vamos a repetir lo que procuraban, cosa que ya hemos observado también líneas atrás. Quedémonos, simplemente, con que preferían aludir en vez de decir; si se me permite la figura: gustaban de decir callando. Poco a poco se verá que Proust siempre mantuvo una posición similar<sup>26</sup>.

### 1.3 El Idealismo

Que impresionistas y simbolistas hayan hecho reparos similares a realistas y románticos no dirime el problema enunciado páginas atrás, y que no es sino el siguiente: ¿dónde exactamente convergen —y divergen— los principios que sostienen ambas corrientes? La confusión es siempre acechante<sup>27</sup> pero pese a las dificultades, en mi opinión existe un punto en el que la diferencia entre Impresionismo y Simbolismo es del todo clara. El problema estriba en que ambos

---

<sup>25</sup> Cfr. Platón. “Cratilo” en *Dialogos II*. Madrid: Gredos, 2008, pp. 383-428.

<sup>26</sup> Agreguemos aquí un reparo que se suele pasar de largo. De la misma forma que simbolistas e impresionistas irrumpieran en el ágape realista, los realistas lo habían hecho de aguafiestas con los románticos. Habían criticado su culto a la contemplación, su misticismo y, en la mayor parte de los casos, su muy particular sentimiento religioso. Cfr. Clive Bell. *Art*. Nueva York: Frederick A. Stokes Co., 1913, pp. 75-94. Por otra parte, es de agregarse que, si en alguna escuela podemos encontrar esbozos de las dos escuelas que venimos glosando, es en el Romanticismo y muy particularmente en estos tres puntos. Para el interesado en constatar las antítesis que existían entre realistas y románticos es de suma utilidad consultar el prólogo de Balzac a la *Comédie humaine* y el prefacio de Hugo al *Cromwell*.

<sup>27</sup> Así era, por ejemplo, para el mismo Vincent Van Gogh, que escribía la noche del 10 u 11 de febrero de 1891 a Aurier: “You see, I find it very difficult to make a distinction between impressionism and other things”. *The letters of Vincent Van Gogh*. Londres: Penguin, 1998, pp. 474.

movimientos artísticos provienen claramente de una misma fuente, y esta fuente, por así decirlo, confunde al especialista como quien se encuentra, por vez primera, frente a dos hermanos gemelos. La fuente de la que hablo es el Idealismo; el Idealismo, sí, pero visto desde dos aristas bien distintas. Y es que, así como Newton y Leibniz descubrieron el cálculo diferencial por caminos harto distintos, de la misma forma simbolistas e impresionistas llegaron a las Ideas—tan importantes en las definiciones de Aurier con las que empezamos en el presente ensayo— por motivaciones opuestas. Para los simbolistas se trataba de una búsqueda *ex profeso*, era *la búsqueda*; mientras que para los impresionistas, defensores del “art for the art sake” todos ellos, una mera consecuencia de sus planteamientos artísticos. Tan difícil y tan sencillo de enunciar.

Y si ésta es, en efecto, la diferencia y, al mismo tiempo, el punto de unión entre impresionistas y simbolistas, ¿dónde podemos encontrar ejemplos de ello? Me atrevo a decir que los ejemplos no abundan, pero, en caso de que exista uno, es precisamente en la obra de Marcel Proust donde debemos comenzar a rastrearlo.

Que se me permita antes precisar un punto. No hay otra forma de abordar la obra de Marcel Proust sino haciéndolo de manera conjunta, tomando pasajes de aquí y de allá, transportándonos violentamente del primero al último libro de la *Recherche*, de la campaña francesa a los salones parisinos de principios de siglo XX. ¡Vaya locura—se me dirá—, ocuparse de una novela de más de 4,000 páginas! Sin embargo, en este reclamo se encuentra también la respuesta a por qué no existe otra forma de hacerlo. Sea porque Proust así lo haya decidido; sea por ese gran paréntesis que significó la Primera Guerra Mundial en la vida —no sólo editorial— de Europa; sea por falta de connivencia entre Proust y sus editores, de Bernard Grasset a Gaston Gallimard; sea por la razón que sea, se trata ciertamente de una novela que, por una u otra contingencia, se entregó en siete tomos. Y lo más importante: de la misma forma que los siete tomos forman una apretada unidad, hay otra unidad subyacente en cada uno de sus volúmenes. Básteme mencionar, por ejemplo, el espejo en que se miran las figuras del narrador y Charles Swann, Odette de Crécy y Albertine, Robert

de Saint-Loup y su tío, el barón de Charlus. Y lo mismo, acaso haga falta decirlo, sucede con los temas. Homosexualidad—o invertismo, para ponerlo en los términos de Proust—, celos, caída de la vieja y rancia nobleza, ascenso y consolidación de la pujante burguesía, la naturaleza del snobismo y de las artes: he aquí tan sólo algunas de las constantes temáticas en la *Recherche*<sup>28</sup>.

Pasemos, ahora sí, al corazón del presente ensayo, que no es otro que la obra de Marcel Proust. Y acudamos rápidamente a uno de sus pasajes más célebres para que, a través del método inductivo, podamos llegar más tarde a conclusiones de carácter general<sup>29</sup>:

Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver,

---

<sup>28</sup> Proust mismo subrayaba la importancia de fatigar las peripecias de sus personajes del primero al último tomo de su obra para que ésta adquiriese su valor de unidad. Responde Proust en entrevista con Élie-Joseph Bois, del periódico *Le temps*: “Ya sabe usted que existe una geometría plana y una geometría del espacio. Pues, para mí, la novela no es únicamente psicología plana, sino psicología en el tiempo. He procurado aislar esa sustancia invisible del tiempo, pero para ello era preciso que la experiencia pudiera durar. Espero que al final de mi libro, tal pequeño acontecimiento social sin importancia, tal boda entre dos personas que en el primer volumen pertenecen a dos mundos distintos indique que ha pasado el tiempo y cobre la belleza de ciertos plomos patinados de Versalles, que el tiempo ha revestido de una funda de esmeralda. Luego, como una ciudad que conforme la rodea el tren en su trayecto se nos aparece tan pronto a nuestra derecha como a nuestra izquierda, los distintos aspectos que haya adquirido un mismo personaje a los ojos de otro —a tal punto que habrá sido como personajes sucesivos y diferentes— darán, pero sólo por ello, la sensación del tiempo transcurrido. Tales personajes se revelarán más adelante distintos de cómo son en el volumen actual, distintos de cómo se nos antojarán, como, por lo demás, suele ocurrir en la vida. No son tan sólo los mismos personajes los que reaparecerán en el transcurso de esta obra tras distintos aspectos, como en determinados ciclos de Balzac, sino en un mismo personaje, ciertas impresiones, casi inconscientes”. Cit. en Ghislain de Diesbach. *Marcel Proust*. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 432-3. Cfr. También Wilson, Edmund. *Op. cit.*, cap. I, quien hace hincapié en la importancia de leer la *Recherche* como lo que es, un *único* libro.

<sup>29</sup> Nos disculpamos de antemano por la extensión de la cita. Sin embargo, lo hemos decidido así por una importante razón: en la sintaxis de Proust existe una suerte de naturaleza acumulativa, donde las ideas surgen sólo a medida que se pasa de un párrafo — por lo general sumamente largo— a otro. Bien lo explica Charles du Bos: “Proust opère par accumulation, mais, ainsi que les touches successives du peintre, chacun des termes employés est choisi pour rendre pleinement et de façon à n'y plus revenir un des aspects, un des modes d'apparition de l'objet en cause. L'accumulation ne procède ni d'une hésitation, ni d'un tâtonnement: elle est uniquement due à la nature toujours complexe de la réalité qu'il s'agit de restituer, aux innombrables facettes qu'il importe tour à tour d'éclairer.(...) en présence d'un texte comme celui que j'indique en note, ceux-là même qui protestent contre le principe de semblable accumulation seraient bien en peine de signaler un seul mot qui se pût supprimer sans que l'effet de tout l'ensemble s'en ressentît. Et au terme de l'accumulation, c'est comme si cette succession ininterrompue de touches justes se composait dans le souvenir du lecteur en une pâte moelleuse sur laquelle le regard s'appuie comme sur l'email inaltérable des plus beaux tableaux de Courbet.”. “Marcel Proust” en *Approximations*. París: Librairie Plon, 1922, p. 91-2.

comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblaient avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle? Que signifiait-elle? Où l'appréhender? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et retrouver intact, à ma disposition, tout à l'heure, pour un éclaircissement décisif. Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher? Pas seulement: créer. (...) Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi. Mais il se débat trop loin, trop confusément; à peine si je perçois le reflet neutre où se confond l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées; mais je ne puis distinguer la forme, lui demander comme au seul interprète possible, de me traduire le témoignage de sa contemporaine, de son inséparable compagne, la saveur, lui demander de m'apprendre de quelle circonstance particulière, de quelle époque du passé il s'agit. Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi? Je ne sais. Maintenant je ne sens plus rien, il est arrêté, redescendu peut-être; qui sait s'il

remontera jamais de sa nuit? Dix fois il me faut recommencer, me pencher vers lui. Et chaque fois la lâcheté qui nous détourne de toute tâche difficile, de toute œuvre important, m'a conseillé de laisser cela, de boire mon thé en pensant simplement à mes ennuis d'aujourd'hui, à mes désirs de demain qui se laissent remâcher sans peine. Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents; peut-être parce que de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé; les formes,—et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel, sous son plissage sévère et dévot—s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là); et avec la maison, la ville, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village

et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé<sup>30</sup>.

Lo que acabamos de leer es el multicitado pasaje de la magdalena, donde, más allá de la belleza formal —imágenes, comparaciones, metáforas, acompañadas todas ellas de bellas construcciones y adjetivos— debemos concentrarnos en otro punto: ¿qué es lo que sucede en relación con las definiciones, tanto del Impresionismo como del Simbolismo, que recién hemos observado?

Lo que vemos en el pasaje es sólo un botón de muestra de las filiaciones que compartían Proust e impresionistas y simbolistas. El problema aquí es que Proust no es ni lo uno ni lo otro. ¿Problema? ¿O debí haber dicho mejor solución? Porque, si algo plantea Proust, es precisamente una síntesis de lo que plantean ambas escuelas. Un planteamiento que participa de las características tanto del Impresionismo como del Simbolismo pero que, al mismo tiempo, pone en evidencia sus diferencias.

Multiplico las razones. Lo creo así porque el pasaje se nutre de las sensaciones y percepciones experimentadas por el narrador en el pasado; y, justo a partir de ahí, se propone traducir esas sensaciones y percepciones en signos capaces de ponernos en contacto con las Ideas. De acuerdo: pero aún no hemos revelado lo esencial. Lo esencial consiste en que, para Proust, se trata de ambas búsquedas, y ambas búsquedas son igualmente esenciales. No es ni una búsqueda artística que deviene metafísica —como sucede con los impresionistas—, ni una búsqueda metafísica que deviene arte —como en el caso de los simbolistas. Son, como Borges estampó en un poema: “anverso sin reverso, moneda de una sola cara<sup>31</sup>”.

Para llegar a conclusiones ulteriores hay otros puntos a analizar: ¿qué es exactamente lo que sucede en este episodio? Quiero decir: ¿más allá de las tradiciones que podamos adscribir a este pasaje, qué diablos es lo que le sucede al narrador? Hay un proverbio popular que, se dice, Jorge Luis Borges repetía tras sus numerosos viajes al extranjero: “lo mejor no es viajar, sino haber viajado”. Y

---

<sup>30</sup> *Du côté de chez Swann en À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard, 2007, pp. 44-7.

<sup>31</sup> “Cambridge” en *Poesía completa*. Buenos Aires: Emecé, pp. 19.



veamos, en seguida, que el significado de tal expresión no dista en gran medida de la experiencia que sobreviene al narrador de la *Recherche*. Es mejor *haber viajado* porque el recuerdo se muestra, digamos, en su forma más nítida y pura, desprovisto de todas las contingencias que toda experiencia humana comporta. Y no sólo eso: se encuentra, sobre todo, desprovisto de cualquier elemento negativo que haya podido tener lugar *durante* el viaje. Nadie negará que todo viaje implica largas y aburridas esperas, algunas horas de aburrimiento y un cansancio, quizá, innecesario. ¡Pero, ay, quién se acuerda de todo ello al hojear el álbum familiar o —de algunos años para acá— nuestras inagotables fototecas digitales!

Es lo mismo que sucede con Marcel, nuestro pequeño e hipondríaco narrador. Quien ya haya alcanzado la edad adulta convendrá conmigo en que no es posible sintetizar de esta manera ni los viajes ni nuestros primeros años. Sabemos que es de antemano imposible: aún la infancia más dichosa tuvo—por pequeños que éstos fueran— regaños y desdichas. ¡Pero, ay, quién sabe por qué razón no nos acordamos de ello! ¿Acaso nuestras infancias fueron tan dichosas como las recordamos —o quizá deba decir, como las imaginamos? ¿Qué es lo que recuerda o imagina Marcel cuando sus labios se humedecen de té? ¿Se trata acaso de la esencia de Combray —de su gente, de sus calles y de sus traspatios?

Volvamos al Idealismo y comencemos por la referencia más obvia—la referencia de Arthur Schopenhauer. Y es en él donde podemos encontrar una explicación que parecería justificar al pie de la letra el pasaje de Proust. La explicación es la que sigue. De acuerdo con el alemán —y con su título—, el mundo es voluntad y representación. Representación porque existe una escisión entre el sujeto y el objeto, que ocurre en el mundo fenoménico —de acuerdo con Schopenhauer, todo lo que ocurre en el mundo no son sino fenómenos— y que, por esa misma razón, se encuentra sometida a tres cosas: al principio de razón suficiente, al tiempo y al espacio<sup>32</sup>. Quedémonos, por ahora, con estos dos últimos. Sólo a

---

<sup>32</sup> *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Alianza, 2010, pp. 113-59.

través de estos dos principios —tomados de la obra de Immanuel Kant, por cierto<sup>33</sup>— se explica, según el alemán, el devenir en el mundo. Y puesto que no es de naturaleza filosófica la intención del presente trabajo, seamos sucintos en este punto: insistamos únicamente en que tiempo y espacio son necesarios porque permiten la pluralidad y la permanencia de los fenómenos. La pluralidad nos permite distinguir a los unos y otros objetos que hay en el mundo; la permanencia, el hecho que se encuentren en un presente, que provengan de un pasado y que se dirijan hacia un futuro.

Ahora bien, ¿y esto cómo viene al caso? Sucede que para Schopenhauer sólo hay dos formas de sustraerse de estas condicionantes: la primera, a través de la experiencia artística; la segunda, a través del recuerdo. Y que se me diga, ahora, si esta tesis no está íntimamente relacionada con la novela de Proust.

Una vez sustraído de estos dos principios, el sujeto entra en una suerte de limbo. Un limbo, sí, pero uno en el que, a diferencia del de Dante, no existe aflicción alguna. Antes al contrario: se trata de un paraíso, un paraíso en el que, a riesgo de ser reiterativo, se experimenta la dicha de sustraerse del tiempo y del espacio. Y sucede entonces el milagro: el sujeto se vuelve pura abolición dado que se libera por fin de la voluntad—esa voluntad que tanto lo aparta del verdadero conocimiento del mundo— y pasa de ser, si se me permite la expresión, un *homo videns* para convertirse en un *homo cognoscens*. Deja de ser un sujeto que ve el mundo intuitivamente —y que sólo logra explicárselo a fuerza de conceptos—; y se convierte — ¡ay, dichoso de él!— en un sujeto que se funde con su objeto. Contemplar es fundirse con aquello que se contempla. Se alcanza el conocimiento, la aprehensión de la cosa en sí y, sobre todo, la fusión entre —no lo digo yo, lo dice el mismo Schopenhauer— del sujeto que conoce, la cosa en sí y el sujeto conocido<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Losada, 2003, 195-225.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 362-94.

Quizás dos ejemplos ayuden a explicarnos sobre este punto. Imaginemos que vemos un cuadro de Cézanne, digamos, una naturaleza muerta —cualquiera, la realidad es que en este caso no habría razón para detenernos en una en particular. Basta con que visualicemos algunos de sus frutos: quizá un durazno, dos o tres manzanas, acaso un racimo de uvas. Imaginemos después que el cuadro está bien logrado y que nos encontramos frente a él. Al momento de contemplarlo —que no verlo, de acuerdo con Schopenhauer— ocurrirá el prodigio. Nos fundiremos con esos frutos y, sin importar el cómo, el dónde y el cuándo, nos concentraremos en el qué. ¿Qué es el qué? Como Dios para los panteístas, aquello que se nos manifiesta a través de distintos nombres: para Platón, la Idea; para Kant, el noúmeno o la cosa en sí; para Schopenhauer, cualquiera de las dos cosas. He ahí lo verdaderamente importante<sup>35</sup>.



**Paul Cézanne, *Nature morte aux oignons***

**Óleo sobre tela, 66 x 82 cm**

**1896-8**

**Musée d'Orsay, Paris**

---

<sup>35</sup> Me parece que esta misma idea es la que quiso plasmar Villaurrutia en su poema “Cézanne”. Particularmente en estos tres versos:

En el blanco azul tornasol del mantel  
los frutos toman posturas eternas  
para el ojo y para el pincel.  
(*Obras*. México: FCE, 2004, pp. 31.)

El segundo ejemplo concierne al ejercicio de la memoria y es el siguiente. Imaginemos alguna de aquellas veces en que, como ya sugeríamos, nos sentamos a hojear nuestra fototeca, digamos, el álbum de unas buenas vacaciones. Recordaremos, sin duda, haber vivido una especie de idilio. Las mejores conversaciones, los mejores manjares, los encuentros más divertidos seguramente habrán tenido, todos ellos, lugar en ese viaje. Existe una pátina dorada que se superpone a nuestros recuerdos y éstos, al retrotraerse de nueva cuenta a nuestra conciencia, se tornan también dorados. No obstante, como en aquellos cuadros debajo de los cuales se descubre un cuadro previo, de la misma forma se esconderá bajo la pátina dorada del recuerdo todo tipo de imperfectos —regaños y disgustos, rencores y fastidios, horas y más horas de aburrimiento<sup>36</sup>.

## 1.4 La síntesis proustiana

Vista la relación que guarda el pasaje de Proust con el Idealismo es preciso reparar en otro punto: el pasaje de la magdalena no es el único donde ocurre este tipo de experiencias. En su *Proust*, de 1924, Samuel Beckett enumera al menos unos doce pasajes<sup>37</sup>. He aquí los objetos o situaciones que, de acuerdo con el irlandés, detonan dichas experiencias:

---

<sup>36</sup> Que se me permita una breve apostilla. En caso de que aceptemos las filiaciones entre el pasaje de Proust y el pensamiento de Schopenhauer, nos saltará a la vista la enorme discrepancia entre las posiciones de Proust y de Platón. Y es que para el segundo, siendo el mundo ya de suyo una representación y el arte una representación del mundo, este último no puede sino ser una representación en segundo grado: dicho en otras palabras, la degradación de otra degradación. La hermosa figurilla de arcilla que representa la Justicia, las palabras proferidas por el aedo que emula un discurso de Agamenón y la lira que se pretende pájaro y caballo al mismo tiempo: todos ellos no son sino artificios —artificios y nada más. Artificios que, por brillantes y verosímiles que nos parezcan, lo único que logran es eso: fingirse verdaderos, hacernos creer en su supuesta realidad. Este es uno de los razonamientos, por si cabía alguna duda de la firmeza de Platón, que lo llevaron a esgrimir la idea de expulsar al poeta de su *República*. De ahí que, no sin una dosis de buen humor, y recordando que Platón fue ante todo un poeta, Alfonso Reyes lo haya llamado “el poeta contra la poesía”. Cfr. *La república en Dialogos IV*. Madrid: Gredos, 1988, pp. 421-76 y *La crítica en la edad ateniense en Obras completas XIII*. México: FCE, 1997, pp. 152-181.

<sup>37</sup> *Proust en The selected works of Samuel Beckett IV*. Nueva York: Grove Press, 2010, pp. 524-5.

1. La magdalena sumergida en la taza de té.
2. Los campanarios de la iglesia de Martinville vistos desde el coche del doctor Percepied.
3. Un olor percibido en los baños de Champs-Élysées.
4. Los árboles vistos desde el coche de Mme. De Villeparisis cerca de Balbec.
5. Unos espinos cerca de Balbec.
6. Al desanudar sus botines en el Gran Hôtel de Balbec.
7. Los adoquines mal alineados afuera del hotel de los Guermantes.
8. El ruido de una cuchara chocando contra un plato.
9. Al limpiar su boca con una servilleta.
10. El ruido de un conducto de agua.
11. François le champi de George Sand.

Sería injusto decir, sin embargo, que Beckett ha sido el único en recalcar el número y la importancia de las revelaciones. Gilles Deleuze<sup>38</sup> incluso lo ha llevado al extremo de afirmar que la *Recherche* no es sino un *Bildungsroman*, o, para ser más precisos, una novela de aprendizaje escritural que termina, retengámoslo en todo momento, como algo de mayor alcance: una novela de aprendizaje espiritual.

Pero sucede que la vida es muchas cosas, y hablar de aprendizaje espiritual o vital sería tan totalizador como impreciso. Quizá por esta razón Deleuze haya decidido dividirlo en tres principales esferas: el gran mundo, el amor y el mundo de las impresiones sensibles. En lo esencial, lo que nos dice Deleuze es que hay un sistema de signos que debe ser interpretado para triunfar en cualquiera de las tres esferas. La buena interpretación de los signos mundanos asegura la aceptación del individuo en la sociedad; la de los signos amorosos —y aquí tengamos presente que

---

<sup>38</sup> *Proust et les signes*. París: Quadrige/Puf, 2010, pp. 45-72.

para Proust el amor siempre es una enfermedad<sup>39</sup>— la posesión del ser amado; y, *at last but not the least*, la dilucidación de los signos o impresiones sensibles, que nos revelarán —cosa que explicaré más adelante—lo que ya hemos visto páginas atrás en otros autores: la Esencia de las cosas<sup>40</sup>. Retengamos en todo momento que éste es el más importante de todos.

Que se me permita, con ánimos de ser más preciso, traer un par de ejemplos. Swann y el barón de Charlus son los dos ejemplos de perspectivismo mundano por excelencia. La situación social de ambos no es una, sino que varía dramáticamente en función del estrato en el que se encuentran. Y así veremos en *Du côté de chez Swann*, por ejemplo, que la familia de Marcel—pequeñoburguesa y provinciana— desdeña a Swann por la simple razón de que es un simple hijo de agente de cambio<sup>41</sup>. O eso es al menos lo que ellos creen, pues más adelante nos enteraremos de que ¡Swann es íntimo de los Guermantes y ya no digamos del príncipe de Gales<sup>42</sup>! De tal suerte que el aprecio y la distinción, que Swann no merece frente a la familia de Marcel, los recibe de la más alta sociedad no sólo francesa, sino europea.

---

<sup>39</sup> Justamente a propósito de Proust, el profesor Bloom anotó: "Jalousy is hell in real life, but paradise as *material poetica*". "Proust: The True Persuasion of Sexual Jalousy" en *The western canon*. Nueva York: Riverhead Books, 1995, pp. 368.

<sup>40</sup> "Qu'est-ce qu'une essence, telle qu'elle est révélée dans l'œuvre d'art? C'est une différence, la Différence ultime et absolue. C'est elle qui constitue l'être, qui nous fait concevoir l'être. C'est pourquoi l'art, en tant qu'il manifeste les essences, est seul capable de nous donner ce que nous cherchions en vain dans la vie (...) Proust donne une première approximation de l'essence, quand il dit qu'elle est quelque chose dans un sujet, comme la présence d'une qualité dernière au cœur d'un sujet (...). Faut-il conclure que l'essence est subjective, et que la différence est entre sujets, plutôt qu'entre objets?" Deleuze, *op. cit.* p. 53-54.

<sup>41</sup> "Ni elle d'ailleurs ni mon père ne semblaient non plus trouver à parler des grands-parents de Swann, du titre d'agent de change honoraire, un plaisir qui passât tous les autres. Mon imagination avait isolé et consacré dans le Paris social une certaine famille, comme elle avait fait dans le Paris de pierre pour une certaine maison dont elle avait sculpté la porte cochère et rendu précieuses les fenêtres. Mais ces ornements, j'étais seul à les voir. De même que mon père et ma mère trouvaient la maison qu'habitait Swann pareille aux autres maisons construites en même temps dans le quartier du Bois, de même la famille de Swann leur semblait du même genre que beaucoup d'autres familles d'agents de change. Ils la jugeaient plus ou moins favorablement selon le degré où elle avait participé à des mérites communs au reste de l'univers et ne lui trouvaient rien d'unique. Ce qu'au contraire ils y appréciaient, ils le rencontraient à un degré égal, ou plus élevé, ailleurs" Marcel Proust. *Op. cit.*, pp. 333-4.

<sup>42</sup> "Pendant bien des années, où pourtant, surtout avant son mariage, M. Swann, le fils, vint souvent les voir à Combray, ma grand'tante et mes grands-parents ne soupçonnèrent pas qu'il ne vivait plus du tout dans la société qu'avait fréquentée sa famille et que sous l'espèce d'incognito que lui faisait chez nous ce nom de Swann, ils hébergeaient — avec la parfaite innocence d'honnêtes hôteliers qui ont chez eux, sans le savoir, un célèbre brigand — un des membres les plus élégants du Jockey-Club, ami préféré du comte de Paris et du

Veamos que es más o menos esta misma ambivalencia la que presenta el barón de Charlus. Éste es el más respetado y distinguido de los Guermantes, de por sí notables entre la más alta aristocracia francesa —según asegura él mismo, él y los suyos poseen un *pedigree* más añejo que el de los mismos reyes de Francia. No obstante, recordemos lo que le sucede cuando visita a los Verdurin en el castillo de La Raspelière. Vale la pena recapitular que los Verdurin han sido desde el primer volumen los epígonos de la clase burguesa, arribista y ya entonces en ascenso que odiaban Proust y los suyos. Pues bien: estos mismos Verdurin son los que hacia los últimos tomos de la *Recherche* someten al barón a una suerte de escarnio público so pretexto de su ya bien conocida homosexualidad<sup>43</sup>. Pero nosotros, que hemos seguido la historia de ambos desde páginas y décadas atrás, en realidad sabemos que este episodio no es sino un símbolo de la movilidad y reajuste de clases que sobrevino tras la Primera Guerra Mundial.

En segundo lugar, decíamos, está el perspectivismo amoroso—perspectivismo que encontramos en dos figuras femeninas: Odette de Crécy y Rachel “quand du seigneur”. Juicios morales aparte, ambas son mujeres de moral

---

prince de Galles, un des hommes les plus choyés de la haute société du faubourg Saint-Germain”. pp. 22. O: “Et comme il jugeait que l’importance attachée par Odette à avoir des cartes pour le vernissage n’était pas en soi quelque chose de plus ridicule que le plaisir qu’il avait autrefois à déjeuner chez le prince de Galles, de même, il ne pensait pas que l’admiration qu’elle professait pour Monte-Carlo ou pour le Righi fût plus déraisonnable que le goût qu’il avait, lui, pour la Hollande qu’elle se figurait laide et pour Versailles qu’elle trouvait triste. Aussi, se privait-il d’y aller, ayant plaisir à se dire que c’était pour elle, qu’il voulait ne sentir, n’aimer qu’avec elle”. pp. 202. O: “D’autres promeneurs, s’arrêtant à demi, disaient : — Vous savez qui c’est? Mme Swann! Cela ne vous dit rien ? Odette de Crécy ? — Odette de Crécy ? Mais je me disais aussi, ces yeux tristes... Mais savez-vous qu’elle ne doit plus être de la première jeunesse ! Je me rappelle que j’ai couché avec elle le jour de la démission de Mac-Mahon. — Je crois que vous ferez bien de ne pas le lui rappeler. Elle est maintenant Mme Swann, la femme d’un monsieur du Jockey, ami du prince de Galles. Elle est du reste encore superbe. — Oui, mais si vous l’aviez connue à ce moment-là, ce qu’elle était jolie ! Elle habitait un petit hôtel très étrange avec des chinoiseries. Je me rappelle que nous étions embêtés par le bruit des crieurs de journaux, elle a fini par me faire lever”. pp. 37.

<sup>43</sup> “On peut dire que pour lui l’évolution de son mal ou la révolution de son vice était à ce point extrême où la petite personnalité primitive de l’individu, ses qualités ancestrales, sont entièrement interceptées par le passage en face d’elles du défaut ou du mal générique dont ils sont accompagnés. M. de Charlus était arrivé aussi loin qu’il était possible de soi-même, ou plutôt il était lui-même si parfaitement masqué par ce qu’il était devenu et qui n’appartenait pas à lui seul, mais à beaucoup d’autres invertis, qu’à la première minute je l’avais pris pour un autre d’entre eux, derrière ces zouaves, en plein boulevard, pour un autre d’entre eux qui n’était pas M. de Charlus, qui n’était pas un grand seigneur, qui n’était pas un homme d’imagination et d’esprit et qui n’avait pour toute ressemblance avec le baron que cet air commun à eux tous, et qui maintenant chez lui, au moins avant qu’on se fût appliqué à bien regarder, couvrait tout”. pp. 2183.

ligera e íntimamente relacionadas con el narrador de la *Recherche*, si bien de distintas maneras. La primera de ellas, Odette, es la mujer botticelleana de la que se enamora perdidamente Swann. Y Charles Swann, recordémoslo, es un judío exquisito, de buena posición social, capaz de disertar sobre literatura finisecular y pintura flamenca a la menor provocación. Por su parte, ella, que tan bajo su control lo tiene, no es sino una pequeño burguesa arribista que busca hacerse un lugar en el gran mundo. Y, como si no bastase con lo anterior, bastante fea y de figura poco atractiva. De todo esto estaba al tanto todo París, salvo —¡oh sorpresa!— el pobre de Swann que vertía un mar de lágrimas por ella. Sólo años después reparará en lo que en realidad es Odette, una mujer de rasgos vulgares con costumbres aún peores, pudiendo finalmente exclamar: “¡y pensar que he desperdiciado años de mi vida, he querido morir y he sentido mi mayor amor por una mujer que no me gustaba, que no era mi tipo!”<sup>44</sup>.

El segundo ejemplo de perspectivismo amoroso lo encontramos en la poco recatada Rachel y su relación con Robert de Saint-Loup. Recordemos, antes que nada, que este último es el más joven de los Guermantes —lo que quiere decir: adinerado, guapo y educado como nadie. Uno esperaría que se enamorase de una muchacha con características, por decir lo menos, no tan alejadas del valor de este Adonís parisino. Quizá ella hubiese podido ser de poca belleza pero con dinero; sin dinero pero medianamente talentosa; sin talento pero de una belleza egregia. Esto es lo que habrían esperado todos de la mujer de Robert de Saint-Loup; todas, quizá, salvo él mismo. Y es que Saint-Loup decide enamorarse —¿de verdad uno mismo decide de quién se enamora?— arrebatadamente de Rachel<sup>45</sup>; y, paso seguido, sufre

---

<sup>44</sup> pp. 410.

<sup>45</sup> “Tout à coup, Saint-Loup apparut accompagné de sa maîtresse et alors, dans cette femme qui était pour lui tout l’amour, toutes les douceurs possibles de la vie, dont la personnalité mystérieusement enfermée dans un corps comme dans un Tabernacle était l’objet encore sur lequel travaillait sans cesse l’imagination de mon ami, qu’il sentait qu’il ne connaîtrait jamais, dont il se demandait perpétuellement ce qu’elle était en elle-même, derrière le voile des regards et de la chair, dans cette femme, je reconnus à l’instant « Rachel quand du Seigneur », celle qui, il y a quelques années — les femmes changent si vite de situation dans ce monde-là, quand elles en changent — disait à la maquerelle : «Alors, demain soir, si vous avez besoin de moi pour quelqu’un, vous me ferez chercher». Voyant ces deux éléments dissociés (parce que j’avais connu



por ella; le otorga cuantiosas sumas de dinero —unos diez mil francos en un par de ocasiones—; es humillado hasta la ignominia. ¿Cómo es posible esto? —se pregunta el sagaz lector, que bien sabe, desde hace un par de tomos de la novela, que Rachel es la misma puta que por tan sólo cinco francos tuvo el privilegio de iniciar a Marcel en el arte amatorio<sup>46</sup>. Insistamos: es Marcel quien lo ve, confirmando que en el amor, y en el mundo, todo es cuestión de perspectiva<sup>47</sup>.

Finalmente está el perspectivismo sensible o, si se quiere, el primer paso de lo que más adelante identificaremos como el arte poético de Proust. Que nos baste decir, por ahora, que son los mismos episodios cuya naturaleza ya hemos revisado y cuyo mejor botón de muestra es el de la magdalena: revelación, epifanía, anábasis, entre los muchos nombres que la Crítica les ha adjudicado. La pregunta aquí es más bien: ¿cuál es la razón por la que, siempre de acuerdo con Deleuze, los signos sensibles se nos muestran superiores con respecto a los otros, los signos mundanos y amorosos?

Existe al menos una razón que constata dicha superioridad. Para que el sujeto descifre los signos sensibles es necesaria la revelación, y esta revelación no la experimentan todos —como ya hemos visto páginas atrás. Es una experiencia únicamente para iniciados, la cual exige una suerte de entrenamiento del espíritu a la manera de lo que solicita Sócrates en los *Diálogos* —¿y cómo no va a ser así, si la dilucidación de los signos sensibles se traducirá más tarde en la captación de las Esencias? Por eso Proust reserva a alguien, a un *primer inter pares*, la tarea de

---

«Rachel quand du Seigneur» dans une maison de passe), je comprenais que bien des femmes pour lesquelles des hommes vivent, souffrent, se tuent, peuvent être en elles-mêmes ou pour d'autres ce que Rachel était pour moi. L'idée qu'on pût avoir une curiosité douloureuse à l'égard de sa vie me stupéfiait. J'aurais pu apprendre bien des coucherries d'elle à Robert, lesquelles me semblaient la chose la plus indifférente du monde. Et combien elles l'eussent peiné ! Et que n'avait-il pas donné pour les connaître, sans y réussir! ". pp. 866-7.

<sup>46</sup> "Chaque fois je promettais à la patronne, qui me la proposait avec une insistance particulière en vantant sa grande intelligence et son instruction, que je ne manquerais pas un jour de venir tout exprès pour faire la connaissance de Rachel, surnommée par moi « Rachel quand du Seigneur ». Mais le premier soir j'avais entendu celle-ci, au moment où elle s'en allait, dire à la patronne : — Alors, c'est entendu, demain je suis libre, si vous avez quelqu'un, vous n'oublierez pas de me faire chercher". pp. 458.

<sup>47</sup> Me parece que en México tenemos una frase muy a tono con esto: "todo depende del cristal con el que se mira", frase tan popularizada que incluso dio nombre a un célebre programa matutino de televisión.

realizar esta tarea. Este iluminado, acaso hace falta decirlo, es el artista, quien, no sólo será capaz de decodificar los signos sensibles y las Esencias, sino también, cosa más importante, de traducirlos en arte y comunicarlos al mundo.

## 2. Génesis de *À la recherche du temps perdu*

### 2.1 Marcel Proust voltea hacia Inglaterra

Cabría la pena preguntarse cómo un espíritu como el de Proust entró en contacto con este tipo de ideas. Y mucho más todavía si recordamos que ninguno de los biógrafos de Proust, de Painter a Jean-Yves Tadié, consigna algún tipo de interés ulterior por la filosofía. Sin embargo, al margen de este hecho no abundan pruebas que constaten un genuino interés de Proust por la filosofía<sup>48</sup>. Y la pregunta entonces persiste: ¿cómo y por qué se interesó Proust en temas tales como nuestra experiencia en el tiempo, que, si somos estrictos, pertenecen más al dominio de la filosofía que al de la literatura? La respuesta a esta pregunta quizá debamos buscarla fuera de Francia. Porque es más allá del territorio francés, justo al otro lado del Canal de la Mancha, que encontraremos la respuesta.

Se tiene noticia de que el inglés de Proust no era muy fluido. Sus traducciones de *The Bible of Amiens* y de *Sesame and lilies* al parecer fueron verdaderamente tortuosas. Incluso algunas fuentes sostienen que, más por necesidad que por decisión propia, sus traducciones eran aproximativas; el diccionario era para Proust, más que una herramienta de consulta, una herramienta de sobrevivencia<sup>49</sup>. Y, sin embargo, a pesar de todo lo anterior, una buena porción de las ideas estéticas de Proust provenían de Inglaterra. ¿Pero por qué de Inglaterra? Para ser sinceros, la pregunta no comporta ningún tipo de enigma. Se sabe que el Idealismo, en tanto corriente filosófica, pasó de Platón a territorio alemán; la realidad es que no había — nunca ha habido— una escuela propiamente idealista en suelo inglés —apenas

---

<sup>48</sup> En toda la *Recherche*, por ejemplo, no recuerdo alusión alguna a Kant salvo por este pequeño chiste: “Swann venant au secours de Mme. de Guermentes lui disait quand l’Altesse était partie: «Au fond elle est bonne femme, elle a même un certain sens du comique. Mon Dieu, je ne pense pas qu’elle ait approfondi la *Critique de la raison pure*, mais elle n’est pas déplaisante». *op. cit.* pp 410.

<sup>49</sup> Ghislain de Dieslach sostiene que el inglés de Proust era defectuoso al punto de que no habría podido acometer la traducción de *The bible of Amiens* sin la ayuda de su madre y de Robert d’Humières, connotado traductor de Kipling y otros contemporáneos esenciales al francés. Cfr. pp. 227-41.

resuena, solitario, el caso del obispo Berkeley. Empero, algo distinto ocurre tan pronto como hablamos de literatura.

Recordemos un par de hechos. Immanuel Kant, otra de las piedras angulares del Idealismo, publicó la *Crítica de la razón pura* hacia 1781. El libro tuvo una buena acogida por parte de la crítica especializada, por lo que se comenzó a traducir al resto de las lenguas europeas. Y, como era de esperarse, Inglaterra y Francia fueron los primeros países en hacerlo, si bien hubo una gran diferencia en la penetración inmediata que tuvo Kant en los círculos intelectuales de aquellos dos países. En Inglaterra, a diferencia de Francia, el Idealismo se asentó rápidamente. Básteme traer a cuento el siguiente ejemplo. Pocos años después de la aparición de la *Crítica*, un poeta ya entonces con una altísima reputación compartió al mundo sus ideas estéticas —ideas, lo habrá reparado desde entonces cualquier lector medianamente informado, que provenían del Idealismo. Es verdad: el poeta, decíamos, hablaba de Idealismo, por lo que era más que obvio que discutiera no sólo a Kant, sino también a Fichte, a Schelling, etc. Y he ahí el problema: la preeminencia de Kant en aquel largo ensayo era tal que no pocos sugirieron la existencia de plagio. El nombre del poeta —acaso olvidé mencionarlo— era Samuel Taylor Coleridge<sup>50</sup>. Que me baste este lastimoso ejemplo para poner de manifiesto la penetración del pensamiento kantiano en aquellas generaciones de artistas.

Después de Coleridge y los lakistas —William Wordsworth y Robert Southey ahí incluidos— siguieron generaciones enteras de escritores profundamente influidos por Kant. Y es que el viento de Coleridge no sólo permeó en suelo inglés: plumas de escritores de temperamento tan distinto como Charles Lamb, William Hazlitt, Charles Algernon Swinburne, John Ruskin, Walter Pater, Edmund Gosse y aún Oscar Wilde pueden agruparse bajo este mismo criterio<sup>51</sup>. Pero el viento de Coleridge tenía también la mira apuntada a ultramar. Su hálito, señala René Wellek,

---

<sup>50</sup> Cfr. Wellek, René. *A history of modern criticism. Volume II: The romantic age*. Londres: Cambridge University Press, 1981, pp. 151-87.

<sup>51</sup> Recordemos que jóvenes de buena posición, todos ellos, atendieron al *College* precisamente en el momento en que el idealismo estaba más que asentado en los claustros ingleses.

aún se puede rastrear en los trascendentalistas americanos, como Poe, y, a través de éste, en los simbolistas franceses. Este hálito, alego yo desde la introducción, es el que intentamos rastrear en la obra de Marcel Proust.

Hugo Hiriart alguna vez señaló en una entrevista que, aún en la más acabada de las biografías de J. L. Borges, jamás aparece la palabra “dinero”; hecho que, continuaba el mexicano, probaba irrefutablemente la holgada situación económica del argentino<sup>52</sup>. Digamos que lo mismo podría afirmarse sobre Marcel Proust. Rentista prematuro, todo apunta a que Proust decidió traducir a Ruskin por razones de estricta admiración y afinidad intelectual — ¿acaso alguien se ha enriquecido a fuerza de traducciones? Pero en realidad las traducciones son lo de menos. Lo que es de nuestro interés son más bien los prefacios a esas traducciones, los prefacios que pretendían introducir al mundo francófono *The Bible of Amiens* y *Sesame and lilies*.

Comencemos por *The Bible of Amiens*, libro cuyo objeto de investigación para nadie es un secreto. Ruskin, por simple y llano que parezca, se da a la tarea de dilucidar la Catedral de Amiens. Ubicada al norte de Francia, la Catedral de Amiens es una de las cumbres del gótico francés junto a las catedrales de París, Abbeville y Chartres. Todas ellas comparten ciertas características que van de los arcos ojivales a los fastuosos pórticos, pasando por los iridiscentes vitrales y las soberbias bóvedas. Pero hay algo, sin embargo, que Ruskin reparó en la Catedral de Amiens, y que no advirtió en ninguna de las otras. La Catedral de Amiens no cuenta los episodios bíblicos sobre los que descansa la tradición judeocristiana: ella es, dice Ruskin, en sí misma la *Biblia*. Es al mismo tiempo los episodios bíblicos y la tradición judeocristiana. Es probable que Proust haya pensado en la frase bíblica al estatuir en su prefacio: “La réalité que l’artiste doit enregistrer est à la fois matérielle et spirituelle. La matière est réelle parce qu’elle est une expression de l’esprit”<sup>53</sup>. Si Ruskin entendió una catedral como un libro, no juzgo improbable que Proust haya

---

<sup>52</sup> Domínguez, Christopher. “Hugo Hiriart: el filósofo de la calle del árbol”. *Letras Libres*. Abril 2012, pp. 41-9.

<sup>53</sup> *La Bible d’Amiens*. París: Mercure de France, 1904, pp. 56.

extraído de él la idea de hacer un libro a manera de catedral. O mejor debo decir: la idea de escribir una catedral:

Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux, pensais-je ; quel labeur devant lui ! Pour en donner une idée, c'est aux arts les plus élevés et les plus différents qu'il faudrait emprunter des comparaisons ; car cet écrivain, qui, d'ailleurs, pour chaque caractère, aurait à en faire apparaître les faces les plus opposées, pour faire sentir son volume comme celui d'un solide devrait préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme pour une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde, sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art. Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées. Longtemps, un tel livre, on le nourrit, on fortifie ses parties faibles, on le préserve, mais ensuite c'est lui qui grandit, qui désigne notre tombe, la protège contre les rumeurs et quelque peu contre l'oubli. Mais, pour en revenir à moi-même, je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, comme je l'ai déjà montré, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray, mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. De sorte que je ne leur demanderais pas de me louer ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits (les divergences possibles à cet égard ne devant pas, du reste, provenir toujours de ce que je me serais trompé, mais quelquefois de ce que les yeux du lecteur ne seraient pas de ceux à qui mon livre conviendrait pour bien lire en soi-même)<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> *Op. cit.*, pp. 2389-90.

Si tuviéramos que conjeturar de dónde proviene el interés de Proust por el Medievo y su más alta expresión arquitectónica —el Gótico—, lo más sencillo sería declarar que de los trabajos de Ruskin. Tal conjetura no es un dislate, y existen varias razones para probarlo. Recordemos que “gótico” es un vocablo inaugurado por el italiano Vasari, quien con ello quiso dar a entender el arte acometido por los bárbaros o godos —de donde “gótico”, i.e. a la manera de los godos— y que se anteponía a los valores clásicos defendidos en su libro<sup>55</sup>. Tres siglos después, tal acepción no había cambiado. Los contemporáneos de Proust seguían teniendo la Edad Media por una época oscura, una suerte de nebulosa a la que ni la sabiduría pagana ni la fe cristiana habían podido imponerse. Ahora sabemos que nada de esto era cierto, en muy buena medida, gracias a la labor emprendida por Ruskin. Y en esto, hay que subrayarlo, Proust fue uno de sus primeros discípulos. Al tiempo que Browning, Wilde y otras primeras plumas seguían rastreando por Italia los ideales renacentistas<sup>56</sup>, Proust y otros —de verdad muy pocos— *happy few* viraban al norte de Francia en pos de otro tipo de experiencias estéticas.

Hay algo que Proust admiraba en Ruskin por encima de todas las cosas, incluso por encima de su expresividad y su erudición. Hablo de lo que Proust mismo llama la “religión del arte” o la “devoción” por la belleza<sup>57</sup>. Y que quede claro: Proust en ningún momento se refiere al “arte por el arte”, tan en boga por aquellos años gracias al proceso de Oscar Wilde. Es, cabe precisar, cosa distinta, y, como cualquier religión, es cosa más noble. A diferencia del “arte por el arte”, “la religión del arte” no se entrega al placer que imprime en nosotros la experiencia artística. Va mucho más allá de ella: es amar al Arte en detrimento incluso de nuestra propia

---

<sup>55</sup> *Le vite dei più eccellenti, pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton, 2011, pp. 101-2.

<sup>56</sup> La experiencia de estos escritores en Italia es harto rastreable en sus respectivas obras. No es baladí que Browning haya escrito poemas sobre trovadores italianos —“Sordello”—, pintores italianos del *cinquecento* —“Fra Lippolippi” y “Andrea del Sarto”— e incluso crímenes italianos —*The book and the ring*. Cfr. G. K. Chesterton. *Robert Browning*. Londres: Pearl Necklace, 2013, pp. 81-104. El caso de Wilde no es muy distinto: escribió también sobre un pintor —“San Miniato”, Fra Angelico, en este caso— y sobre su experiencia al cruzar los Alpes suizos —“Sonnet on approaching Italy”. Cfr. Richard Ellmann. “Oscar Wilde en Oxford” en *Cuatro dublineses*. México: Tusquets, 2010, pp. 33-39.

<sup>57</sup> Sirva esta nota de recordatorio a las palabras de Clive Bell ya citadas con antelación.

experiencia. ¿Ateo resolutivo, no es éste acaso el credo que Proust profesó durante toda su vida?

## 2.2 Marcel Proust voltea hacia sí mismo

Hay un último punto a considerar con respecto a Ruskin. Y, dado que tiene que ver con el principal procedimiento literario de Proust, es posible que sea el más importante de todos. Cómo recordamos, cómo formamos nuestros recuerdos, cómo los creamos: éstos son, en efecto, los procedimientos a los que me refiero. La memoria es, por excelencia, el lugar común en Proust pero, como todo lugar común no esconde sino una verdad en extremo evidente. Una verdad evidente cuyo origen es importante identificar; y en este caso, ese origen se encuentra en el prólogo a *The Bible of Amiens*. En caso de que así no sea, ruego al lector que se quede con la idea de que al menos se trata de la primera vez que Proust ensaya ese procedimiento —su procedimiento— sobre el papel:

C'est seulement quand certaines périodes de notre vie sont closes à jamais, quand, même dans les heures où la puissance et la liberté nous semblent données, il nous est défendu d'en rouvrir furtivement les portes (du souvenir), c'est quand nous sommes incapables de nous remettre même pour un instant dans l'état où nous fûmes pendant si longtemps, c'est alors seulement que nous nous refusons à ce que de telles choses soient entièrement abolies. Nous ne pouvons plus les chanter, pour avoir méconnu le sage avertissement de Goethe, qu'il n'y a de poésie que des choses que l'on sent encore. Mais ne pouvant réveiller les flammes du passé, nous voulons du moins recueillir sa cendre. A défaut d'une résurrection dont nous n'avons plus le pouvoir, avec la mémoire glacée que nous avons gardée de ces choses – la mémoire des faits qui nous dit « tu étais tel sans nous permettre de le redevenir, qui nous affirme la réalité d'un paradis perdu au lieu de nous le rendre dans un souvenir, – nous voulons du moins le décrire et en constituer la science<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Marcel Proust. *op. cit.*, pp. 94.



Es preciso repetirlo: este párrafo fue publicado en 1904, pero su redacción así como la traducción del texto databan de años atrás. Es casi una década antes de la publicación de *Du côté de chez Swann*, y el parecido es ya ciertamente asombroso. Tiene que ver con las condiciones necesarias para la activación del recuerdo, si bien no con el mecanismo *en sí* una vez que ha sido puesto en marcha. No tiene que ver con lo que ocurre una vez que Proust prueba la magdalena. Es, más bien, lo que tuvo que suceder para que el recuerdo se active precisamente en *ese* momento *via* la magdalena.

El procedimiento de la magdalena exige condiciones de orden psíquico. Necesita de experiencias, claro está, pero también de algo más. Si no fuera el caso, todos tendríamos un puñado de esas experiencias a lo largo de nuestras vidas. De esto podemos concluir que existe una condición: las experiencias tienen que ser decantadas; de lo contrario, no posibilitarán el recuerdo en su forma más diáfana. Decantar es depurar, por esta razón es necesario que “los periodos sean cerrados” para que después puedan “abrirse las puertas”. Es necesario vivir y olvidar. Olvidar y recordar<sup>59</sup>. Recordar para finalmente volver a vivir y, sólo así, conocer. ¿Hay que insistir que, bajo esta perspectiva, conocer siempre es re-conocer<sup>60</sup>?

---

<sup>59</sup> Aquí la cita más pertinente quizá no provenga de la literatura sino de la industria de la televisión. La debemos al personaje de Don Draper, de la exquisita serie *Mad Men*: “Just think about it deeply, then forget it...then an idea will jump up in your face”. Nótese que el procedimiento es el mismo, acaso sólo hace falta cambiar “idea” por “memory”. (“Indian Summer”. *Mad Men*. AMC, Los Ángeles. 4 de octubre de 2007. TV.)

<sup>60</sup> Por las implicaciones filosóficas de este tipo de asertos, Ernst Robert Curtius stampa: “(questa) è la caratteristica di un’arte intesa non come simple gioco di forme, ma come una categoria della conoscenza che va oltre il principio di piacere ma comprende anche il piacere estetico. (...) Vivere e conoscere sono qui, alla radice, la stessa cosa. La vita della conoscenza, il conoscere vitale ci appare come la spontaneità più originale dello spirito, come la fioritura più variopinta e profumata del processo vitale. (...) Ogni forma di arte è conoscenza. Se si volessero raccogliere tutte le considerazioni di Proust sui problema estetici, ne risulterebbe una teoria noetica dell’ arte. Il significato dell’arte per Proust non è né l’esaltazione della vita, né la rappresentazione di una natura purificata o di una umanità più nobile, ma non è nemmeno un gioco di forme, non è una possibilità di dare forma solo per dare forma., non è la realizzazione della bellezza. Né il vitalismo nietzshiano, né l’adorazione delle forme e meno una delle tante variazioni dell’ *art pour l’art* potrebbero avere valore nell’universo intellettuale di Proust; e meno ancora potrebbero interpretarlo criticamente. Proust ci ha dato la sua filosofia dell’arti negli studi di Ruskin. Per lui è una verità di ordine metafisico la considerazione che non si può amare l’arte in maniera produttiva se la si ama soltanto per il piacere che essa procura. Chi cerca la felicità non la trova. Ma si trova la felicità soltanto se si cerca qualcosa d’altro. E così anche per il piacere estetico. Ci sarà dato in sovrappiù se ameremo la bellezza per se stessa, come una realtà a noi esterna che è infinitamente più importante della gioia che ci può procurare o che ne

Pasemos ahora a lo relativo al prefacio a *Sésame et Lys*. Y notemos en seguida que de entrada se trata de un prefacio bastante *sui generis*. Por su estilo y por su contenido, todo parece indicar que, más que un prefacio, Proust nos entrega un ensayo —diríamos, en estos tiempos de hipercorrección— personalísimo y literario. Ensayo que además arroja un reparo evidente: en estas páginas —que datan de 1906, es decir, de unos siete años antes que *Du côté de chez Swann* se publicara— se encuentra ya el germen del *incipit* de la *Recherche*:

Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré. Tout ce qui, semblait-il, les remplissait pour les autres, et que nous écartions comme un obstacle vulgaire à un plaisir divin le jeu pour lequel un ami venait nous chercher au passage le plus intéressant, l'abeille ou le rayon de soleil gênants qui nous forçaient à lever les yeux de sur la page ou à changer de place, les provisions de goûter qu'on nous avait fait emporter et que nous laissions à côté de nous sur le banc, sans y toucher, tandis que, au-dessus de notre tête, le soleil diminuait de force dans le ciel bleu, le dîner pour lequel il avait fallu entrer et où nous ne pensions qu'à monter finir, tout de suite après, le chapitre interrompu, tout cela, dont la lecture aurait dû nous empêcher de percevoir autre chose que l'Importunité, elle en ravivait au contraire en nous un souvenir tellement doux (tellement plus précieux à notre jugement actuel, que ce que nous lisions alors avec tant d'amour) que, s'il nous arrive encore aujourd'hui de feuilleter ces livres d'autrefois, ce n'est plus que comme les seuls calendriers que nous ayons gardés des jours enfuis, et avec l'espoir de voir reflétés sur leurs pages les demeures et les étangs qui n'existent plus.

---

possiamo ricevere. Questa gioia è semplicemente un fenomeno secondario che accompagna una tendenza intellettuale della vita, verso un essere, un bene eterno. Ogni speranza della bellezza non è soltanto una fonte di felicità, una esaltazione della nostra sensibilità, ma è il contatto con una verità, con una realtà. Se proviamo qualche sentimento per una bellezza letteraria è segno che esiste un valore nascosto. L'entusiasmo artistico significa che abbiamo toccato una verità. (...) Come forma di comprensione totale dell'universo l'arte è affine alla filosofia. Il suo oggetto si impone all'artista con la stessa necessità con cui si impone al pensatore un problema logico. (...) Come ogni forma di conoscenza, la creazione dell'artista consiste nel riprodurre una realtà oggettiva, legata alla più alta tensione intellettuale, che richiede qualche volta addirittura una energia eroica: "ogni azione dello spirito è semplice, se non è sottomessa al reale". L'artista non inventa, scopre. L'arte non è una scoperta ma una invenzione". (Marcel Proust. Edizioni: Bologna, 2009, s/p). Asimismo, advertimos que en este punto la posición de Proust es muy cercana a lo sostenido por Platón en el *Fedón*. Pregunta Sócrates a Simias: "¿No se presentan estas reminiscencias principalmente cuando se trata de aquellos objetos que hemos olvidado a causa del tiempo transcurrido y en fuerza de no verlos?". *Fedón* en *Diálogos socráticos*. México: Cumbre, 1997, pp. 112.

Qui ne se souvient comme moi de ces lectures faites au temps des vacances, qu'on allait cacher successivement dans toutes celles des heures du jour qui étaient assez paisibles et assez inviolables pour pouvoir leur donner asile. Le matin, en rentrant du parc, quand tout le monde était parti «faire une promenade», je me glissais dans la salle à manger où, jusqu'à l'heure encore lointaine du déjeuner, personne n'entrerait que la vieille Félicité relativement silencieuse, et où je n'aurais pour compagnons, très respectueux de la lecture, que les assiettes peintes accrochées au mur, le calendrier dont la feuille de la veille avait été fraîchement arrachée, la pendule et le feu qui parlent sans demander qu'on leur réponde et dont les doux propos vides de sens ne viennent pas, comme les paroles des hommes, en substituer un différent à celui des mots que vous lisez. (...) <sup>61</sup>

Tras la lectura de este pasaje, aún el lector descuidado habrá podido observar la similitud —asombrosa similitud— que guarda este pasaje con las primeras páginas de *Du côté de chez Swann*. No lo olvidemos: apenas es 1906 y, no obstante, ya está ahí una buena parte de lo que Proust desarrollará posteriormente. Se esboza ya el estilo tan característico de Proust—oraciones laberínticas e interminables, abundancia de metáforas, comparaciones e imágenes. Pero hay algo aún más esencial: en este pasaje y en los que siguen se delinean ya casi todos los personajes, temas y situaciones de la *Recherche* —la vida y la lectura, la cocinera de la familia y sus prejuicios, los abuelos y sus opiniones culinarias, los padres y sus oportunas interrupciones al solaz infantil, el papel que juegan los muebles y demás objetos que nos rodean en nuestras vidas, etc.

Hasta aquí hemos visto todo aquello en lo que Proust sigue a Ruskin; no obstante, creemos también que es momento de subrayar aquellos rubros donde marca una sana distancia. La discrepancia estriba en lo que estos dos escritores entienden por lectura. Y veamos que no es un problema menor. *Sesame and lilies*, título que en sí mismo es bastante inexacto, se ocupa del ejercicio de la lectura. Y ahí la distancia se hace evidente: para Proust, la lectura no constituye en sí misma la vida espiritual. Nos introduce a ella, es verdad, pero no es el medio en el que se

---

<sup>61</sup> *Sésame et lys*. París: Mercure de France, 1906, pp. 7.

desarrolla<sup>62</sup>. Para Ruskin, en contraste, la lectura no es una puerta a la vida espiritual: es la vida espiritual en sí misma.

Recapitulemos. Este episodio es importante porque Proust marca por primera vez una posición crítica en relación a la de su maestro: nos permite escuchar —acaso por primera vez— su propia voz. Y agreguemos lo siguiente: quizá también por primera vez Proust nos adelanta otros de los mecanismos que animarán toda su obra. Anota Proust: “Le suprême effort de l'écrivain comme de l'artiste n'aboutit qu'à soulever partiellement pour nous le voile de laideur et d'insignifiance qui nous laisse incurieux devant l'univers. Alors, il nous dit “Regarde, regarde” (...)”. Y, a riesgo de ser reiterativo, deslizo ahora la pregunta sobre la mesa: ¿no es acaso esto lo que ocurre en los episodios de las revelaciones?



James McNeill Whistler, *Arrangement in Black and Gold: Comte Robert de Montesquiou-Fezensac*  
Óleo sobre tela. 208.6 x 91.8 cm  
1891–92  
Frick Collection, Nueva York

Es, en efecto, el mismo mecanismo. Y consiste, como bien afirma el narrador tan pronto como el té remoja sus labios, en recordar lo que ya estaba dentro de nosotros y que, sin embargo, éramos incapaces de sustraer de nueva cuenta—si se me permite el arrebató psicoanalítico— a nuestra vida consciente. Por eso, además de “revelación”, este mecanismo ha recibido nombres no menos exactos como los de epifanía, exaltación y anábasis. ¿Hace falta insistir que esto ya se adelantaba desde *The Bible of Amiens*?

Aunado a lo que venimos de observar, el prólogo a *Sésame et lys* pone de manifiesto el profundo trasfondo autobiográfico que esconde —¿de verdad lo esconde?— la *Recherche*. Ya para nadie es un secreto que cada uno de sus personajes

<sup>62</sup> *Op. cit.*, pp. 32.

es el trasunto de alguna figurilla de los salones parisinos —particularmente del faubourg Saint-Germain— a los que Proust acudía. Figurillas reales que, tan pronto son ficcionalizadas, adquieren una complejidad mayor en el análisis, es verdad, dado que toman rasgos tanto de aquí como de allá, pero trasuntos al final de cuentas. Así, por ejemplo, podemos enlistar algunas de estas parejas: el tío Amiot del tío Adolphe, Mme. De Caillavet de Mme. de Verdurin, Charles Haas de Charles Swann, el barón de Montesquiou del barón de Charlus, la marquesa d’Audiffret de Odette de Crécy, y, por supuesto, el mismo Proust del narrador<sup>63</sup>.



Sir John Everett Millais,  
*John Ruskin*  
Óleo sobre tela, 78.7 cm x  
68 cm  
1853-1854  
Ashmolean Museum,  
Oxford

Pasemos ahora a la segunda gran influencia idealista en Marcel Proust, influencia que, si bien no está tan documentada en la vida de Proust, se encuentra quizá mucho más presente en su obra que la del mismo Ruskin. Me refiero a Walter Pater, su alumno más esmerado en Oxford. Ruskin llevaba a Pater una veintena de años; sin embargo, el hecho de que el primero fuera tan longevo permitió un profuso

---

<sup>63</sup> Ghislain de Dieslach. *op. cit.* pp. 38-41; 81; 208; 587-90.

intercambio entre ambos. Pater y sus contemporáneos se habían formado bajo la sombra de *Modern Painters*, el libro más célebre de Ruskin; de modo que sus tesis, en efecto, no podían ser tan diferentes. Y, no obstante, diferían en un punto esencial: Ruskin propugnaba por una teoría estética que contemplara órdenes distintos del estético o, si se me permite la expresión, propugnaba por una estética de más amplias miras, una que contemplara los órdenes político, económico y moral. Tanto Pater como Proust no hubieran podido compartir esta opinión<sup>64</sup>. Ellos, artistas al final del día, habrían preferido firmar, junto con Oscar Wilde, aquel bello aforismo en el prólogo al *Portrait of Dorian Gray*: “There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all”<sup>65</sup>.

Además de lo anterior, a Proust y a Pater los unía una genuina preocupación alrededor del estilo. Era un fenómeno que se remontaba, a lo mucho, a una o dos generaciones atrás. ¿Quiero argüir con esto que en la Antigüedad, por ejemplo, no haya habido escritores con un estilo propio? Por supuesto que no. Sería equivocado afirmar que un Cicerón o un César no hayan gozado de un estilo plenamente suyo e identificable<sup>66</sup>. Sin embargo, es hasta una o dos generaciones previas a Proust que los escritores comienzan a interesarse en una discusión real alrededor del estilo. Válganme los ejemplos de Saint-Simon y de Chateaubriand, que, siendo ambos poseedores de un estilo exquisito, jamás se pronunciaron al respecto.

Así como el vapor, los primeros documentos sobre el estilo tuvieron que esperar hasta la mitad del siglo XIX. Con esto no quiero sugerir que antes de este siglo no haya habido pronunciamientos sobre el estilo. Los hubo, sí, pero siempre

---

<sup>64</sup> Aquí, quizá, habría que matizar. Y es que, si bien Pater no tuvo por costumbre confundir la moral con sus ideas estéticas, cosa distinta es que jamás haya incurrido en tal práctica. Así, por ejemplo, en su reseña a *The portrait of Dorian Gray*, donde amonestaba que: "(a) true Epicureanism aims at a complete though harmonious development of man's entire organism. To lose the moral sense therefore, for instance the sense of sin and righteousness, as Mr. Wilde's heroes are bent on doing so speedily, as completely as they can, is to become less complex, to pass from a higher to a lower degree of development". ("A novel by Oscar Wilde". *The bookman*. Octubre, 1891, s/p. Impreso)

<sup>65</sup> *Portrait of Dorian Gray*. Londres: Penguin, 2003, p. 3.

<sup>66</sup> Aún alguien con conocimientos rudimentarios de latín, como es mi caso, reparará que el primero es florido, sinuoso y alambicado; mientras que el segundo, directo, elegante y equilibrado.

desde otra perspectiva —e incluyo ahí a grandes obras como la *Poetica* de Aristóteles, el *Ars poetica* de Horacio y el *Ars oratoria* de Quintiliano. La novedad que tendrá lugar con los escritores del siglo XIX es que las poéticas se abordan siempre desde la perspectiva del arte. Y, entre ellos, me pregunto si hay un caso más paradigmático que el de la *Correspondance* de Gustave Flaubert, y, aún más puntualmente, el de sus cartas a Louise Colet. Ahí escritores como Mario Vargas Llosa encuentran los primeros atisbos de, por así decirlo, nuestra moderna teoría del estilo. Porque lo que está ahí son cuestiones prácticas: la forma en que se debe escoger un adjetivo, la forma en que se debe construir una metáfora, la forma en que forma y contenido deben corresponderse: éste es el tipo de información que encontramos en esas misivas. Debo agregar que los frutos de las semillas sembradas por Flaubert fueron recogidos una o dos generaciones más tarde. Y a esas generaciones pertenece precisamente Proust.

El caso de Pater, por otra parte, también es de llamar la atención: escribe un ensayo cuyo único objeto es el estilo. Recogido en *Appreciations* hasta 1889, el ensayo sobre el estilo había aparecido hacía un par de años atrás, logrando incluso alcanzar una inusual popularidad entre los lectores. Acusaba su filiación con la posición de Flaubert, pero sobre todo ponía de manifiesto la importancia de la forma —una forma que debía buscar su emancipación y su servidumbre con respecto al contenido<sup>67</sup>. A partir de entonces, no son sino las dos variables —igualmente esenciales— de una misma ecuación, una ecuación que, como ya lo había exigido el conde de Buffon<sup>68</sup>, fuera capaz de verter en la página la individualidad misma de

---

<sup>67</sup> Así nacieron bellos párrafos como: “(...) an appeal to the reader to catch the writer spirit, to think with him, if one can or will —an expression no longer of fact but of his sense of it, his peculiar intuition of a world, prospective or discerned below the faulty conditions of the present, in either case changed somewhat from the actual world. (...) The writer’s aim, consciously or unconsciously, comes to be transcribing, not of the world, not of the mere fact, but of his sense of it. (...) imaginative or artistic literature —this transcript, not of mere fact, but of fact in its infinite variety, as modified by human preference in all its infinitely varied forms. It will be good literary art because it is brilliant or sober, or rich, or impulsive, or severe, but just in proportion as its representation of that sense, the soul-fact, is true, verse being only one department of such literature, and imaginative prose, it may be thought, being the special art of the modern world”. (“Style” en *Appreciations*. Londres: McMillian, 1889, pp. 8-11)

<sup>68</sup> Cfr. *Discours sur le style*. París: Jaques Lecoffre, 1872.

quien escribe. Individualidad: he ahí el blanco al que debe apuntar la expresión del artista, tanto para Pater como para Proust<sup>69</sup>.

## 2.3 Marcel Proust voltea hacia la tradición

En este momento nos surge una pregunta. Y es que, si para Proust era bien claro que la completitud del artista descansaba en la individualidad, ¿cómo es que él tradujo la suya en la *Recherche*? Naturalmente en el estilo, estilo cuyos rasgos esenciales analizaremos a continuación.

Cuando de analizar el estilo de Proust se trata, lo más atinado es comenzar por las pistas que el propio Proust desperdiga a lo largo de la *Recherche*. Como su Swann, Proust fue un diletante; y ese diletante arroja de manera sostenida alusiones no sólo de escritores —como bien se podría intuir—, sino también —y sobre todo— de pintores y compositores. Siendo en extremo económicos, cabría recordar las menciones de Jean Racine, el duque de Saint-Simon, François René de Chateaubriand, Charles Baudelaire, Anatole France; Giotto di Bondone, Vitore Carpaccio, Sandro Botticelli, Rembrandt van Rijn, Johannes Vermeer, Giambattista Tiepolo, William Turner; Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Claude Debussy... y cabría recordarlas porque Proust, así como Jorge

---

<sup>69</sup> Señala Pater: "(...) in his individuality, his plenary sense of what he (the writer) really has to say, his sense of the world; all cautions regarding style arising out of so many natural scruples as to the medium through which alone he can expose that inward sense of things, the purity of his medium, its laws or tricks of refraction: nothing is to be left there which might give conveyance to any matter save that. Style in all its varieties, reserved or opulent, terse, abundant, musical, stimulant, academic, so long as each is really characteristic or expressive, finds thus its justification (...)" . *Op.cit.*, pp. 35-6. Mientras que Proust, por su parte : "(...) le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, sil n'y avait pas d'art, resterait le secret éternel de chacun. 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 resteraient 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 qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'ils s'appelassent Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient leur rayon spécial". À *la recherche du temps perdu*, pp. 1503.



Luis Borges<sup>70</sup>, se encargó de justificar su propia obra a través de los otros. ¿A qué me refiero con esto? Me refiero a que Proust no sólo está consciente de sus procedimientos literarios; sino que, como si no bastara lo anterior, se adscribe a sí mismo a una tradición. Una tradición creada por sí y para sí mismo, una genealogía que nos facilitaría las claves para comprender su obra. Y en esta genealogía, ¡ay vanidad!, Proust no incorpora sino tres ilustres nombres: François René de Chateaubriand, Gérard de Nerval y Charles Baudelaire<sup>71</sup>.

En los tres casos, sorprende que Proust sea consecuente con su comprensión del estilo. Es decir: si como arriesgábamos párrafos atrás, Proust entiende que el estilo es el feliz matrimonio de la forma y el contenido, siempre unidos en pos de la afirmación de la propia individualidad, Proust no pudo haber encontrado mejores aliados. En nuestra sociedad del espectáculo, los consumidores emulan a sus ídolos;

---

<sup>70</sup> Desde nuestra perspectiva, que Borges escribiera sobre G. K. Chesterton, Franz Kafka, Léon Bloy, entre otros, es una prueba de lo que venimos de señalar. Cfr., por ejemplo, los ensayos recogidos en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

<sup>71</sup> Cfr. "Et déjà je pouvais dire que si c'était chez moi, par l'importance exclusive qu'il prenait, un trait qui m'était personnel, cependant j'étais rassuré en découvrant qu'il s'apparentait à des traits moins marqués, mais reconnaissables, discernables et, au fond, assez analogues chez certains écrivains. N'est-ce pas à mes sensations du genre de celle de la madeleine qu'est suspendue la plus belle partie des *Mémoires d'Outre-Tombe* : « Hier au soir je me promenais seul... je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. À l'instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel ; j'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive. » Et une des deux ou trois plus belles phrases de ces Mémoires n'est-elle pas celle-ci : « Une odeur fine et suave d'héliotrope s'exhalait d'un petit carré de fèves en fleurs ; elle ne nous était point apportée par une brise de la patrie, mais par un vent sauvage de Terre-Neuve, sans relation avec la plante exilée, sans sympathie de réminiscence et de volupté. Dans ce parfum, non respiré de la beauté, non épuré dans son sein, non répandu sur ses traces, dans ce parfum chargé d'aurore, de culture et de monde, il y avait toutes les mélancolies des regrets, de l'absence et de la jeunesse. » Un des chefs-d'œuvre de la littérature française, Sylvie, de Gérard de Nerval, a, tout comme le livre des *Mémoires d'Outre-Tombe* relatif à Combourg, une sensation du même genre que le goût de la madeleine et « le gazouillement de la grive ». Chez Baudelaire enfin, ces réminiscences, plus nombreuses encore, sont évidemment moins fortuites et par conséquent, à mon avis, décisives. C'est le poète lui-même qui, avec plus de choix et de paresse, recherche volontairement, dans l'odeur d'une femme par exemple, de sa chevelure et de son sein, les analogies inspiratrices qui lui évoqueront « l'azur du ciel immense et rond » et « un port rempli de voiles et de mâts ». J'allais chercher à me rappeler les pièces de Baudelaire à la base desquelles se trouve ainsi une sensation transposée, pour achever de me replacer dans une filiation aussi noble et me donner par là l'assurance que l'œuvre que je n'avais plus aucune hésitation à entreprendre méritait l'effort que j'allais lui consacrer, quand, étant arrivé au bas de l'escalier qui descendait de la bibliothèque, je me trouvai tout à coup dans le grand salon et au milieu d'une fête qui allait me sembler bien différente de celles auxquelles j'avais assisté autrefois et allait revêtir pour moi un aspect particulier et prendre un sens nouveau". Marcel Proust. *Op. cit.*, pp. 2303-4. Ver anexo B.

Proust, un tanto menos frívolo, emula la forma y contenido de sus autores predilectos.

Hay, pues, dos cosas por resaltar. En primer lugar está la cuestión formal. Se trata, decíamos de un estilo que apuesta por la pura subjetividad —¿o debí haber dicho, por la “subjetividad pura”? Y, a diferencia de lo que atosiga al realismo, que pretende estampar la supuesta realidad de las cosas, este estilo busca a toda costa ser individual. Evita la enumeración fatigante, la descripción inmotivada; descrea que la abundancia de adjetivos otorgue mayor fuerza a la imagen<sup>72</sup>.

Con lo anterior hemos ya introducido la primera característica del estilo proustiano: la imagen. Al respecto, Vladimir Nabokov sostiene que su fuerza proviene del hecho de que su mecanismo es doble. Él la llama “comparación híbrida”, pues es simultáneamente comparación y metáfora, hecho que ilustra a través del siguiente ejemplo. Un novelista notable —como él mismo acostumbraba decir— logra una comparación simple como “la niebla era como un velo”; un novelista de talento escribe una metáfora simple como “había un velo de niebla”; mientras que un novelista genial —tal como consideraba el ruso a Proust mismo— ensaya una “comparación híbrida” como “el velo de niebla era como el sueño del silencio”<sup>73</sup>. He aquí una imagen típica de Proust, imagen a la que hemos de añadir otra característica esencial<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Proust exige que el escritor confíe en el signo, en su potencial para crear y postrar sobre los ojos del lector un mundo que de otra forma no sería posible. Nótese que en este punto no he utilizado la palabra “representar” para referirme a la naturaleza del signo. He decidido hacerlo así porque Proust, como Borges una vez más, habría creído que analizar la naturaleza del signo era más bien una tarea de filósofos y lingüistas. Cfr. *Siete noches*. México: FCE, 2007, pp. 104.

<sup>73</sup> “Du côté de chez Swann” en *Littérature*. París: Robert Laffont, 2009, pp. 207-250.

<sup>74</sup> En ese mismo sentido, el alemán Curtius advierte que la frase típicamente proustiana integra un objeto, su imagen, y finalmente, la imagen de dicha imagen. Notémoslo por medio del siguiente pasaje: “Quelquefois, comme Eve naquit d’une côte d’Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d’une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j’étais sur le point de goûter, je m’imaginai que c’était elle qui me l’offrait. Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s’y rejoindre, je m’éveillais. Le reste des humains m’apparaissait comme bien lointain auprès de cette femme que j’avais quittée il y avait quelques moments à peine; ma joue était chaude encore de son baiser, mon corps courbaturé par le poids de sa taille. Si, comme il arrivait quelquefois, elle avait les traits d’une femme que j’avais connue dans la vie, j’allais me donner tout entier à ce but: la retrouver, comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée et s’imaginent qu’on peut goûter dans une réalité le charme du songe. Peu à peu son souvenir s’évanouissait, j’avais oublié la fille de mon rêve”. *Du côté de chez Swann*,

Las frases de Proust son largas; y lo son así no por un mero capricho, sino porque así lo exige su complejidad misma<sup>75</sup>. Es verdad: la frase de Proust no varía considerablemente del común de la frase francesa. En ella no sucede transposición alguna con respecto a la organización interior de los elementos de la frase genérica, sino llanamente un alargamiento de la frase hasta límites insospechados — hasta un punto casi doloroso, como bien lo supo ver el medievalista E. R. Curtius. Hay una dilatación de sus periodos sintácticos, una extensión de la oración principal por medio de complicadas subordinadas y suprasubordinadas que —más que al último Henry James, como lo quiso pensar la crítica inglesa— nos recuerdan la alambicada prosa de un Chateaubriand o un Saint-Simon. Declara Albert Thibaudet:

Proust est de ces écrivains qui, ne voyant et ne sentant pas simple, se refuseront comme à une trahison à écrire simple. Il faut que chaque phrase conserve la complexité, l'épaisseur, l'intensité émotionnelle ou la joie descriptive, qui étaient au principe des pensées et des images (...) avec Proust c'est un flot psychologique, un flot aussi vaste que l'autre, mais qui, pour progresser et se donner tout entier, n'a besoin que d'une âme, soit celle de l'auteur, soit celle d'un personnage qui n'a jamais été épuisé parce qu'aucun être n'est épuisable<sup>76</sup>.

De su disposición sintáctica se puede agregar otro tanto. En ella conviven felizmente dos tipos bien diferenciados de discurso: el discurso narrativo y el discurso doxal. Y si bien ahora estamos acostumbrados a contemplar esta práctica de manera cotidiana —en la obra de un Sebald, de un Calasso o de un Sergio Pitol—, hubo una época obscura en la que esta ductilidad del discurso era vista como un anatema. A estos tiempos oscuros siguió la prosa luminosa de Chateaubriand y Proust.

---

pp. 14. Ahora, expliquemos la tripartición establecida por Curtius. El primer objeto es que “mientras el narrador dormía, una mujer nacía de una falsa posición de su muslo”. La primera imagen es que este nacimiento se parecía a cuando “Eva nació de un costado de Adán”. Y la imagen de esta primera imagen es que “la mujer tenía los rasgos de una mujer que el narrador había conocido en la vida”. Ahora bien, resta a nosotros agregar aún otra imagen no contemplada por la distinción de Curtius. Se establece que este “reconocimiento de la mujer” sucede con el ahínco que acompaña a “los turistas cuando buscan una ciudad deseada y se imaginan que pueden disfrutar en la realidad como en el placer del sueño”.

<sup>75</sup> Recuérdese en este momento la observación de Charles Du Bos recogida páginas atrás.

<sup>76</sup> Cit. en Ramon Fernandez. *Proust*. París: Grasset, 2011, pp. 34.

Necesidad de la obra misma, y que obedece a que la forma es consubstancial al contenido<sup>77</sup>. ¿Pero a qué contenido es consubstancial esta forma? —se me podrá replicar. Este tipo de frase, sostiene Ramon Fernandez, permite que despierten en el individuo ciertas asociaciones que no tendrían cabida en una frase de menor aliento, y en la cual no habría lugar para evocaciones e impresiones. No sin razón, el mismo Fernandez llamó a este procedimiento estilístico “el estilo de la memoria”<sup>78</sup>.

La memoria: he aquí el gran tema de Proust, tema que, como ya adelantábamos, se perfila desde el estilo mismo. Y más que con el recuerdo, tiene que ver con la manera en que lo recreamos. “Inventer, au fond, c’est se ressouvenir” —dice Nerval, en el pequeño prefacio a *Les filles du feu*<sup>79</sup>. Invirtamos los elementos y veamos lo que nos queda: “Se ressouvenir, au fond, c’est inventer”<sup>80</sup>. ¿En el caso de Proust, acaso no es más exacta esta sentencia?

Engrosando el linaje de la *Recherche*, Edmund Wilson asegura que Marcel, su pequeño héroe, se adscribe a una tradición de personajes de obras tan distintas como: *Marius the epicurean*, del mismo Pater; *À rebours*, de J. K. Huysmans; *Axël*, de Auguste Villiers de l’Isle Adam; *Igitur*, de Stéphane Mallarmé; *Monsieur Teste*, de Paul Valéry; entre otros<sup>81</sup>. Nada más atinado. El narrador de la *Recherche* ciertamente comparte con ellos sus rasgos primordiales. Arriesgo una explicación y en seguida paso a dar cuenta de esos rasgos.

Las generaciones comprendidas entre Pater y Proust, nacidos en 1839 y 1871 respectivamente, se vieron sometidas a los horrores de la guerra. Entre otras, Pater y sus contemporáneos vivieron la francoprusiana y la de Crimea; mientras que a Proust y los suyos, después de una aparente calma, les vino encima la Gran

---

<sup>77</sup> Una vez más Thibaudet : “un tel style est vraiment consubstantiel à la chose pensante et vivante. Trop consubstantiel pour être clair et correct, dira-t-on. Et le fait est qu’il tient plutôt à la main et au corps de l’écrivain, qu’à la pointe de la plume”. (*idem*)

<sup>78</sup> pp. 35.

<sup>79</sup> *Les filles du feu*. París: Michel Lévy Frères, 1856, pp. 109.

<sup>80</sup> En este mismo tenor, escribe Proust: “Chez Gérard de Nerval la folie naissante et pas encore déclarée n’est qu’une sorte de subjectivisme excessif, d’importance plus grande pour ainsi dire, attachée à un rêve, à un souvenir, à la qualité personnelle de la sensation, qu’à ce que cette sensation signifie de commun à tous, de perpétuelle pour tous, la réalité”. *Contre Saint-Beuve*. París: Gallimard, 1986, pp. 196.

<sup>81</sup> Edmund Wilson. *Op. cit.*, pp. 257-97.

Guerra<sup>82</sup>. Eran generaciones mutiladas no sólo físicamente sino también moralmente. Y en esto incluyo tanto a vencedores como vencidos. La guerra, sin embargo, acaso tuvo una repercusión positiva. Que no se me tome a mal: me refiero al hecho de que la guerra estableció las condiciones para que esta generación de aspirantes a escritores se volcara de lleno hacia la literatura. Buscaron un refugio en las letras contra la ominosa realidad, uno que les permitiera evadir las barbaridades del mundo —las barbaridades de aquel mundo. ¿Y frente a la ignominia, qué habrían podido hacer estos artistas sino verterse en sí mismos, ensimismarse, volcarse sobre una abulia que sólo encuentra tregua en el ejercicio de las artes? Proust quizá fue parte de la última de estas generaciones. Y, a pesar de que no todos lo consiguieron, Proust sí lo hizo — ¿acaso alguien lo duda? Ese refugio es su obra toda.

---

<sup>82</sup> A menudo olvidada, la guerra tiene un espacio capital en la obra de Proust; particularmente en *Sodome et Gomohrre*, cuarto título de la *Recherche*. Que París sea bombardeado mientras constatamos por primera vez la homosexualidad del barón de Charlus es algo que Proust consigue gracias al pretexto de la guerra. Y este episodio es, a riesgo de incurrir en una perogrullada, una metáfora y brillante resignificación del episodio bíblico —incluidos su principal vicio y su principal castigo, la homosexualidad y la lluvia de fuego. Por último, no olvidemos tampoco que la guerra es la razón que termina por convencer al narrador de la *Recherche* a internarse en un sanatorio para atender sus aflicciones nerviosas.

### 3. Conclusión. Propuestas de Marcel Proust en *À la recherche du temps perdu*

(...) *la filosofia sembra che si occupi solo della verità, ma forse dice solo fantasie, e la letteratura sembra che si occupi di fantasie, ma forse dice la verità.*

ANTONIO TABUCCHI. Sostiene Pereira

Es tiempo de recapitulaciones. Desde la introducción había anunciado que este breve ensayo no sería sino un pequeño esfuerzo por revelar algunas de las ideas que circulaban durante la época de Proust y que bien pudieron —o bien no pudieron— haber nutrido sus propias ideas. La mezcla de esas ideas en circulación y de esas ideas propias de Proust, dijimos también, desencadenaron —o bien no desencadenaron— *À la Recherche du temps perdu*. ¿Pero cómo distinguir las ideas en circulación de las ideas propias de Proust? Y en caso de que lo hagamos —lo cual juzgo francamente imposible—, ¿cómo saber cuáles de esas ideas se decantaron lo suficiente como para plasmarse en alguna página de la *Recherche*? Acordamos desde ese momento que estas preguntas pertenecen al dominio de la especulación, y la especulación, parafraseando a Monsieur Teste, no es precisamente nuestro fuerte. Admitimos también, por otra parte, que apuntar tales ideas no sería del todo estéril, que ofrecer una radiografía de las ideas de aquel tiempo no comportaba lo mismo que delinear un contexto. Precisamos que el contexto es ante todo histórico, y los *facta* que consigna la historia no siempre registran las ideas que subyacían esos mismos *facta*. Hablamos de Schopenhauer, Ruskin y Pater, principalmente, pero también de algunos otros artistas, filósofos y pensadores que confluyeron en esa complejísima personalidad artística que es Marcel Proust. Anotamos fuentes de las que quizás emanan algunas ideas injustamente atribuidas a Proust o que, cuando menos, no se pueden atribuir únicamente a él. Registramos algunas de las formas

iniciales que tuvieron esas ideas en Proust, cómo fueron madurando y cómo perfilaban ya la sublimación alcanzada en la *Recherche*.

Resta entonces consignar el tercer y último descanso de este trabajo—descanso que, una vez más, ya se encontraba anunciado en el título. Propuestas, lo que nos resta aún son las propuestas de Marcel Proust. Y aquí sí no hay ningún problema ulterior, puesto que Proust es, por decirlo en términos de Ramon Fernandez, uno de esos casos raros en que un gran teórico de la estética es al mismo tiempo un novelista de primer orden<sup>83</sup>. Sin duda, el teórico-novelistas más notable de una generación que se dio a notar precisamente por esa misma razón. Jules Romains, Paul Claudel y André Gide<sup>84</sup> son nombres que, en efecto, caben en ese tiesto, si bien Proust es hartos más abundante en sus ejemplos.

El lector de Proust recordará a los tres artistas de la *Recherche*: Bergotte, el escritor; Vinteuil, el músico; y Elstir, el pintor. Todos ellos, en menor o mayor medida, nos proporcionan una idea de las propuestas de Proust en términos artísticos. Prosigamos en estricto orden de su aparición en la novela.

Ahora bien, siendo que Proust y Bergotte comparten el oficio de escribir, no es de sorprender que ya hayamos identificado algunos de los elementos constitutivos del estilo de Bergotte —la metáfora, la imagen, la búsqueda irremediable de la subjetividad... Bergotte es, por decirlo libremente, un avatar de Proust mismo—un ser que, como los hombres de Dios, está hecho a imagen y semejanza de su creador<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Cfr. Ramon Fernandez. *Op cit.*, pp. 235.

<sup>84</sup> El caso de Gide es, cabe precisar, todavía más cercano al de Proust, que el de los otros. Básteme recordar al lector las cavilaciones de Edouard, el escritor que aparece en *Les faux monnayeurs*, alrededor de su propia novela y su propio oficio.

<sup>85</sup> “Les premiers jours, comme un air de musique dont on raffolera, mais qu’on ne distingue pas encore, ce que je devais tant aimer dans son style ne m’apparut pas. Je ne pouvais pas quitter le roman que je lisais de lui, mais me croyais seulement intéressé par le sujet, comme dans ces premiers moments de l’amour où on va tous les jours retrouver une femme à quelque réunion, à quelque divertissement par les agréments desquels on se croit attiré. Puis je remarquai les expressions rares, presque archaïques qu’il aimait employer à certains moments où un flot caché d’harmonie, un prélude intérieur, soulevait son style ; et c’était aussi à ces moments-là qu’il se mettait à parler du « vain songe de la vie », de « l’inépuisable torrent des belles apparences », du « tourment stérile et délicieux de comprendre et d’aimer », des « émouvantes effigies qui anoblissent à jamais la façade vénérable et charmante des cathédrales », qu’il exprimait toute une

A lo anterior, acaso quepa apuntar una razón más por la que Bergotte es esencial en el desarrollo de la novela. En la literatura como en la vida, hay personas que estimulan el interés del adolescente en ciertas cosas; personas que, sin exagerar, abren un universo hasta entonces desconocido. En México, por ejemplo, diríamos que, hace dos generaciones, el grueso de los lectores se formaba al amparo de los cuentos y, sobre todo, esa novela abiertamente iniciática que es *Rayuela*, de Julio Cortázar. Mi generación, por supuesto, no se abstrae de este fenómeno. Las ventas y el número de ensayos publicados a propósito de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, bien podrían erigirla como el libro por excelencia de los *millennials*, por decirlo en términos mercadológicos y muy a mi pesar.

Que me sirva la digresión anterior para dejar muy claro que Bergotte no es el artista dilecto de Marcel, el narrador de la *Recherche*, y mucho menos el ideal al que aspira Proust —el escritor. Es algo, al mismo tiempo, más insignificante y más importante que eso. Bergotte es, para Marcel, ese autor esencial en nuestro desarrollo como lectores y potenciales creadores —un autor que, como nuestra propia familia, aprendemos a querer pese a sus defectos. Es la lectura de Bergotte la que, luego de discusiones con su amigo Bloch, lo invita por primera vez a abrazar su vocación como escritor<sup>86</sup>. Un destino que, como todos, comporta un camino largo y arduo: en este caso, contrariar a su propio padre —tan impositivo él— y con ello su incorporación al servicio diplomático.

---

philosophie nouvelle pour moi par de merveilleuses images dont on aurait dit que c'était elles qui avaient éveillé ce chant de harpes qui s'élevait alors et à l'accompagnement duquel elles donnaient quelque chose de sublime. Un de ces passages de Bergotte, le troisième ou le quatrième que j'eusse isolé du reste, me donna une joie incomparable à celle que j'avais trouvée au premier, une joie que je me sentis éprouver en une région plus profonde de moi-même, plus unie, plus vaste, d'où les obstacles et les séparations semblaient avoir été enlevés. C'est que, reconnaissant alors ce même goût pour les expressions rares, cette même effusion musicale, cette même philosophie idéaliste qui avait déjà été les autres fois, sans que je m'en rendisse compte, la cause de mon plaisir, je n'eus plus l'impression d'être en présence d'un morceau particulier d'un certain livre de Bergotte, traçant à la surface de ma pensée une figure purement linéaire, mais plutôt du « morceau idéal » de Bergotte, commun à tous ses livres et auquel tous les passages analogues qui venaient se confondre avec lui, auraient donné une sorte d'épaisseur, de volume, dont mon esprit semblait agrandi". À la recherche du temps perdu, p. 82-3.

<sup>86</sup> Cfr. *op. cit.* p. 79-82.



Es momento de continuar con Vinteuil y su sonata. Y cabe preguntar: ¿quién no recuerda esos bellos pasajes en *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* que tienen a la sonata como su principal personaje? Imposible no recordarlos: a fe mía y de muchos otros lectores, esos pasajes se deben situar entre los más bellos que se hayan escrito a propósito de alguna pieza musical o bien de la música vista de manera general. Y, como bien dice el dicho propio de músicos, no hay nada mejor que la música salvo escribir y hablar de música.

Los pasajes relativos a Vinteuil sirven a Proust para dos cosas. En primer lugar, sirven de telón de fondo al amor de Swann por Odette. O aún más: la sonata es, sin exagerar, ese amor mismo<sup>87</sup>. La sonata es capaz de encarnar su progresión misma: comienza siendo el entusiasmo mismo de enamoramiento en casa de los Verdurin y termina por ser el más doloroso síntoma de la fractura —al final, recordemos cuán insoportable resulta la sonata a Swann. De ahí que el destino del creador de la sonata, el viejo y miserable M. Vinteuil, no sea ajeno al de Charles Swann: Vinteuil es aquél enfrente de cuyo retrato su hija se muestra particularmente obscena en cuanto a su lesbianismo —lesbianismo que, más que genuino, se nos antoja una insolencia y rebeldía propia de cualquier adolescente<sup>88</sup>.

En un segundo lugar, la sonata nos es de suma utilidad dado que es el pretexto que encuentra Proust para desarrollar sus propias ideas artísticas acaso de una manera más abierta y general de lo que ya venía adelantándonos a través de su comentario a Bergotte.

Mientras revisábamos algunos asertos de Walter Pater, hemos tenido oportunidad de ver cómo, para muchos de aquella generación, las artes no han de

---

<sup>87</sup> “Cette soif d'un charme inconnu, la petite phrase l'éveillait en lui, mais ne lui apportait rien de précis pour l'assouvir. De sorte que ces parties de l'âme de Swann où la petite phrase avait effacé le souci des intérêts matériels, les considérations humaines et valables pour tous, elle les avait laissées vacantes et en blanc, et il était libre d'y inscrire le nom d'Odette. Puis à ce que l'affection d'Odette pouvait avoir d'un peu court et décevant, la petite phrase venait ajouter, amalgamer son essence mystérieuse”. *Op.cit.*, pp. 79-87.

<sup>88</sup> *Op.cit.*, 133-7.

aspirar sino a la condición de la música<sup>89</sup>. Esta inquietud tiene mucho del Idealismo que atribuimos al pensamiento de Proust. Y es que, al ser imposible distinguir entre forma y fondo, entre materia física y materia espiritual, la música es para Proust la más alta de las manifestaciones artísticas. Es, como lo quería Aurier en las primeras páginas de este ensayo, la *idea en sí*—la única capaz de sincronizarse con el movimiento propio del espíritu humano<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> "(...) all the arts in common aspiring towards the principle of music; music being the typical, or ideally consummate art, the object of the great Anders-streben of all art, of all that is artistic, or partakes of artistic qualities. All art constantly aspires towards the condition of music. For while in old other words of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it. That the mere matter of a poem, for instance –it subject, its given incidence or situation; that the mere matter of a picture- the actual circumstances of an event, the actual topography of a landscape- should be nothing without the form, this mode of handling, should become and end in itself, should penetrate every part of the matter: this is what all art constantly stripes after, and achieves in different degrees". *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Londres: Oxford, 2010, pp. 136.

<sup>90</sup> "L'année précédente, dans une soirée, il avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand au-dessous de la petite ligne du violon mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie — il ne savait lui-même — qui passait et lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines. Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inévidentes, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*. Sans doute les notes que nous entendons alors tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice. Mais les notes sont évanouies savant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu'éveillent déjà les notes suivantes ou même simultanées. Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son « fondu » les motifs qui par instants émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables — si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier. Ainsi à peine la sensation délicate que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique. Cette fois il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour

---

elle comme un amour inconnu. D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction, et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues. Puis elle disparut. Il souhaita passionnément la revoir une troisième fois. Et elle reparut en effet, mais sans lui parler plus clairement, en lui causant même une volupté moins profonde. Mais rentré chez lui il eut besoin d'elle, il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom. Même cet amour pour une phrase musicale sembla un instant devoir amorcer chez Swann la possibilité d'une sorte de rajeunissement. Depuis si longtemps il avait renoncé à appliquer sa vie à un but idéal et la bornait à la poursuite de satisfactions quotidiennes, qu'il croyait, sans jamais se le dire formellement, que cela ne changerait plus jusqu'à sa mort; bien plus, ne se sentant plus d'idées élevées dans l'esprit, il avait cessé de croire à leur réalité, sans pouvoir non plus la nier tout à fait. Aussi avait-il pris l'habitude de se réfugier dans des pensées sans importance qui lui permettaient de laisser de côté le fond des choses. De même qu'il ne se demandait pas s'il n'eût pas mieux fait de ne pas aller dans le monde, mais en revanche savait avec certitude que s'il avait accepté une invitation il devait s'y rendre, et que s'il ne faisait pas de visite après il lui fallait laisser des cartes, de même dans sa conversation il s'efforçait de ne jamais exprimer avec cœur une opinion intime sur les choses, mais de fournir des détails matériels qui valaient en quelque sorte par eux-mêmes et lui permettaient de ne pas donner sa mesure. Il était extrêmement précis pour une recette de cuisine, pour la date de la naissance ou de la mort d'un peintre, pour la nomenclature de ses œuvres. Parfois, malgré tout, il se laissait aller à émettre un jugement sur une œuvre, sur une manière de comprendre la vie, mais il donnait alors à ses paroles un ton ironique comme s'il n'adhérait pas tout entier à ce qu'il disait. Or, comme certains valétudinaires chez qui, tout d'un coup, un pays où ils sont arrivés, un régime différent, quelquefois une évolution organique, spontanée et mystérieuse, semblent amener une telle régression de leur mal qu'ils commencent à envisager la possibilité inespérée de commencer sur le tard une vie toute différente, Swann trouvait en lui, dans le souvenir de la phrase qu'il avait entendue, dans certaines sonates qu'il s'était fait jouer, pour voir s'il ne l'y découvrirait pas, la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles, comme si la musique avait eu sur la sécheresse morale dont il souffrait une sorte d'influence élective, il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie. Mais n'étant pas arrivé à savoir de qui était l'œuvre qu'il avait entendue, il n'avait pu se la procurer et avait fini par l'oublier. Il avait bien rencontré dans la semaine quelques personnes qui se trouvaient comme lui à cette soirée et les avait interrogées; mais plusieurs étaient arrivées après la musique ou parties avant; certaines pourtant étaient là pendant qu'on l'exécutait, mais étaient allées causer dans un autre salon, et d'autres restées à écouter n'avaient pas entendu plus que les premières. Quant aux maîtres de maison, ils savaient que c'était une œuvre nouvelle que les artistes qu'il savaient engagés avaient demandé à jouer; ceux-ci étant partis en tournée, Swann ne put pas en savoir davantage. Il avait bien des amis musiciens, mais tout en se rappelant le plaisir spécial et intraduisible que lui avait fait la phrase, en voyant devant ses yeux les formes qu'elle dessinait, il était pourtant incapable de la leur chanter. Puis il cessa d'y penser. Or, quelques minutes à peine après que le petit pianiste avait commencé de jouer chez M<sup>me</sup> Verdurin, tout d'un coup après une note longuement tenue pendant deux mesures, il vit approcher, s'échappant de sous cette sonorité prolongée et tendue comme un rideau sonore pour cacher le mystère de son incubation, il reconnut, secrète, bruisante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait. Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer, que ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver. À la fin, elle s'éloigna, indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant sur le visage de Swann le reflet de son sourire. Mais maintenant il pouvait demander le nom de son inconnue (on lui dit que c'était l'andante de la sonate pour piano et violon de Vinteuil), il la tenait, il pourrait l'avoir chez lui aussi souvent qu'il voudrait, essayer d'apprendre son langage et son secret". À *la recherche du temps perdu*, p. 172-5.

Este último punto es particularmente importante, pues es el que permite esbozar a Proust una suerte de fenomenología musical que mucho se parece a la que desarrollaría después el genial y controvertido Sergiu Celibidache. Como bien sabemos, toda fenomenología presupone una idea de tiempo —y el tiempo, reza el lugar común, es parte esencial de la obra de Proust. Tiene que ver con la forma en que percibimos los objetos y aún el más inasible de los objetos: la música. La misma que, siendo material sonoro, es al mismo tiempo movimiento: la música *es*, o mejor dicho, la música *está siendo* en cada una de sus notas —*hélas!* de la misma forma que el tiempo.

Estas observaciones sirven asimismo para que Proust haga otra importante declaración de principios: la recepción de las grandes obras artísticas, al estar supeditadas a su propio tiempo y contexto, suelen ser rechazadas a fuerza de no ser comprendidas. Sucede con ellas como con la música: es hasta una tercera o cuarta audición que nuestras impresiones comienzan a formar una idea de esa pieza —y es sólo entonces que podemos llegar a comprenderlas. Es, termina Proust, lo que sucedió con los *Cuartetos no. 12, 13, 14 y 15* de Beethoven; y, agrego yo, lo que sucedió con la *Recherche* misma.

Como corolario de la tesis anterior, Proust agrega algo esencial: una vez que las grandes obras franquean el juicio de sus contemporáneos están ya en posición de aspirar a la eternidad. O mejor dicho: a la simultaneidad de las grandes obras del espíritu humano. En este sentido, encuentro particularmente significativos los pasajes relativos a la afición de Swann por encontrar parecidos entre sus contemporáneos y las pinturas de los grandes maestros. Para él, que ve en Odette la mano de Botticelli y en la criada a la *Carità* de Giotto, toda gran manifestación artística ocurre simultáneamente a lo que sus ojos ven. Y aquí sí hemos de decir que Proust está más cerca de Bergson que de Schopenhauer: en el sentido de que el tiempo en el arte es *simultaneidad*—y no *atemporalidad*, como Schopenhauer bien quiso entenderlo.

En otro orden de cosas, hemos visto que la *Recherche* es, en muchos de sus aspectos esenciales, un trasunto de la vida de Proust y la sociedad que enmarcó esa vida, por lo que en nada debería sorprendernos que la sonata de Vinteuil también encuentre su referente en la escena musical francesa de finales del siglo XIX. Son dos sonatas las que se perfilan con más posibilidades de haberla inspirado: la *Sonata no. 1 para violín y piano, op. 75* de Camille Saint-Saëns y la *Sonata FVV 8 en la mayor* de César Franck. Y a éstas, bien podemos agregar otras posibles fuentes: la *Balada op. 19 para piano y orquesta* de Gabriel Fauré, así como “El encantamiento del Viernes Santo”, pasaje de *Parsifal*, y el “Preludio” de *Lohengrin*, ambos de Richard Wagner.

Lo anterior tampoco ha de ser diferente al tratarse de Elstir. En él hemos de advertir muchos de los rasgos algunos de los pintores que mentábamos desde las primeras páginas. Manet, Monet, Cézanne: todos ellos, en efecto bien se pueden relacionar con Elstir y su poética. Han dejado atrás el diseño y, con ello, el afán de *representar* la realidad. Su búsqueda, como ya hemos visto, se esconde en su propia subjetividad. Que el siguiente extracto sirva para reparar en ello:

(...) ce qu’il avait dans son atelier, ce n’était guère que des marines prises ici, à Balbec. 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’elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> *Op.cit.*, pp. 656.

Si vemos bien, Elstir utiliza el mismo procedimiento que venimos siguiendo desde tiempo atrás, y que también hemos tenido tiempo de observar al detenernos en las figuras de Bergotte y de Vinteuil. Es la “metamorfosis de las cosas representadas”, que, a través de la “metáfora”, nos consigna “impresiones verdaderas”, impresiones que se niegan a ceñirse al yugo de la inteligencia y que son, por esa misma razón, más reales.

En síntesis, para Proust y los artistas de la *Recherche*, el Arte es el vehículo más poderoso para comunicar las Ideas. Vaya paradoja: el Arte se ocupa de lo particular —y las Ideas son más poderosas a medida en que se acercan a lo particular. A fuer de ser vistas de manera general, las Ideas nos parecen lejanas, difusas, abstractas. Pero tan pronto una de esas Ideas hace contacto en nuestro espíritu por medio del Arte, su penetración es mayor. Por eso es que muchas de las Ideas recogidas por Proust no encontraron eco cuando fueron introducidas por muchos de los autores que hemos revisado, y acaso no lo habrían hecho de no ser enunciadas en la manera en que lo hizo Proust.

## Anexo A

Jean Moréas apunta en el “Manifeste du symbolisme”:

“Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales (...) Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au symbolisme un style archétype et complexe ; d'impollués vocables, la période qui s'arc-boute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trop hardi et multiforme ; enfin la bonne langue – instaurée et modernisée – (...) l'ancienne métrique avivée ; un désordre savamment ordonné ; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses ; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles ; l'emploi de certains nombres premiers – sept, neuf, onze, treize – résolus en les diverses combinaisons rythmiques dont ils sont les sommes” (“Manifeste du symbolisme” en *Le Figaro*, 18 de septembre de 1886).

Así, también podemos agregar la definición de Gomblet d'Alviella:

“Ces modes d'expression peuvent avoir un caractère imitatif, comme l'onomatopée qui sert au sauvage pour décrire un animal par le cri, ou comme la photographie, qui aide le civilisé à se figurer un personnage célèbre. Mais, même alors, ils ont une portée symbolique, en ce qu'ils rappellent seulement certains traits de l'original et que c'est à l'imagination ou à la mémoire de faire le reste. On pourrait définir le symbole : une représentation qui ne vise pas à être une reproduction. La reproduction suppose que le signe représentatif est identique ou du moins semblable à l'objet représenté; le symbolisme exige uniquement que l'un puisse rappeler l'autre, par une association d'idées naturelles ou convenues. En ce sens, il n'y a rien qui ne puisse fournir la matière d'un symbole. Nous vivons au milieu de représentations symboliques, depuis le drapeau qui flotte sur

nos monuments jusqu'au billet de banque qui se trouve dans notre coffre-fort. Le symbolisme se mêle à toute notre vie intellectuelle et sociale, depuis les poignées de main que nous distribuons au matin jusqu'aux applaudissements dont nous gratifions l'acteur du soir. Les arts ne font que du symbolisme, alors même qu'ils prétendent s'en tenir à l'imitation servile de la nature. C'est en symboles que nous parlons, que nous écrivons, — et même que nous pensons, s'il faut en croire les systèmes philosophiques qui se fondent sur notre impuissance à saisir la réalité des choses" ("La migration des symboles" en *Revue des Deux Mondes*, mayo de 1890).

La forma en que Arthur Symons, gran introductor del Simbolismo en Inglaterra, entendió el simbolismo más allá del territorio francés:

"(...) a form of expression at the best but approximate, essentially but arbitrary, until it has obtained the force of convention, for an unseen reality apprehended by the consciousness (...)" (*The symbolist movement in literature*. Nueva York: E. P. Dutton & Co., 1919, pp. 1-2).

O bien la definición de Thomas Carlyle:

"In a Symbol there is concealment and yet revelation, hence, therefore, by Silence and by Speech acting together, comes a double significance. (...) In the Symbol proper, what we can call a Symbol, there is ever, more or less distinctly and directly, some embodiment or revelation of the infinite; the infinite is made to blend itself with the Finite, to stand visible, and as it were, attainable there" (*Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*, pp. 166).

Y, finalmente, la definición de Edmund Wilson:

"Symbolism may be defined as an attempt by carefully studied means —a complicated association of ideas represented by a medley of metaphors— to communicate unique personal feelings" (*The Axle's castle*. Nueva York: Charles Scribner's sons, 1959, pp. 20-1).

Hasta aquí las definiciones en prosa, pues es obvio que no podemos olvidar a Mallarmé y su:

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu

("Le tombeau d'Edgar Poe" en *Poésies*. París : Gallimard, 2010, pp. 60)



ni a Baudelaire y sus *Correspondances*:

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.  
Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.  
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

(*Las flores del mal* ed. bilingüe. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 94-96)

## **Anexo B**

Los pasajes de los que habla Proust presumiblemente son los siguientes. El primero de ellos es el de la grulla en Chateaubriand:

“Hier au soir je me promenais seul ; le ciel ressemblait à un ciel d'automne ; un vent froid soufflait par intervalles. A la percée d'un fourré, je m'arrêtai pour regarder le soleil : il s'enfonçait dans des nuages au-dessus de la tour d'Alluye, d'où Gabrielle, habitante de cette tour, avait vu comme moi le soleil se coucher il y a deux cents ans. Que sont devenus Henri et Gabrielle ? Ce que je serai devenu quand ces Mémoires seront publiés. Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. A l'instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel. J'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive. Quand je l'écoutais alors, j'étais triste de même qu'aujourd'hui. Mais cette première tristesse

était celle qui naît d'un désir vague de bonheur, lorsqu'on est sans expérience ; la tristesse que j'éprouve actuellement vient de la connaissance des choses appréciées et jugées. Le chant de l'oiseau dans les bois de Combourg m'entretenait d'une félicité que je croyais atteindre ; le même chant dans le parc de Montboissier me rappelait des jours perdus à la poursuite de cette félicité insaisissable. Je n'ai plus rien à apprendre, j'ai marché plus vite qu'un autre, et j'ai fait le tour de la vie. Les heures fuient et m'entraînent ; je n'ai pas même la certitude de pouvoir achever ces Mémoires. Dans combien de lieux ai-je déjà commencé à les écrire, et dans quel lieu les finirai-je ? Combien de temps me promènerai-je au bord des bois ? Mettons à profit le peu d'instant qui me restent ; hâtons-nous de peindre ma jeunesse, tandis que j'y touche encore : le navigateur, abandonnant pour jamais un rivage enchanté, écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne et qui va bientôt disparaître” (*Mémoires d'outre-tombe. Livres I à XII*. Paris: Garnier, 2007, pp. 260-1).

El segundo, la evocación de Nerval en “Sylvie” relato incluido en *Les filles du feu*:

“Je regagnai mon lit et ne pus y trouver le repos. Plongé dans une demi-somnolence, toute ma jeunesse repassait en mes souvenirs. Cet état, où l'esprit résiste encore aux bizarres combinaisons du songe, permet souvent de voir se presser en quelques minutes les tableaux les plus saillants d'une longue période de la vie. Je me représentais un château du temps d'Henri IV [...]. Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant [...]. J'étais le seul garçon dans cette ronde, où j'avais amené ma compagne toute jeune encore, Sylvie, une petite fille du hameau voisin, si vive et si fraîche, avec ses yeux noirs, son profil régulier et sa peau légèrement hâlée !... Je n'aimais qu'elle, je ne voyais qu'elle, jusque-là ! À peine avais-je remarqué, dans la ronde où nous dansions, une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne. Tout d'un coup, suivant les règles de la danse, Adrienne se trouva placée seule avec moi au milieu du cercle. Nos tailles étaient pareilles. On nous dit de nous embrasser, et la danse et le chœur tournaient plus vivement que jamais. En lui donnant ce baiser, je ne pus m'empêcher de lui presser la main. Les longs anneaux roulés de ses cheveux d'or effleuraient mes joues. De ce moment, un trouble inconnu s'empara de moi. La belle devait chanter pour avoir le droit de rentrer dans la danse. [...] À mesure qu'elle chantait, l'ombre descendait des grands arbres, et le clair de lune naissant tombait sur elle seule, isolée de notre cercle attentif. Elle se tut, et personne n'osa rompre

le silence [...]. Nous pensions être en paradis. Je me levai enfin [...]. Je rapportai deux branches, qui furent tressées en couronne et nouées d'un ruban. Je posai sur la tête d'Adrienne cet ornement, dont les feuilles lustrées éclataient sur ses cheveux blonds aux rayons pâles de la lune. [...] Quand je revins près de Sylvie, je m'aperçus qu'elle pleurait. La couronne donnée par mes mains à la belle chanteuse était le sujet de ses larmes. Je lui offris d'en aller cueillir une autre, mais elle dit qu'elle n'y tenait nullement, ne la méritant pas. Je voulus en vain me défendre, elle ne me dit plus un seul mot pendant que je la reconduisais chez ses parents” (*Les filles du feu*. Paris: Michel Lévy Frères, 1856, pp. 111-2).

Y el tercero, el famoso poema “La chevelure”, incluido en *Les fleurs du mal*:

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!  
Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!  
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!  
La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!  
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.  
J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;  
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!  
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:  
Un port retentissant où mon âme peut boire  
À grands flots le parfum, le son et la couleur  
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.  
Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;  
Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
Infinis bercements du loisir embaumé!  
Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues  
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;  
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues  
De l'huile de coco, du musc et du goudron.  
Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière  
lourde

Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!  
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?  
(*op. cit.*, pp. 147-9)

## Referencias bibliográficas:

- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Ed. bilingüe. Madrid: Cátedra, 2001.
- Beckett, Samuel. *The selected works of Samuel Beckett IV*. Nueva York: Grove Press, 2010.
- Bell, Clive. *Art*. Nueva York: Frederick A. Stokes Co., 1913.
- Bergson, Henri. *La pensée et le mouvant*. París: Quadrige, 2009.
- *Matière et mémoire*. París: Quadrige, 2009.
- Berkeley, George. Berkeley. *A treatise concerning the principles of human understanding*. Londres: Hackett, 1982.
- Blanchot, Maurice. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005.
- Bloom, Harold. *The western canon*. Nueva York: Riverhead Books, 1995.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- *Poesía completa*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- *Siete noches*. México: FCE, 2007.
- Buffon. *Discours sur le style*. París : Jacques Lecoffre, 1872.
- Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*. Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- Chesterton, Gilbert Keith. *Robert Browning*. Londres: Pearl Necklace, 2013.
- Curtius, Ernest Robert. *Marcel Proust*. Ledizioni: Bologna, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Le bergonisme*. París: Quadrige, 2011.
- *Proust et les signes*. París: Quadrige, 2010.
- Diesbach, Ghislain de. *Marcel Proust*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Domínguez, Christopher. *La sabiduría sin promesa*. México: Lumen, 2009.
- Du Bos, Charles. *Approximations*. París: Librairie Plon, 1922.
- Ellmann, Richard. *Cuatro dublineses*. México: Tusquets, 2010.
- Fernandez, Ramon. *Messages*. París: Grasset, 2009.
- *Proust*. París : Grasset, 2009.

- Fernández Retamar, Roberto. *Sobre la crítica de Martí*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1973.
- Fry, Roger. *Vision and design*. Londres: Chatto&Windus , 1920.
- Guichard, Léon. *Introduction à la lecture de Proust*. París: Nizet, 1956.
- Hegel, W. G. F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia*. México: FCE, 1955.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Losada, 2003.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Escritos filosóficos*. Madrid: Charcas, 2003.
- May, Derwent. *Proust*. México: FCE, 2001.
- Mallarmé, Stéphane. *Poésies*. París : Gallimard, 2010.
- Mauclair, Camille. *The french impressionists*. Londres: Duckworth & Co., 1903.
- Maurois, André. *The quest for Proust*. Londres: Penguin, 1962.
- Mirbeau, Octave. *Correspondence avec Claude Monet*. París: Tusson du Lérot, 1900.
- Nabokov, Vladimir. *Littératures*. París: Robert Laffont, 2009.
- Nerval, Gérard de. *Les filles du feu*. París: Michel Lévy Frères, 1856.
- Painter, George. *Marcel Proust*. Madrid: Alianza, 1972.
- Pater, Walter. *Appreciations*. Londres: McMillian, 1889.
- *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Londres: Oxford, 2010.
- Paz, Octavio. *Obras completas I*. México: FCE, 1994.
- Platón. *Dialogos II*. Madrid: Gredos, 2008.
- *Dialogos IV*. Madrid: Gredos, 1988.
- *Diálogos socráticos*. México: Cumbre, 1997.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard, 2007.
- *A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid: Alianza, 1994.
- *Contre Sainte-Beuve*. París: Gallimard, 1986.

- *Por la parte de Swann*. Barcelona: Lumen, 1999.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas XII*. México: FCE, 1997.
- *Obras completas XIII*. México: FCE, 1997.
- Ruskin, John. *La Bible d'Amiens*. Traducción, prefacio y notas de Marcel Proust. París: Mercure de France, 1904
- *Sésame et lys*. Traducción, prefacio y notas de Marcel Proust. París: Mercure de France, 1906.
- *Sobre la lectura*. Madrid: Pre-textos, 2002.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Alianza, 2010.
- Symons, Arthur. *The symbolist movement in literature*. Nueva York: E. P. Dutton & Co., 1919.
- Tadié, Jean-Yves. *Marcel Proust*. París: Gallimard, 1996.
- *Proust et le roman*. París: Gallimard, 2000.
- Van Gogh, Vincent. *The letters of Vincent Van Gogh*. Londres: Penguin, 1998.
- Vasari, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti, pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton, 2011.
- Valéry, Paul. *Reflexiones*. México: UNAM, 2002.
- Villaurrutia, Xavier. *Obras*. México: FCE, 2004.
- Wellek, René. *A history of modern criticism. Volume II: The romantic age*. Londres: Cambridge University Press, 1981.
- Wilde Oscar. *Portrait of Dorian Gray*. Londres: Penguin, 2003.
- *The select prose of Oscar Wilde*. Londres: Methen&Co., 1914.
- Wilson, Edmund. *The Axle's castle*. Nueva York: Charles Scribner's sons, 1959.
- Zola, Émile. *Mes haines*. París: Charpentier, 1879, pp. 229.

## **Referencias hemerográficas:**

- Alviella d', Gomblet. "La migration des symboles" en *Revue des Deux Mondes*. Mayo 1890. Impreso.
- Aurier, Gabriel Albert. "Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin" en *Mercure de France*. Marzo 1891. Impreso.
- Domínguez, Christopher. "Hugo Hiriart: el filósofo de la calle del árbol" en *Letras Libres*. Abril 2012. Impreso.
- Moréas, Jean. "Manifeste du symbolisme" en *Le figaro*. 18 de septiembre de 1886. Impreso.
- Pater, Walter. "A novel by Oscar Wilde" en *The bookman*. Octubre 1891. Impreso.

## **Referencias visuales:**

- Weiner, Mathew. "Indian Summer" en *Mad Men*. AMC, Los Ángeles. 4 de octubre de 2007. TV.