

## **DIRECCIÓN**

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **COMITÉ EJECUTIVO**

Nancy Calomarde. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Claudio Díaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Florencia Ortiz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Roxana Patiño. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **COMITÉ EDITORIAL**

Raúl Antelo. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Beatriz Colombi. Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ramón Cornavaca. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Teresa Dalmasso. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Fernando Degiovanni. City University of New York, Estados Unidos

Enrique Abel Foffani. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Roberto González Echevarría. Yale University, Estados Unidos

Beatriz González Stephan. Rice University, Estados Unidos

María Elena Legaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Danuta Teresa Mozejko. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Elvira Narvaja de Arnoux. Universidad de Buenos Aires, Argentina

Carmen Perilli. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Julio Ramos. University of California, Estados Unidos

Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca, España

Laura Scarano. Universidad Nacional de Mar del Plata. CONICET, Argentina

Saúl Sosnowski. University of Maryland, College Park, Estados Unidos

Manuel Ramiro Valderrama. Universidad de Valladolid, España

## **SECRETARÍA DE REDACCIÓN Y EDICIÓN**

Milagros Ferreyra. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Agustina Giuggia. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Constanza Lucía Tanner. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Facundo Gabriel Casas Caro. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Silvia Karina Lanza. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Carla Valeria Pereyra. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ayelén Salas Moyano. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

### **RESPONSABLE DE RESEÑAS**

Florencia Ortiz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

### **CORRECCIÓN DE INGLÉS Y PORTUGUÉS**

María Paula Álvarez de Miguel. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

### **EDICIÓN TÉCNICA**

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Mariana Valdez. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

### **DIFUSIÓN**

Carina Belén Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

### **DISEÑO DE TAPA Y ENCABEZADO**

Manuel Coll. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

### **ENCARGADOS DE DOSSIER EN RECIAL N° 19**

Silvia Cattoni. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Adriana Massa. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

### **REVISORES DEL DOSSIER**

Sandro Abate. Universidad Nacional del Sur / Conicet, Argentina

Adriana Crolla. Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Sergio Sánchez. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Mirian Pino. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Mauro Espinosa. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Adriana Massa. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Silvia Cattoni. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

### **COMITÉ DE REVISORES EN RECIAL N°19**

Marcela Beatriz Sosa. Universidad Nacional de Salta, Argentina

Gladys Granata. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo,  
Argentina

Verónica Leuci. Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET, Argentina

Graciela Balestrino. Instituto de Investigaciones de Ciencias Sociales y Humanidades-  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

Ignacio Iriarte. Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET, Argentina

Natalia Crespo. Universidad de Buenos Aires / CONICET, Argentina

Silvio Mattoni. Universidad Nacional de Córdoba / CONICET, Argentina

Alejandro Labrador Sánchez. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad  
Nacional Autónoma de México.

Gonzalo Peñaloza Jiménez. Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del IPN (CINVESTAV), Unidad Monterrey, México  
Adriana Minardi. Universidad de Buenos Aires / CONICET, Argentina  
Elena Florencia Pedicone. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina  
Miguel Ángel Montezanti. Universidad Nacional de la Plata, Argentina  
Gabriela Leighton. Universidad Nacional de San Martín, Argentina  
Claudia Roman. Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina  
Elena Donato. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina  
Leonardo Martínez Carrizales. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México  
An Van Hecke. KU Leuven, Universidad de Lovaina, Bélgica

## Índice RECIAL N.º 19

### DOSSIER

#### PROUST EN OTRAS LITERATURAS

##### A 150 años de su nacimiento

#### **Introducción**

Silvia Cattoni

Adriana Massa

#### **A modo de presentación. Marcel Proust: génesis, memoria y deflagración**

Walter Romero

#### **Proust y la geografía literaria. De la iconografía al manuscrito**

Mireille Naturel

#### **¿Proust filósofo? La *Recherche* como filosofía de lo sensible**

Martín Buceta

#### **Proust transatlántico: Una lectura compartida de la *Recherche* por españoles e hispanoamericanos**

Herbert E. Craig

#### **Una periodización de la presencia de Proust en la novela brasileña:**

#### **Jorge de Lima, Augusto Meyer y Pedro Nava**

Fillipe Mauro

#### **Marcel Proust, Leopoldo Marechal, o las contradicciones de la modernidad**

Claudia Hammerschmidt

#### **Por el camino de las palabras: tiempo, memoria y escrituras del yo en Marcel**

#### **Proust y Natalia Ginzburg**

Hebe Castaño

#### **La huella de Proust en la obra de Yorgos Seferis**

Léna Charcharé

#### **La sombra de Vinteuil en dos novelas francesas**

Arthur Morisseau

#### **Proust y Anti-Proust. Algunas consideraciones sobre la concepción del estilo en Marcel Proust y en Louis-Ferdinand Céline.**

Francisco Salaris

## Artículos de temática libre

**Entre el cielo y el infierno: travesía de una *flâneuse*. *Nada*, de Carmen Laforet**  
Constanza Tanner

**La violencia positiva y el Imperativo Neoliberal de Rendimiento en *La habitación oscura* de Isaac Rosa**

Laura Mercedes Prada

**De la interioridad mental a la exterioridad corpórea: una lectura del asco en Beckett**

Luciana Belén Jares

**Patologías de la razón narrativa: “El sistema de las estrellas” de Carlos Chernov y el retorno de la épica proletaria**

Nicolás García

**Uma reflexão sobre a teoria da ação comunicativa de Habermas e a teoria dos gêneros textuais de Marcuschi nos espaços educativos**

Francine Baranoski Pereira

Ana Lúcia Pereira

**El alejandrismo en la poesía Luis Alberto de Cuenca**

Facundo Giménez

**Antagonismo creativo en William Blake: una forma no populista de polarización política**

Marco Gabriel Trucco

## Entrevista

**“Hablo de la gente en el mundo vibrando por una mariposa”: conversando con Rafael Urretabizkaya**

Hina Ponce

## Reseñas

**Más allá del pensamiento binario: *La novela gauchesca de Eduardo Gutiérrez. Prensa, discurso judicial y folletín en la génesis de una literatura popular*, de Hernán Sosa**

Natalia Crespo

**Trazos, huellas, rastros, archivo: cuando la vida y la ficción se encuentran. *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida* de Patricia López Gay**

María Cristina Dalmagro

**El verdadero yo en los inéditos o los átomos de la estética proustiana. *El remitente misterioso y otros relatos inéditos* de Marcel Proust**

Julieta Videla Martínez

**Una intimidad intermitente en *Las mejores pérdidas* de Soledad Vargas**

Natalia Lorio

**¿Solo quedan distopías? 11 hipótesis para repensar la cultura literaria desde Internet. *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos* de Hernán Vanoli**

Anaclara Pugliese

**El invierno también florece. Sobre *Luz de invierno*, de Carlos Battilana**

Luciano López

**DOSSIER**

**PROUST EN OTRAS LITERATURAS**

**A 150 años de su nacimiento**

## Introducción al Dossier

Silvia Cattoni\*  
Adriana Massa\*\*

Marcel Proust es, sin dudas, autor de una de las obras más influyentes en el mundo literario de los siglos XX y XXI. Su importancia se proyecta no solo a la tradición francesa y universal, sino también a las discusiones teóricas sobre la literatura. Hoy, *En busca del tiempo perdido* es una referencia insoslayable en muchos campos de estudios literarios y sociales, entre ellos las investigaciones sobre literatura y vida, la reflexión sobre la prosa moderna y su relación con el género novelístico, los estudios sobre memoria y, más recientemente, en los estudios de género.

La *Recherche* pone en crisis la noción de literatura, a la que se aproxima con un movimiento de absolutización del arte: el tercer gran paso, según Rancière (2015), luego de Flaubert y Mallarmé. ¿Debe leerse como una novela autobiográfica, quizás de formación? ¿Es la novela de una vida o la novela de una escritura? En realidad, ¿es una novela? Estos interrogantes se ramifican interminablemente y han llevado a los críticos a hablar de una “tercera forma” que corroe la lógica ilusoria de la biografía para poner el acento en el deseo de escribir (Barthes, 1994); de un palimpsesto caracterizado por la “sobreimpresión” (*surimpression*) de percepciones simultáneas que parecen “oponer a la seguridad de la materia novelesca una suerte de oscura voluntad negadora” (Genette, 1966, p. 57 [la traducción es nuestra]); o de una máquina productora de signos cuyo fin último es el aprendizaje de las esencias y las reminiscencias (Deleuze, 1972).

Sin embargo, más allá de la centralidad indiscutible de la *Recherche*, la obra de Proust es muy variada: su conocido relato-ensayo (¿ensayo novelesco?, ¿narración ensayística?) *Contra Sainte-Beuve*, sus trabajos de crítica literaria, sus novelas fallidas *Jean Santeuil* y *Los placeres y los días*, sus creativos pastiches, sus cuentos, sus notas... Un mundo inmenso que la crítica aún no ha terminado de explorar.

Con motivo de la conmemoración, el 10 de julio de 2021, de los 150 años de su nacimiento, el tema “Proust en otras literaturas” se presentó especialmente apropiado para favorecer la discusión y el diálogo, más allá de la propia obra de Proust, sobre problemas de la modernidad literaria, en particular sobre el género de la novela; para reflexionar sobre las múltiples lecturas y reescrituras que su obra promovió —y sigue promoviendo— en otras literaturas y discursos, revisar determinados conceptos propiamente proustianos y valorar su proyección en las estéticas y los estilos de autores pertenecientes a diversas tradiciones y disciplinas, con el objetivo de cartografiar una red estética compleja y dinámica en torno a su

---

\* Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, profesora titular de las cátedras de Literatura Italiana y de Literatura Europea Comparada (UNC). [silvia.cattoni@unc.edu.ar](mailto:silvia.cattoni@unc.edu.ar)

\*\* Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, profesora titular de las cátedras de Literatura Alemana y de Literatura Europea Comparada (UNC). [adriana.massa@unc.edu.ar](mailto:adriana.massa@unc.edu.ar)

Recibido 10/04/ 2021 Aceptado 14/05/2021

obra. Se trata, así, de continuar y profundizar las discusiones que, desde la publicación de la *Recherche*, no han dejado de complejizarse desde perspectivas teóricas muy variadas que constantemente exploran —y descubren— nuevas facetas de una obra cuya lectura nunca concluye en una interpretación definitiva.

Las contribuciones reunidas en este *dossier* tienen en común la perspectiva comparatística por medio de la cual se abordan diferentes zonas claves del mundo proustiano, para demostrar correspondencias, transformaciones y diferencias concretas; por otro lado, sin embargo, ponen en evidencia la diversidad de los modos en que las miradas se dirigen a los textos desde lugares diferentes. En este sentido, el diseño temático y la amplitud interdisciplinar de las contribuciones constituyen significativos aportes no solo para un mayor conocimiento de la obra de Proust, sino también para el amplio campo de los estudios de literatura comparada.

A partir de la constatación de la yuxtaposición de los dos ejes estructurantes de la *Recherche*, tiempo y espacio, o tiempo devenido en espacio, el artículo de Mireille Naturel se ocupa de una tradición crítica central en los estudios proustianos, que ha sido recuperada recientemente: la geografía literaria que, aplicada a Proust, busca reconocer y reconstruir en el espacio geográfico real, no solo el evocado por el narrador proustiano en la novela, sino también el que se corresponde con la propia experiencia vital del escritor. Naturel revisa con agudeza los principales hitos de esta tradición biográfico-geográfica a partir de estudios escritos en la década del cincuenta hasta obras muy recientes como *Marcel Proust, mélanges*, de 2020, que reagrupa textos de Roland Barthes, algunos de ellos inéditos y de enorme interés, o *Les soixante-quinze feuillets*, una serie de manuscritos inéditos de Proust recientemente publicados en Francia, en una edición crítica de Nathalie Mauriac Dyer. El resultado es una original reflexión sobre la relación entre literatura y paisaje, entre ficción y geografía, que permite comprobar, una vez más, la importancia que el espacio tiene en la *Recherche*, desde las distintas perspectivas de la geografía física, la geografía humana y la lingüística.

El artículo de Martín Buceta considera la novela proustiana en su dimensión filosófica, a partir de la teoría, desarrollada por el fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty, de que para decir lo sensible la filosofía debe acudir a las herramientas de la literatura. Este principio teórico permite entender cómo el novelista, de un modo único, ha podido dar cuenta de las relaciones entre lo visible y lo invisible y de cómo el filósofo explica esta relación mediante el concepto de idea sensible que vincula directamente a la experiencia. Buceta realiza una valoración detallada de los modos a través de los cuales Proust lleva a cabo una exploración exhaustiva de lo sensible en busca de las esencias extratemporales de la experiencia. Desde esta perspectiva, la búsqueda de la verdad que subyace en su creación literaria manifiesta su condición de filósofo. El artículo plantea interrogantes interesantes acerca de cómo la literatura y los recursos que ofrece el lenguaje literario pueden constituir una filosofía de lo sensible, la que reconoce a Proust como su punto de partida. De ese modo, por medio de la relación entre literatura y filosofía, se aborda la *Recherche* como una filosofía de lo sensible y se privilegia la consideración de su autor como escritor-filósofo.

Herbert E. Craig realiza un minucioso relevamiento, siguiendo un orden cronológico, de la recepción crítica de Proust en el ámbito de los países de habla española y configura así un mapa transatlántico de dicha recepción. Destaca la importancia del artículo publicado por Ortega y Gasset en el periódico argentino *La Nación*, en 1924, como punto inaugural de este cruce entre España e Hispanoamérica. Paradójicamente, fue el artículo del filósofo español el que inició la recepción de Proust de este lado del Atlántico y convirtió a la Argentina en el primer país hispanoamericano que participó en el debate sobre la obra del escritor francés.

Consecuentemente, los críticos proustianos españoles publicaron primero en Argentina antes que en España y otros países de Hispanoamérica. A su vez, si bien Pedro Salinas fue el primer traductor al español de *Por el camino de Swann* (1920) y *A la sombra de las muchachas en flor* (1922) en el mundo entero, la traducción completa de los siete volúmenes de la *Recherche* apareció por primera vez, en la década del cuarenta, en la Argentina y solo con posterioridad en la península. Todo ello da cuenta de la temprana atención que el escritor francés mereció en nuestro país.

Por su parte, Fillipe Mauro estudia la recepción de la obra de Proust en la novela moderna brasileña y destaca que, en Brasil, la recepción de Proust, iniciada en la década del veinte, se dio tardíamente en las formas narrativas con respecto a la que tuvo en la lírica y en la crítica literaria. Con precisión y claridad conceptual analiza los modos cómo Jorge de Lima en *A Mulher obscura* (1939), Augusto Meyer en *Segredos da infância* (1949) y Pedro Nava en *Baú de ossos* (1972) reescriben aspectos de la *Recherche* en el arco temporal comprendido entre los años treinta y setenta. Jorge de Lima realiza una apropiación de la estética proustiana en clave católica en estrecha relación con las tendencias del arte brasileño de los años treinta y toma el motivo proustiano del viaje en el espacio como viaje en el tiempo. La novela de Meyer ofrece un ejemplo de reescritura proustiana que combina en breves capítulos una narrativa que sigue el ritmo de la memoria voluntaria e involuntaria. La novela de Nava, primer volumen de un ciclo de seis volúmenes titulado *Memórias*, no solo posibilita a su autor una reflexión en torno a la circulación de la *Recherche* en el sistema literario brasileño, sino que también la novela de Proust representa en Nava un marco de pensamiento, un conjunto de instrumentos lógicos. El artículo permite comprender la importancia de la novela de Proust en la cultura modernista y la dimensión universal de su proyecto artístico.

Antoine Compagnon llamó “antimodernos” o “ultramodernos” a aquellos autores y sus obras que son modernos *à contrecœur*, a su pesar. A partir de esta premisa teórica, Claudia Hammerschmidt analiza en su artículo de qué manera Marcel Proust en *À la recherche du temps perdu* y Leopoldo Marechal en *Adán Buenosayres* representan ese tipo de escritor. Pertenecientes a la modernidad literaria europea y latinoamericana ilustran las contradicciones que les son inherentes: sus proclamas teórico-filosóficas, sus poéticas, sus estéticas se inscriben dentro de una línea tradicional que, sin embargo, es ampliamente superada en sus escrituras. Si bien señala las numerosas correspondencias entre la novela de Proust y la de la Marechal, su lúcido análisis se centra en demostrar las vías por las que cada uno de ellos realiza la deconstrucción de las reflexiones metapoéticas incluidas en sus textos novelísticos. A través del análisis comparativo de las oberturas de las dos novelas, la autora demuestra cómo las teorías de la metáfora explicitadas en sus novelas son, sin embargo, destruidas en la escritura: en el caso de Proust, la metáfora es sustituida por la metonimia que muestra la incompatibilidad del yo-narrador con el yo-narrado del pasado; en el caso de Marechal, la alegoría deja en evidencia, de manera paradójica, el concepto autorial, la indecidibilidad del sentido y su sacrificio final.

El artículo de Hebe Castaño indaga la relación intertextual entre *En busca del tiempo perdido*, específicamente el primero de sus volúmenes —*Por el camino de Swann*— y *Lessico Familiare* (1963) de la escritora italiana Natalia Guinzburg. De este modo incursiona en un aspecto poco considerado en el marco de los estudios críticos en castellano sobre literatura italiana. El contexto nacionalista y antisemita de la cultura fascista y el rasgo elitista que algunos intelectuales de izquierda le atribuyeron produjo la recepción tardía de la obra de Proust en Italia. Por el contrario, la traducción del primer volumen de la *Recherche* al italiano realizada por Guinzburg —cuya publicación recién pudo realizarse en 1946— provocó un proceso de diseminación que estimuló la narrativa de la memoria en un buen número de escritoras italianas de la posguerra. Al mismo tiempo, la traducción de la obra de Proust fue para Guinzburg una operación literaria que preparó su propia escritura de *Lessico*

*Famigliare*. Castaño analiza las afinidades entre ambas novelas y se focaliza en la relación entre memoria y léxico, los lugares de la memoria y las autofiguras de los escritores niños unidas a la soledad. El “léxico familiar” se presenta así en estrecha relación con el recuerdo y promueve en ambos escritores una memoria involuntaria favorable a la escritura y sus formas de recuperación del pasado. También el espacio geográfico sirve de disparador de la memoria involuntaria, organizador del recuerdo y de la recuperación de una cartografía de la memoria que permite reconocer en ambos escritores aspectos de la identidad ligados al espacio.

En su artículo, Léna Charcharé se ocupa de rastrear pormenorizadamente los puntos de contacto entre el escritor francés y el poeta griego Yorgos Seferis, Premio Nobel 1963, especialmente en la que es su única producción novelística, *Seis noches en la Acrópolis* (1974). A partir de las similitudes evidentes como la escena de Montjouvain de la *Recherche* —considerada, incluso, como plagio por algunos críticos—, las relaciones amorosas de los personajes, las alusiones que remiten directamente a la obra proustiana, la presencia de citas textuales, asuntos y motivos comunes, Charcharé busca profundizar en la identidad poética que acerca a los dos escritores. Aborda, así, entre otras cuestiones, la presencia en ambas obras del cratilismo —teoría naturalista del lenguaje según la cual los nombres tienen un vínculo directo con su significado—, que es sobre todo significativo en relación con la creación y la vocación artística. A través de un agudo análisis de la novela griega, demuestra de qué manera Seferis sostuvo un diálogo artístico y una estrecha relación con la poética de Marcel Proust.

Arthur Morisseau dedica su artículo a la emblemática figura de Vinteuil, el compositor de la *Recherche* y autor de la famosa Sonata que tantos comentarios ha despertado. Morisseau muestra cómo Vinteuil ha sido recuperado en dos obras francesas contemporáneas — *L'Angélu* de Richard Millet y *La Vraie vie de Vinteuil* de Jérôme Bastianelli— compuestas alrededor de figuras de compositores ficticios que recrean la memorable figura de Vinteuil creada por Proust en la *Recherche* siguiendo la tradición de las “novelas de formación musical”, iniciada por Wackenroder en los comienzos del Romanticismo alemán. Las novelas analizadas por Morisseau se alejan de dicha tradición y, por el contrario, se inscriben en la línea de la parodia y la tragicomedia que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, va a caracterizar las estrategias de las novelas de compositores ficticios. De ese modo, no solo se presentan como innovadoras dentro del género, sino que también obligan a releer al propio Proust desde puntos de vista diferentes, para insertarlo en un poderoso juego metaficcional.

En su artículo, Francisco Salaris se ocupa de una noción controversial para la teoría literaria: el estilo. A partir de ciertos teóricos claves, como Roland Barthes, Antoine Compagnon y, más recientemente, Karl Heinz Bohrer, se delinean algunos de los problemas y ambigüedades vinculadas con el estilo: su operatividad como término de la crítica literaria, su referencialidad y su relación con la lengua y la escritura. El pormenorizado análisis de esta noción en la obra de Marcel Proust y en la de Louis-Ferdinand Céline es la parte central de este trabajo, y busca revisar algunos lugares comunes en los que suele redundar la literatura crítica. A partir de allí se trazan semejanzas, diferencias y divergencias entre la concepción más idealista del estilo de Marcel Proust y la visión más moderna, de carácter casi técnico, que le impone el anti-Proust, Céline. Ambos casos, sin embargo, abren un abanico de posibilidades en el campo de la autonomía del arte, de la que son férreos defensores.

Barthes, R. (1994). «Mucho tiempo he estado acostándome temprano». En *El susurro del lenguaje* (pp. 327-341). Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.

Genette, G. (1966). Proust palimpseste. En *Figures I* (pp. 39-67). París: Éditions du Seuil.

Rancière, J. (2015). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

## A modo de presentación Marcel Proust: génesis, memoria y deflagración

Walter Romero\*  
A Malvina Salerno, *in memoriam*

### Génesis

Es fama que a Marcel Proust (1871-1922) —de quien este año se cumplen 150 años de su natalicio<sup>1</sup>— la originalidad estructural y escrituraria de *À la recherche du temps perdu* le creó serias dificultades para conseguir publicar el primero de los tomos de la “novela”<sup>2</sup> que había empezado a escribir en 1907.<sup>3</sup> Ya en 1909<sup>4</sup> hace ofrecimientos sin suerte al periódico y editorial *Mercure de France*, y, en diciembre de 1912, recibe —con solo un día de diferencia— tanto el rechazo de *Fasquelle* como el de la *Nouvelle Revue Française (NRF)*<sup>5</sup>. En busca de editor, Proust intenta, a través de amigos e intermediarios, publicar en el sello Ollendorf que, dirigido por Alfred Humblot, desestima también la propuesta en febrero de 1913. Finalmente, por consejo de su amigo Gaston Calmette —quien trabajaba en *Le Figaro*, periódico varias veces mencionado en su ciclo novelesco—, Proust se contacta con la pequeña editorial Grasset donde logra editar su obra (Peter, 2008, pp. 76-77) en 1913 “à compte d’auteur”. El volumen de exordio lleva una sencilla, pero elocuente dedicatoria: “*Al señor Gaston Calmette, como testimonio de mi profundo y afectuoso agradecimiento. Marcel Proust*”. Este *affaire* de edición a modo de derrotero —narrado en cartas inolvidables a su amigo escritor Louis de Robert, “el primer amigo de Swann”<sup>6</sup>— da cuenta de los no pocos obstáculos que debió vencer. En 1919 —cuando su segundo tomo *À l’ombre des jeunes filles en fleur*<sup>7</sup> obtiene, por seis votos contra cuatro, el Premio Goncourt—<sup>8</sup>, el esforzado emplazamiento de su obra se consolida, a escasos tres años de la desaparición física de su autor.

Como parte de las mutaciones artísticas que se iniciaron alrededor de 1913<sup>9</sup> —y que fueron “absorbidas” equívocamente<sup>10</sup> por el público debido también al cimbronazo que significó la Primera Guerra Mundial (1914-1918)—, Proust emerge como un escritor modernista (Wilson, 1996) que propone un “cambio de régimen artístico”<sup>11</sup> crucial para el desarrollo de la forma novelesca.

Napas que se remontan a un imaginario decimonónico —desde el estudio y la detracción que Proust sostiene ante Balzac y Flaubert hasta las “filiaciones” manifiestas con la obra de Chateaubriand, Baudelaire y Nerval— eclosionan hacia las primeras décadas del siglo XX con matiz insospechado: Proust sabrá abreviar en lemas tardío románticos o protosimbolistas que subsumen el propósito de su obra: *nada hay más real que el arte*. Por ende, con ejecución impresionista<sup>12</sup>, Proust transmuta su “materia” en arte imperecedero mediante un *ethos* que vence al tiempo: una visión hipersensible será la encargada de descomponer la realidad en partes infinitesimales.<sup>13</sup>

El decadentismo esteticista y el naturalismo zoliano (Czapski, 2012, p. 55) son los dos movimientos concomitantes que pivotan la gestación y el surgimiento de la producción proustiana.<sup>14</sup> Su gran novela, a modo de rebote testimonial, se hace eco de las repercusiones tanto del caso Dreyfus<sup>15</sup> como de la “Grande Guèrre”<sup>16</sup> sin claudicar jamás en la ejecución de una composición espiralada cuyo esteticismo —que atraviesa múltiples capas de sentido, en tanto fusión de artes, personajes, artistas y obras citadas o evocadas (Karpeles, 2017)—, coloca a Proust entre los ejemplos más singulares de la relación entre estética y literatura: el

---

\* Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Profesor titular de la cátedra de Literatura Francesa (UBA). [wallyrom@yahoo.com](mailto:wallyrom@yahoo.com)

escritor francés Michel Leiris dirá, sin más, que la *Recherche* no es otra cosa que un tratado de estética novelado (Leiris, 1997).

Fue justamente el escritor y crítico de arte inglés John Ruskin (1819-1900) —fundador del socialismo cristiano, estudioso de los prerrafaelistas y autor de avezados estudios sobre las catedrales góticas— quien le ofrecerá a Proust aportaciones claves sobre los motivos de la catedral y de la miniatura (en su avatar más medieval) mediante los cuales —a modo de sístole y diástole de toda la obra— se cimienta tanto la magnitud arquitectural de la *Recherche* como su sempiterna pasión por el detalle.

## Memoria

Cuajada entre los intersticios finiseculares y la alborada del nuevo siglo, la obra de Henri Bergson (1859-1941) es —a partir de la publicación de la colosal *Materia y Memoria* en 1896, escrito a su vez como respuesta a *Las enfermedades de la memoria* de Théodule Ribot (1839-1916) publicado en 1881— un eslabón decisivo en la amalgama de percepción, experiencia, y memoria que pronto serán acuñados (y/o reapropiados) por Proust para volverse emblemas de su personalísimo estro.<sup>17</sup>

Luego de diez años de estudio consagrados a la relación entre mente y cuerpo (Vassallo, 2011), Bergson elabora una teoría de la materia que —desembarazada tanto del realismo como del idealismo, entendidos como falacias— hace directo foco en nuestros actos mnémico-perceptivos (Bergson, 1943). La complejidad de la percepción residiría en las formas —por entero selectivas<sup>18</sup>— en que la conciencia actúa con miras a la acción. No retenemos más que partículas (a modo de signos) que estarían preparadas para recordar antiguas imágenes: una imbricación harto solidaria hace que la percepción le aporte a la memoria “subjetivemas” que singularizan toda experiencia.

Siendo notables las impugnaciones de Walter Benjamin (1892-1940) al proyecto bergsoniano en tanto no propone ni una especificación histórica de la memoria ni tampoco ninguna determinación histórica de la experiencia (Benjamin, 2010), empero, según el teórico alemán, será Proust quien pruebe y ahonde —aunque con artificiosidad— los postulados de Bergson a través de la conocida aportación de la “memoria involuntaria”. Si la memoria voluntaria es quien va en busca del recuerdo, la memoria involuntaria es más bien recuerdo que adviene.<sup>19</sup> La memoria voluntaria —pragmática y ligada a la inteligencia (Grimaldi, 2015, p. 67)— no retiene si no lo útil; es la memoria involuntaria quien restituye matices: elementos que se creía perdidos y que se recuperan, repentinamente, en emergencia ascensional.<sup>20</sup>

A Proust le debemos que la memoria voluntaria sea resumen de la historia y que solo la involuntaria restituya la “integralidad” del pasado mediante sensorialidades y componentes afectivos asociados que recuperan la fugacidad del instante.<sup>21</sup> Si la realidad y el mundo circundante nos son dados en mónadas (Deleuze, 1972): según Proust, esa memoria —es que es acaso *su* contribución central a la literatura del siglo XX— religa esas fracciones “perdidas” mediante una subitánea morfosis.<sup>22</sup>

## Deflagración

En *El tiempo recobrado*<sup>23</sup> —último tomo clave para entender *in toto* la gran obra proustiana, y, además texto cuyo capítulo final sabemos que “fue escrito inmediatamente después del primer capítulo del primer tomo” (Levin, 1974, p. 523)— las transformaciones de los personajes que acusan el paso del tiempo confluyen en un final revelador: el tiempo se incorpora en nosotros, pero deshaciéndonos.

En la antecámara previa al episodio conocido como “*bal de têtes*”<sup>24</sup>, el Narrador (paradójicamente sustraído en la biblioteca del príncipe de Guermantes) se acerca a la gran metáfora de la memoria involuntaria como un modo de recuperar el tiempo perdido: esa “materia” se volverá libro. Vida y libro se imbrican, con caracteres siempre figurados, en un grimorio personal —hecho de imágenes, nombres y recuerdos—, que articula una gramática y una anagnórisis: el tiempo se funde en sofisticada aleación. Por su parte, ya en la cámara del baile —en esa *matinée* final que es una gran “apoteosis mundana” (Diesbach, 1996, p. 291)—, un proceso, a modo de paradójal *deflagración*, enfrentará al Narrador ante la vejez y la muerte. La transubstanciación (Kristeva, 2005, p. 276) que se ha operado en los rostros de personajes que ve bailar da cuenta de la acción destructora del tiempo. Tanto en la ruinosa acción como en la materia vuelta libro como “esfuerzo de resurrección” —en ese doble arnés a modo de final epifanía— el único protagonista y, a la vez, el gran artista es el tiempo (Beretta Anguissola, 2019).

La *summa* proustiana —en tanto que experiencia de lectura— recategoriza la *forma novela*, haciendo de esta más bien un “constructo sensible” donde nada sobra en el interior del universo ficcional<sup>25</sup> que, por otra parte, sumerge al lector en un “efecto” que —en términos ya fenoménicos ya metaliterarios— colocan a la lectura de todo el ciclo (*Du côté de chez Swann, À l'ombre de jeunes filles en fleur, Le Côté de Guermantes, Sodome et Gomorrhe, La Prisonnière, Albertine disparue* y *Le Temps retrouvé*) en una tentativa de indagación no solo narratológica, sino vital en torno al problema del tiempo<sup>26</sup>.

## Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2010). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Beretta Anguissola, A. (2019). *Proust: guida alla Recherche*. Roma: Carocci Editore.
- Bergson, H. (1943). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. La Plata: Cayetano Calomino Editor.
- Beutler, M. (1985). *Proust*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Carbone, M. (2015). *Una deformación sin precedentes. Marcel Proust y las ideas sensibles*. Barcelona: Anthropos.
- Crémieux, B. (1971). Le sur-impressionisme de Proust. En AA. VV., *Les critiques de notre temps et Proust* (pp. 31-35). París: Garnier.
- Czapski, J. (2012): *Proust contra la decadencia. Conferencias en el campo de Giazowietz*. Madrid: Siruela.
- Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2017). *El bergsonismo*. Buenos Aires: Cactus.
- Diesbach, G. de (1996). *Marcel Proust*. Barcelona: Anagrama.
- Galimberti, A. (1992). *Marcel Proust. Estudio de antecedentes, materiales estéticos y estilo en “La Recherche”*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo.
- Grimaldi, N. (2015). *Le baiser du soir. Sur la psychologie de Proust*. París: PUF.
- Heráclito. (2015). *Los fragmentos*. Buenos Aires: Nulú Bonsai Editora.
- Karpeles, E. (2017). *Le Musée imaginaire de Marcel Proust*. London: Thames & Hudson.
- Kolb, P. (1974). La gestación de una novela. En AA. VV., *En torno a Marcel Proust* (pp. 32-48). Madrid, Alianza.
- Kristeva, J. (2005). *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kristeva, J. (2014). L’imaginaire. En AA. VV., *Un été avec Proust* (pp. 143-146). París: Éditions des Équateurs.
- Lapoujade, D. (2011). *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson*. Buenos Aires: Cactus.

- Leiris, M. (1997). Notes sur Proust. *Dossier Proust, Revue Magazine Littéraire*, 350, 55-62.
- Levin, H. (1974). *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*. Barcelona: Leia.
- Marquet, J.-F. (1996). *Miroirs de l'identité. La Littérature hantée par la philosophie*. París: Hermann.
- Matamoro, B. (1988). *Por el camino de Proust*. Barcelona: Anthropos.
- Mauriac, C. (1953). *Marcel Proust par lui-même*. París: Seuil.
- Maurois, A. (1998). *En busca de Marcel Proust*. Bogotá: Norma.
- Peter, R. (2008). *Una temporada con Marcel Proust*. Barcelona: Brughera.
- Proust, M. (1999). *Cartas a André Gide*. Buenos Aires: Perfil.
- Proust, M. y Rivière, J. (2017) *Correspondencia 1914-1922*. Segovia: La Uña Rota ediciones.
- Quintane, N. (2017). *Ultra Proust. Une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval*. París: La Fabrique éditions.
- Revel, J.-F. (1988). *Sobre Proust*. México: FCE.
- Robert, L. de (1969). *Comment débuta Marcel Proust*. Paris, Gallimard.
- Tenorio da Motta, L. (2007). *Proust. A violencia sutil do riso*. San Pablo: Perspectiva/Fapesp.
- Vanoncini, A. (1993). La Guerre dans *Le Temps retrouvé* et les origines de la création proustienne. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 103(2), 144-152.
- Vassallo, A. (2011). *Bergson, una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- White, E. (2001). *Proust*. Barcelona : Mondadori
- Wilson, E. (1996). *El Castillo de Axel. Estudios sobre la literatura imaginativa (1870-1930)*. Barcelona: Destino.

## Notas

<sup>1</sup> Para revisar con mirada contemporánea e irreverente la “actualidad” de Proust, véase Quintane, 2017.

<sup>2</sup> Para revisar los límites temporales del surgimiento de la obra proustiana, véase el aporte argentino en Galimberti, 1992.

<sup>3</sup> Nuevos aportes sobre la génesis de la gran novela proustiana acaban de editarse en abril de 2021, véase <https://www.franceculture.fr/litterature/marcel-proust-les-soixante-quinze-feuillets-lebauche-autobiographique-de-la-recherche-en-librairie>

<sup>4</sup> Para una breve cronología discursiva de los años previos a la publicación del primer tomo, véase Beutler, 1985.

<sup>5</sup> “Haber rechazado este libro será el más grave error de la *Nouvelle Revue Française*, y además (pues tengo la vergüenza de ser en gran medida el responsable de ello) uno de los pesares, de los remordimientos más mortificantes de mi vida” (carta de André Gide a Marcel Proust, enero de 1914, en Proust, 1999, pp. 17-18).

<sup>6</sup> Véase la triste carta VIII en que Proust le comenta con dolor a su amigo el escritor Louis de Robert qué hará si Grasset no le publica el primer tomo de su “novela”: “Et si alors Grasset refuse, j’essaierai de *Vers et rose* (si cela existe toujours). Et si *Vers et prose* refuse, je vous demande de m’indiquer un imprimeur dont ce soit justement le métier d’imprimer les livres de gens qui ne trouvent pas d’éditeur. Sans doute vous ne pourrez me le dire, mais peut-être me dire qui pourra me l’apprendre” (en Robert, 1969, p. 46).

<sup>7</sup> Véase el apartado III “La Paz y el Premio” (Maurois, 1998, pp. 364-381).

<sup>8</sup> En 2019, la editorial Gallimard celebró el centenario del Premio Goncourt a Proust proponiendo la exhibición en la Galería Gallimard de la correspondencia entre Proust y los miembros del jurado. Además se exhibieron pruebas de galera, ediciones originales, recortes de época sobre la recepción de la novela y dos dibujos de Paul Morand sobre Marcel. Véase: <https://www.galeriegallimard.com/content/37-marcel-proust-prix-goncourt-1919-l-exposition-du-centenaire>.

<sup>9</sup> Véase las clases “Proust en 1913” del profesor Antoine Compagnon en el Collège de France: <https://www.college-de-france.fr/site/en-antoine-compagnon/course-2012-2013.htm>

<sup>10</sup> “Proust inició con *En busca del tiempo perdido* una de las corrientes principales del siglo —fusionar la autobiografía y la ficción—, pero la originalidad de sus innovaciones formales no fue inmediatamente advertida por sus contemporáneos debido a que su obra se enraizaba en el pasado aristocrático, y debido a que su estilo no era escueto, oblicuo, moderno, cargado de omisiones y silencio, sino más bien un estilo sobreabundante y que no recordaba el de ningún escritor de la literatura francesa, salvo el del duque de Saint-Simon, memorialista del

---

siglo XVII, cortesano descontento de Luis XIV, chismoso de talento y maestro de semblanzas” (White, 2001, p. 62).

<sup>11</sup> Véase el apartado quinto de “L’imaginaire” a cargo de Julia Kristeva intitulado “Proust, auteur moderne” (Kristeva, 2014).

<sup>12</sup> Un crítico como Crémieux (1888-1941), que mantuvo correspondencia con Proust sobre la “naturaleza” de la *Recherche*, hablará del estilo de Proust como “*sur impressionnisme*”. Véase el artículo de Benjamín Crémieux “Le sur-impressionnisme de Proust” (1971).

<sup>13</sup> “Una de las cosas que busco cuando escribo (y no, a decir verdad, la más importante) es trabajar en varios planos para no caer en la psicología plana” (carta de Marcel Proust a Jacques Rivière fechada tentativamente el 29 o 30 de abril de 1919, en Proust, 2017, p. 82).

<sup>14</sup> Véase el artículo de Philip Kolb “La gestación de una novela” (1974).

<sup>15</sup> Véase el capítulo “Ser Judeu Francês à Época do Caso Dreyfus”, en Tenorio da Motta, 2007.

<sup>16</sup> Véase Vanoncini, 1993.

<sup>17</sup> Para las relaciones entre Bergson y Proust, véase el aporte de Blas Matamoro en su apartado “Bergson y Proust” (Matamoro, 1988, pp. 239-250).

<sup>18</sup> “De modo que la percepción no es el objeto *más* algo, sino el objeto *menos* algo, menos todo lo que no nos interesa” (Deleuze, 2017, pp. 20-21).

<sup>19</sup> Véase el registro de los antecedentes del tema de las “dos memorias” y las impugnaciones que le hace a Proust Jean-François Revel en Revel, 1988, pp. 43-44.

<sup>20</sup> Explicando la emergencia de la emoción profunda en Bergson, David Lapoujade refiere a “un mundo vertical” (Lapoujade, 2011, p. 8).

<sup>21</sup> Véase “La petite Madeleine ou les deux mémoires” (Mauriac, 1953, pp. 143-147).

<sup>22</sup> “D’une part, en effet, pour que cette expérience du retour du passé soit une expérience de vérité, il faut qu’elle soit suscitée du dehors par une sensation imprévue (dénivellation des pavés, bruit de la fourchette, etc.) dont le caractère « fortuit » contrôle la *vérité* du passé qu’elle ressuscite”, (Marquet, 1996, pp. 190-191).

<sup>23</sup> Véase el reciente filme documental de María Álvarez, ganador de la Competencia Argentina en el Festival Internacional de Mar del Plata, *El tiempo perdido*: <https://www.mardelplatafilmfest.com/35/es/pelicula/el-tiempo-perdido>

<sup>24</sup> Véase “Un reconocimiento sin semejanza. El *bal de têtes* de Proust” (Carbone, 2015, pp. 105-119).

<sup>25</sup> “Hay en su obra una imbricación tal vez engañosa, aunque maravillosa, de todas las formas del tiempo. Nunca sabemos y muy pronto tampoco él está en condiciones de saber a cuál tiempo pertenece el acontecimiento que evoca, si éste ocurre solamente en el mundo del relato o si ocurre para que suceda el momento del relato a partir del cual lo que aconteció se vuelve realidad y verdad”, en Blanchot, M. (1969). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila (p. 17).

<sup>26</sup> Para una noción del tiempo que dialoga desde la Antigüedad con Proust, véanse en particular los fragmentos 6, 21, 49, 52, 71, 91, 106 de Heráclito el Oscuro (2015).

## Proust y la geografía literaria. De la iconografía al manuscrito

Mireille Naturel\*

Traducción: Francisco Salaris

### Resumen

Si bien André Ferré es conocido como editor, junto con Pierre Clarac, de la primera edición de *À la recherche du temps perdu* en la colección de La Pléiade, fue primero el autor de una tesis y luego de un libro sobre la *Géographie de Marcel Proust* (Le Sagittaire, 1939). El resurgimiento editorial de una experiencia de deambulación comentada por Roland Barthes, tema de una serie de emisiones radiofónicas en 1978, que nos lleva de París a Illiers-Combray, nos vuelve a sumergir en esos lugares proustianos míticos. La reciente publicación, por Nathalie Mauriac Dyer, de los *Soixante-quinze feuillets, et autres manuscrits inédits*, extraídos de los archivos de Bernard de Fallois, confirma el “deseo obsesivo” que experimenta Proust por el lugar. Pero lo que interesa aquí es más bien el nacimiento de la mitología del lugar proustiano para las primeras generaciones de lectores de Proust. El lugar, en la paradójica fascinación que suscita entre realidad y ficción, es fotografiado, dibujado, reproducido. La ciudad de Illiers, que se convertirá en Illiers-Combray en 1971, nos servirá de referencia.

Palabras clave: *lugar, geografía, Illiers-Combray, plano*

### Proust and literary geography. From iconography to manuscript

### Abstract

Though André Ferré is known, with Pierre Clarac, as the editor of the first publication of *À la recherche du temps perdu* in the «Pléiade collection», he nevertheless was the author of a thesis then of a book about *Marcel Proust's Geography* (Le Sagittaire, 1939) too. The editorial revival of a wandering process commented by Roland Barthes - also the topic of a series of a radio programme in 1978 - leading us from Paris to Combray transports us back to proustian mythical places. The latest publication, by Nathalie Mauriac Dyer, of *The Seventy-five folios and other manuscripts*, extracted from Bernard de Fallois's archives, confirms Marcel Proust's «obsessive desire» for a place. But what interest us more here is the emergence of proustian places mythologies for Proust's first generations of readers. In the

---

\* Profesora titular de Literatura francesa en la Universidad Sorbonne Nouvelle, París, Francia, Secretaria general de la Sociedad de Amigos de Marcel Proust (Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray).  
[mireille.naturel@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:mireille.naturel@sorbonne-nouvelle.fr)

Recibido 12/12/2020 Aceptado 10 /04/2021

paradoxical fascination it engenders between reality and fiction, the place is photographed, drawn, reproduced. Illiers village, that will become Illiers-Combray in 1971 will serve as a reference for us.

Keywords: *place, geography, Illiers-Combray, map*

Proust situó desde un principio su obra del lado del tiempo, titulándola *En busca del tiempo perdido* y haciendo de *El tiempo recobrado* su último volumen. Pero, paralelamente, la obra de la memoria comienza por una referencia espacial: “Combray”, el pueblo de los recuerdos de infancia. Ya se sabe hasta qué punto los dos lados, el lado de Swann y el lado de Guermantes, estructuran este universo y la obra entera. El libro de André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, aparecido en 1939 en Éditions du Sagittaire, confirma de manera académica y científica la importancia de la representación del lugar en la obra de Marcel Proust. Conocemos la obra canónica de Georges Poulet, *L'espace proustien*, aparecido en 1963. Contrariamente a Bergson, Proust cree en la metamorfosis del tiempo en espacio. Y Georges Poulet concluye su estudio afirmando: “El tiempo proustiano es tiempo espacializado, yuxtapuesto” (Poulet, 1982, p. 136). A lo largo del ensayo, el lugar se analiza entonces en su relación con el tiempo, en una perspectiva filosófica que no tiene nada que ver con el método de la geografía literaria, basado en un trabajo de campo. Efectivamente, en su *Géographie littéraire*, André Ferré rastrea sobre todo itinerarios de escritores, es decir, sus desplazamientos a través de Francia y de países extranjeros; se interroga sobre el lazo entre el territorio y la densidad literaria, luego sobre la noción de “paisaje literario”, para concluir que para el geógrafo un paisaje es “literario” si “la literatura dejó allí huellas materialmente perceptibles”, que solo podría explicar recurriendo al conocimiento de la obra y de la vida de un escritor (Ferré, 1946, p. 77). En ese sentido, cita los bustos de escritores en las ciudades, la señalización que indica un panorama literario en un campo, las estelas, etc., todos signos de la “piedad literaria” (1946, p. 83) que suscita el escritor. Se detiene en las “peregrinaciones”, más importantes en Gran Bretaña que en Francia y en los “cultos” que se rinden a los escritores.

Partiremos del resurgimiento editorial de una experiencia de deambulación comentada por Roland Barthes, para volver a los orígenes y seguir las fluctuaciones de la geografía literaria aplicada a Proust, antes de interrogarnos sobre el aporte de la crítica genética en este dominio.

### **Deambulación radiofónica**

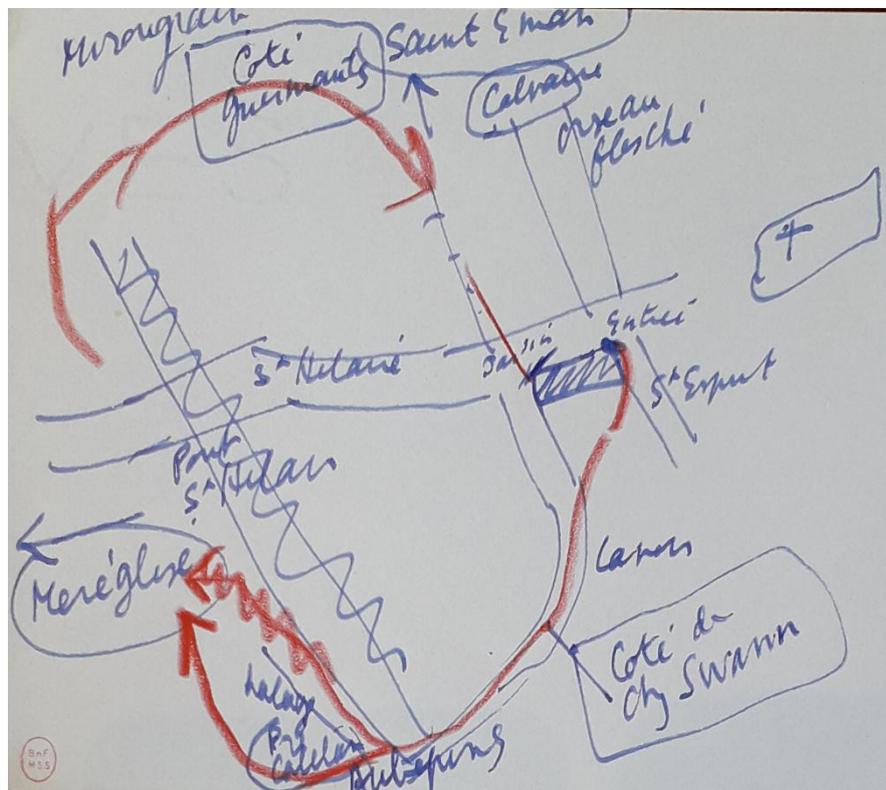
En octubre de 2020 apareció *Roland Barthes, Marcel Proust, mélanges*, edición establecida y anotada por Bernard Comment (“Fiction & Cie”, Seuil). Además de los conocidos artículos de Barthes sobre Proust, especialmente “Proust y los nombres” (1967), y de un importante dossier sobre “Proust et la photographie. Examen d'un fonds d'archives photographiques mal connu – Séminaire du Collège de France (1980)”, encontramos en este volumen la transcripción de tres emisiones de France Culture, realizadas en 1987 por Jean Montalbetti, “Un hombre, una ciudad: Marcel Proust”. El periodista deambula en compañía de Roland Barthes en tres espacios proustianos emblemáticos, “En busca del *faubourg*”, “Por la parte de Combray” y “A la sombra de los jardines y los bosques”.

Estas emisiones tuvieron una gran repercusión, y las conversaciones entre el periodista y el crítico literario se leen aún con placer e interés. El hecho de que un crítico literario semiótico, que además denunciaba el “marcellisme”, se preste a este tipo de razonamientos puede sorprender, incluso aunque afirme la superioridad de la obra sobre la vida, aunque prefiera la mitología a la biografía. A la reproducción de las fotografías de Nadar —que dejan

ver el mismo procedimiento de un retorno a lo real haciendo aparecer los modelos de los personajes de la obra— le sigue la reproducción de fichas de trabajo del crítico. Dos de esas fichas son planos de Illiers-Combray (la ciudad se llama así desde 1971) dibujados por Barthes (Figuras 1 y 2), mientras que una página doble representa el barrio de París donde vivió Proust. Frente a los primeros planos, figuran fichas bibliográficas (una consagrada a los Proust en Illiers, otra a la tía Léonie/Élisabeth Amiot). Datos y lugares se confrontan. En la primera ficha, dos líneas en rojo trazan el recorrido de los dos paseos, indicando los dos lados, el de Swann y el de Guermantes. El primero atraviesa el Pré Catelan<sup>1</sup> con sus espinos y desemboca en Méréglise; el segundo pasa por Mirougrain y Saint-Éman. Las dos puertas por las que se sale de acuerdo con el tipo de paseo elegido están señalizadas claramente: la del jardín y la de la rue du Saint-Esprit.

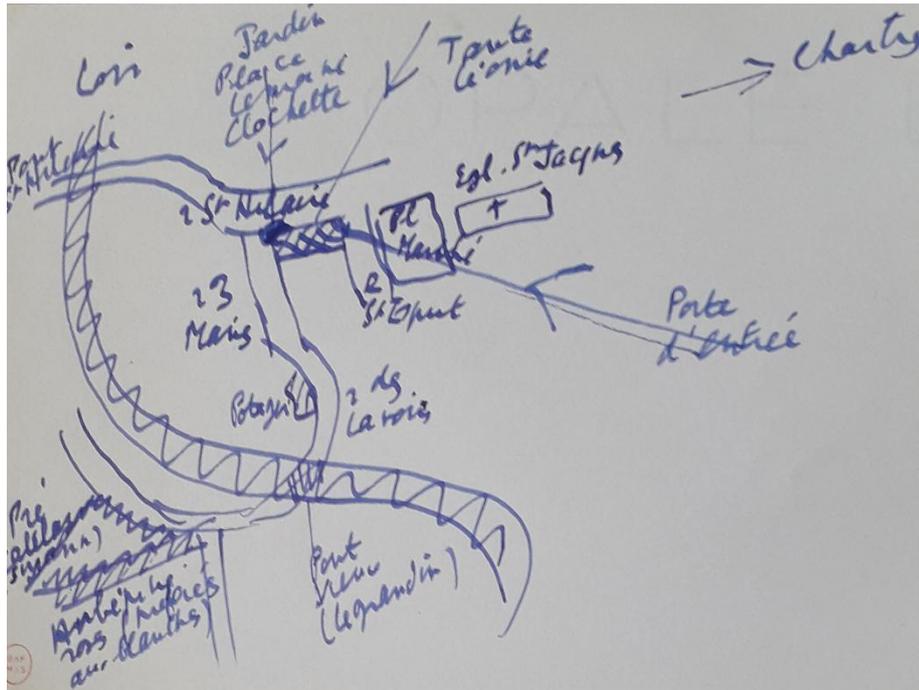
**Figura 1.**

*BnF, Fondo Barthes, NAF 28630, caja 57<sup>2</sup>*



**Figura 2.**

*BnF, Fondo Barthes, NAF 28630, caja 57*



Durante este recorrido a través de las calles del pueblo, Barthes define la función de Combray en la obra. En primer lugar, Combray sirve de oposición a París (“el antiParís”, dice), que seguiría siendo el referente principal de la *Recherche*. Combray encarna la pequeña ciudad de provincia, pero también el pueblo de la infancia del lado paterno y, por lo tanto, la tierra de arraigo y los valores ancestrales; pueblo en el que la familia vacaciona en Pascuas y en verano, cuando Marcel tiene entre seis y nueve años; luego, a causa de su asma, debe evitar las gramíneas. Barthes y el periodista proceden a una localización de los lugares (enumeración de nombres de calles y de diferentes espacios de importancia para Proust), y realizan así lo que Montalbetti llama “la primera topografía proustiana”, acompañada de lo que yo designaría como “geografía biográfica” (la casa natal del padre del escritor, la tienda de telas del tío, etc.). Para el periodista, “En Illiers-Combray, lo real de un pequeño pueblo de la Beauce y lo imaginario de la obra se reúnen” (Barthes, 2020, p. 78), mientras que Barthes proclama:

la potencia de la literatura, de la energía literaria que hizo de este lugar, que es en realidad un lugar bastante banal, modestamente francés, uno de los grandes lugares míticos de la literatura, que es ahora la literatura universal, ya que Proust es conocido absolutamente en todos lados. (p. 81).

Sigamos su recorrido. Comienza en la Plaza de la iglesia que, como todas las plazas, es central. Siempre está la inquietud de ver en esos lugares “el espíritu francés” (Roland Barthes repite en tres oportunidades las palabras “francés” y “Francia” al interior de la misma frase). Los comentarios se ilustran con extractos de *Du côté de chez Swann*. Dos puntos de referencia en esta plaza: la tienda de telas del tío Jules Amiot y el almacén de los abuelos testimonian lo que podría llamarse una sociología geográfica. El primer edificio observado y comentado es la casa de los abuelos, es decir, aquella en la que nació Adrien Proust, el padre del escritor. ¿Es una forma de empezar por los orígenes? Se insiste en el ascenso social que encarna Adrien Proust (hijo de un almacenero, se convierte en Profesor de medicina y en una eminencia en el mundo de la diplomacia y del poder). En medio de esas preocupaciones

topográficas se desliza, gracias a la presencia de una panadería, un paréntesis sobre el episodio de la magdalena. Y de la ficción volvemos a lo real, a la verdadera experiencia vivida por el autor: una rebanada de pan tostado, servida por el abuelo, es decir, lo que está relatado en los “Proyectos de prefacio” de *Contre Sainte-Beuve*. En este recorrido se presta una atención particular a los nombres de las calles, algunos recogidos por Proust — literalmente o modificados—, otros rebautizados en función de los Proust y de la obra (así, la rue du docteur Proust sustituyó a la rue du Saint-Esprit).

Cuando se instaura el diálogo entre la así llamada “dama de la recepción” de la Casa de la tía Léonie y los dos visitantes, lo real se confunde aquí también con la ficción: la última descendiente de los Amiot, propietaria de la casa, se convierte en “la nieta de la tía Léonie”. Sorprendido por la pequeña dimensión de los lugares, Barthes es nuevamente sensible al “contraste entre la inmensidad ... de la descripción literaria y la pequeñez de lo real, que le aporta oscilación”, y dice apoyar “todo lo que manifiesta la fuerza de la literatura” (p. 86).

### **La geografía literaria de André Ferré**

El recorrido realizado por Roland Barthes y Jean Montabeltti le compete a la geografía literaria. Esta, realizada recientemente por Michel Collot (*Pour une géographie littéraire*, 2014), fue primero el objeto de estudio de André Ferré, cuyo nombre permanece asociado para los proustianos a la primera edición de la *Recherche* en La Pléiade (1954). Un artículo de Stéphanie Charles-Nicolas, titulado “¿André Ferré, pionero de la geografía literaria?” [*André Ferré pionnier de la géographie littéraire?*] y aparecido en el *Bulletin Marcel Proust* n. 70, 2020 (pp. 63-69), hace un balance sobre el aporte de André Ferré en esta nueva disciplina. André Ferré realiza su tesis sobre “La geografía de Marcel Proust”; la transforma en un libro —que citamos en la introducción— publicado en 1939, con el mismo título y acompañada de un “índice de nombres y lugares y de términos geográficos”. A continuación publica la obra titulada *Géographie littéraire* (1946). Si hasta ese entonces la *Recherche* era conocida por su dimensión psicológica y por su dimensión histórica, los hechos de la geografía física y humana también tienen su importancia. Ferré era geógrafo de formación y aplica un verdadero método de geógrafo a la literatura. Comienza por situar a los escritores en un mapa de Francia. En el caso de Proust, señala su “localización” en tres direcciones: París, lugar intelectual por excelencia; Illiers, región natal del padre, provincia cercana a París y de donde provino en su época la burguesía parisina; y Palestina, por los orígenes judíos de la madre.

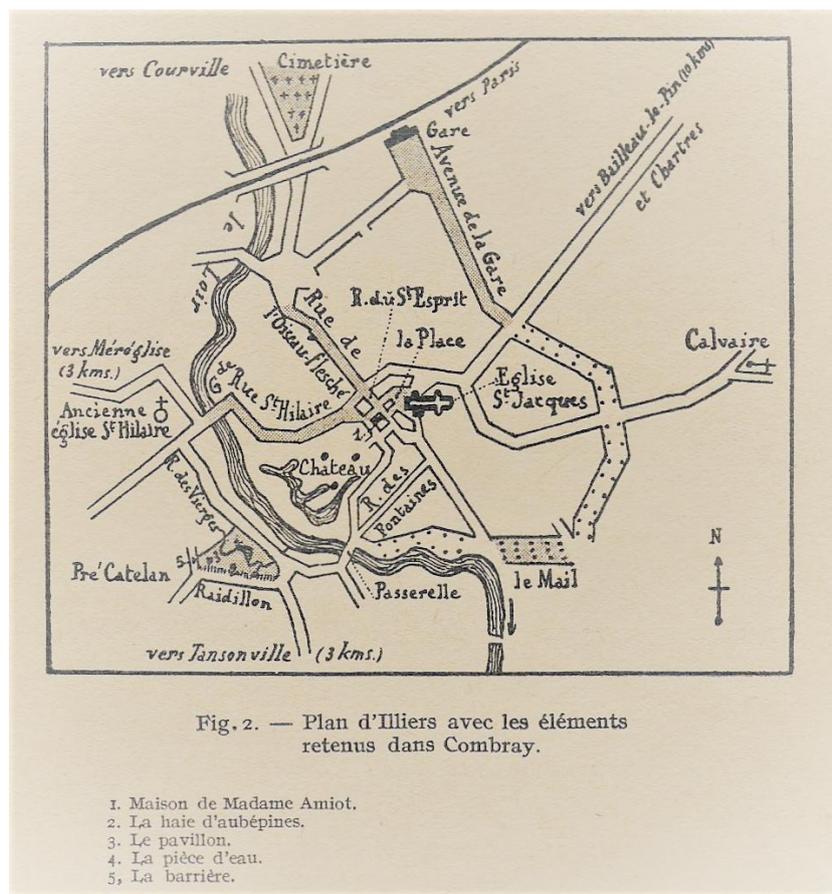
André Ferré comienza por estudiar “el espíritu geográfico en Marcel Proust”. Las circunstancias del término “geográfico” y de sus derivados no son significativas. Ferré se interesa por el contenido geográfico del relato de Proust y se propone estudiar “los métodos de la geografía proustiana”. En Proust, la percepción se construye ya por el recuerdo, ya por la imaginación; es por ello por lo que la geografía es psicológica, subjetiva e impresionista. El fundamento mismo de la geografía es el viaje: Ferré analiza sus finalidades y sus modalidades. Subraya especialmente la importancia de las guías y de los folletos de ferrocarril en la preparación del viaje, a la vez por su función utilitaria y por su capacidad de ensoñación. En efecto, si la geografía proustiana suele ser proyección en un imaginario, es también descubrimiento del lugar real, con la problemática que ello conlleva (necesaria adaptación por el hábito). Ferré habla de “experiencia geográfica”, uno de cuyos componentes es el modo de locomoción, y analiza lo que llama “información geográfica”, es decir, los medios de información evocados anteriormente, entremezclando comentarios literarios (la dimensión engañosa del viaje, la relación entre el viaje y el amor, el país y la mujer deseada, el conocimiento recíproco de uno por el otro) y consideraciones geográficas. También se interroga sobre lo que llama “la imaginación geográfica” de Proust. Las ganas de

conocer un lugar nuevo pueden suscitarse por la vista de una obra de arte, por la lectura de algún libro, por una entonación o una temporada, pero es sobre todo el nombre (el topónimo) lo que despierta el deseo y la representación imaginaria del lugar. Marcel Proust no está del lado de la observación, sino de la imaginación. André Ferré usa una fórmula contundente para definir la posición del escritor: “Si es verdad que Balzac le hace competencia al registro civil, podríamos decir, de la misma forma, que Marcel Proust le hace competencia al registro catastral” (Ferré, 1946, p. 41). Pero no nos engañemos: se trata, como lo dice Ferré, de una “geografía novelada” (p. 41). La geografía que construye Proust actúa en microespacios, en lo que él gusta de llamar “las regiones” [*les pays*] —noción tomada probablemente de George Sand, en especial de *Maîtres sonneurs*, cuya intriga vuelve a oponer dos “regiones”, Berry y Borbonés<sup>3</sup>—, ya sean marítimas o terrestres. El espacio construye y reconstruye, obedeciendo a una lógica interna que materializan los croquis y los mapas provistos por André Ferré. Así, se integra un esquema de comunicaciones ferroviarias de la región de Balbec (p. 119), con una leyenda que permite distinguir las Grandes Líneas de la red del Oeste, las Líneas de la Compañía de Tranvías del Sur de Normandía, el antiguo trazado, las estaciones y las paradas finales. Al mismo tiempo, se perfila una simbología del paisaje, especialmente en la estructuración del universo de Combray en sus dos lados. Ferré resume el método geográfico de Proust en tres palabras: “información, imaginación e invención” (p. 45). Subraya en particular el espíritu de síntesis de Proust que, a partir de un detalle, hace resurgir un territorio ¿Pero no se corresponde esto a su práctica de escritura en general?

El segundo capítulo se titula “Los datos geográficos en *En busca del tiempo perdido*”. La materia principal de la geografía es el paisaje. André Ferré afirma que el paisaje no ocupa un lugar preponderante en la *Recherche*, y que siempre se cita de forma fragmentaria. Keiichi Tsumori, en *Proust et le paysage* (2014), muestra sus múltiples facetas, pasando por un acercamiento a la arquitectura, a través de una referencia a Ruskin, pero nos alejamos ya de la geografía literaria. André Ferré distingue con justa razón el papel y el lugar del paisaje: si el lugar es relativamente limitado, el papel es mucho más importante. Es la escenografía en la que evolucionan los personajes, la interacción con la mujer amada, el soporte de experiencias privilegiadas (los espinos, la charca de Montjouvain, los campanarios de Martinville, los tres árboles de Hudimesnil). La concepción del paisaje en Proust es más estética que geográfica, y Ferré muestra que suele estar inserta en un marco (p. 66). Pero es también el objeto de una síntesis de fragmentos que se acercan a mapas geográficos. Los comentarios de los paisajes pueden ser de naturaleza geográfica; el paisaje solo es fuente de metaforización. Ferré distingue la geografía física, a la que Proust no era insensible —se interesa particularmente por el clima, el sol, la lluvia, el viento—, la geografía marítima, la geografía humana (la relación del hombre con su medio, el interés mayor por la toponimia), “la geografía lingüística”, designada así por Proust, que comprende todas las marcas de la pertenencia a un territorio (vocabulario, entonación), y la geografía urbana (con un plano de París donde se indican calles y monumentos). El geógrafo se pregunta por la localización de las “regiones”, demostrando así que tanto aquí como allá el principio de la creación es el de la multiplicidad de las fuentes. Luego de la frase introductoria —“Combray, capital de la primera provincia literaria del mundo proustiano, la de la infancia del narrador” (p. 90)—, Ferré define la ciudad de Illiers, principal modelo de Combray, por su estatus administrativo, y la localiza con mucha precisión: “departamento”, “capital”, “cantón”, “burgo”, “sobre la orilla izquierda”, “aguas arriba de la confluencia de”, “en los confines de”, “a 24 kilómetros al suroeste de”, “26 kilómetros al norte de”, “sobre la línea de ferrocarril”, “a 13 kilómetros de distancia, hacia el oeste, de la Ruta nacional número 10”. Agrega un plano del pueblo, que más adelante será reproducido al infinito y que aún la Casa de tía Léonie (Museo Marcel Proust) distribuye a sus visitantes (Figura 3). Los elementos que contiene la leyenda son: la “Casa de Madame Amiot”, “La hilera de los espinos”, “El pabellón”, “El estanque”, “La

cerca” (p. 91). El plano es evidentemente más completo; allí figuran las direcciones, los dos lados, “hacia Méréglise” y “hacia Tansonville”, las calles mencionadas en la obra de Proust, Rue Saint-Hilaire, Rue de l’Oiseau-Flesché, Rue des Fontaines, Rue du Saint-Esprit, etc., la antigua iglesia Saint-Hilaire (en gran parte destruida), la Iglesia St. Jacques, la Plaza, el Pré Catelan, el Loir (futuro Vivonne), y dos lugares de pasaje, la pasarela y el repecho. Estos dos sustantivos comunes pueden parecer triviales para los no proustianos, pero son importantes en la obra de Proust: la pasarela permite atravesar el Loir/Vivonne para llegar al Pré Catelan, y el repecho es el pequeño camino que bordea el Pré Catelan y que conduce a los espinos. En cuanto a los elementos destacados, sitúan al lector en un clima de familiaridad, de simplicidad, con un toque de misterio. Estos elementos pertenecen por supuesto a la realidad del pueblo, pero Proust no respeta su topografía, quizás simplemente porque los recuerdos se deforman con el tiempo. Deformaciones fonéticas y desplazamientos topográficos que Ferré destaca a partir del ejemplo de los dos lados: “Méséglise” es la transformación de “Méréglise”, pueblo que no se sitúa en la planicie sino en un paisaje accidentado de los que se ven en el condado de Perche, y que está atravesado por un río, el Thironne (que da, de manera parcial, su nombre al Vivonne), un afluente del Loir. En lo que se refiere a Balbec, Ferré se interesa por el itinerario en ferrocarril indicado por Proust y que es totalmente irreal. Provee un mapa de la “región de Balbec” [*“pays du Balbec”*] (p. 103), en la que figuran exclusivamente los nombres de localidades y las líneas de ferrocarril (reales), grandes líneas y líneas transversales, con las diferentes estaciones del tren de una hora y veinte. Ferré analiza en detalle estos fenómenos de desplazamiento, de traslado, de transformación, de superposición. De esta manera, Martinville es una aldea situada a 30 kilómetros de Vieuvicq, mientras que en la obra el héroe ve los campanarios de las dos ciudades al mismo tiempo; Martainville —con una “a”— es el nombre de una ciudad del departamento de Calvados. La experiencia vivida por Proust tenía que ver, en la realidad, con los campanarios de Caen y de Lisieux, vistos durante un paseo en automóvil con Agostinelli —tal como se relata en el artículo “Impresiones de viaje en automóvil”, aparecido en *Le Figaro* el 19 de noviembre de 1907—.

Figura 3.<sup>4</sup>



Proust despierta el interés de los geógrafos aún en nuestros días. Lionel Dupuy, por ejemplo, trabaja con las vinculaciones entre literatura y geografía. A partir de su tesis realizó una obra titulada *L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire* (2019). En lo que respecta a *En busca del tiempo perdido*, constata “la existencia de una trayectividad [trajectivité] (novelesca, ficticia) que, junto con la trayección [trajection] y la khora [chorésie] constituyen lo que llamaremos el cronokhoros [chronochore] de la novela geógrafa” (p. Dupuy, 2019, p. 92). Se apoya en las metáforas y en otras figuras de estilo como la hipálage para afirmar que la *Recherche* se basa en un sincretismo geográfico. El predicado inicial es la discontinuidad del espacio, tal como se percibe a partir de la representación de los dos lados, figura central para la concepción del espacio. Pero los lugares se van vinculando poco a poco, especialmente cuando se los recorre en automóvil. Numerosos episodios muestran la necesidad de reunir visiones opuestas, pero también el gusto del narrador por las “transversales”. Una atención particular se presta a aquellas marinas de Elstir en las que las metáforas suprimen toda demarcación, y Balbec proporcionaría una de las claves hermenéuticas de la obra. Me parece original y pertinente el concepto de “orientación geográfica”, puesto en paralelo con el de orientación sexual a propósito de Charlus, percibido por primera vez en Combray, del lado de Méséglise y en compañía de Madame Swann, cuando él es homosexual y pertenece al lado de Guermantes. La *Recherche* se ve entonces como una “novela geógrafa”.

### **Peregrinaciones y álbumes iconográficos proustianos**

“Combray” —es decir, Illiers— se convirtió en un lugar mítico. La publicación del libro de André Ferré jugó sin dudas un papel importante en esta puesta en valor de los lugares; la creación de la Sociedad de Amigos de Marcel Proust y de Amigos de Combray en 1947 contribuyó igualmente a la proyección del pueblo como lugar de culto del mundo proustiano. Con motivo de su primera Asamblea General, en agosto de 1947, Lucien Goron da una conferencia titulada “El horizonte de Combray”, reproducida parcialmente en el primer *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, que se publica en 1950. La conferencia se pronunció en el Pré Catelan (propiedad de Jules Amiot, tío de Marcel Proust, que en la *Recherche* se convierte en el parque de Tansonville). Lucien Goron publica un tiempo después *Le Combray de Marcel Proust e son horizon, Texte accompagné d'un album proustien*, que retoma el texto de una conferencia pronunciada en la Universidad de Toulouse, acompañada con una proyección de diapositivas. Se supone que el discurso pronunciado en lugares reales facilita la comprensión de la obra. Hay que subrayar un segundo hecho: Lucien Goron, así como el secretario general de la Sociedad de Amigos de Marcel Proust, Philibert-Louis Larcher, era un nativo de la región (era incluso un primo segundo de Marcel Proust). Este regreso al pasado está cargado de emoción. El álbum se titula “Illiers-Combray y sus proximidades” y contiene veinte páginas de papel satinado. Comienza con un “Fragmento del mapa del Estado Mayor de los alrededores de Illiers (escala: 1/80000)”. A continuación viene un “Plano de Illiers (establecido por Lucien Goron)”, idéntico al que ya señalamos en la obra de André Ferré. Las vistas aéreas y las vistas próximas se entremezclan. Se señalan “El castillo real de Tansonville” y “El verdadero molino de Montjouvin”. Las fotografías son delicadas, difusas, artísticas, nos sumergen en un universo semi-realista, semi-onírico, con una predilección por los vados, las pasarelas, los campos, es decir, por aquello que indica la proximidad y la familiaridad de la campaña en torno a Illiers. Las fotografías de tema acuático están particularmente logradas. Cada fotografía está ilustrada con una cita de la obra. Si volvemos al texto de la conferencia, constatamos la misma precisión de André Ferré en la localización del pueblo de Illiers

(kilómetros, línea ferroviaria, mapa de Estado Mayor). Dicho esto, Goron se interesa por los “tipos de paisaje que componían el horizonte familiar de Marcel Proust niño”, estimando que el escritor es, en general, fiel a la toponimia. A partir del mapa y de consideraciones geológicas, Goron describe lo que llama —como Proust en su obra— la región [*le pays*], oponiendo Beauce y Perche. Se detiene en el episodio de los campanarios de Martinville y de Vieuvicq, proporcionando datos extremadamente precisos: Proust escribió este paisaje a la edad de quince años, seguramente cuando estaba en Combray y volvía de paseo en el coche “del doctor Barrois, vecino cercano del tío de Proust”, a quien el autor de la *Recherche* dio “el nombre de allí, el de Percepied”. Para él, los dos campanarios de Martinville-le-Sec asociados por Proust al de Vieuvicq son las dos agujas de la catedral de Chartres. Además del feudalismo, lo que llama la atención de Lucien Goron sobre Illiers son las calles y los vados sobre el Loir. Por otra parte, para él el primer modelo de la duquesa de Guermantes es la baronesa de Goussencourt, señora de Saint-Éman, a quien veía ir a la iglesia los domingos. Y concluye, retomando una reflexión de Marcel Proust, que para comprender un autor no hay que buscarlo en los lugares en que vivió y murió, sino en aquellos a los que amó y que lo inspiraron. El texto termina con una larga cita sobre los dos lados, el de Méséglise y el de Guermantes. Estos lados son realmente la piedra angular de la geografía proustiana, no solo a escala de Illiers sino de la obra entera.

En este período que estimula la peregrinación literaria y los relatos-testimonio, la moda es icónica, pues tras la fotografía y la ilustración se oculta lo real, soporte de la ficción. Esta moda de la imagen aplicada al lugar de la memoria se encuentra en el manual escolar llamado “Lagarde y Michard” por el nombre de sus autores. Proust ocupa un lugar central y goza de gran cantidad de cuadernos de ilustraciones. En la primera página —que tiene como leyenda “A Illiers (Combray), donde el niño Marcel Proust pasaba sus vacaciones”— hay dos fotografías de lugares en blanco y negro, “Puente sobre el Loir (la Vivonne), que el narrador atravesaba cuando iba «por el lado de Guermantes»” y “Casa de tía Léonie. La ventana de la izquierda es la de la habitación de Proust”. La casa parece bastante mal mantenida, y la fachada está recubierta por entramados, lo que permite inscribir la fotografía en un período intermedio entre los años en que los Proust iban de vacaciones y la restauración a la antigua de la casa. En efecto, el tío Julien Amiot, apasionado por Argelia, había hecho enmarcar las ventanas de mosaicos a la oriental, del lado del jardín. Los siguientes propietarios hicieron reaparecer los entramados antes de que la Sociedad de Amigos de Marcel Proust restaurara los mosaicos para que los visitantes encontraran la fachada que conoció Proust. Un segundo cuaderno de imágenes presenta “la habitación de Proust en Illiers”, retratos —dos de ellos fúnebres— y diferentes reproducciones artísticas. Esta habitación fue reconstituida fielmente de acuerdo con la obra, como el conjunto de las partes de la casa. Se constata, entonces, que para esta generación Proust se confunde con Illiers (que de hecho es solo su lado paterno) y que las vistas de Illiers tienen una importancia primordial, concebidas como modelos incontestables de los paisajes de “Combray” (lo real y lo ficcional se confunden: “el Loir” al lado de “el narrador”).

El *Album Proust* de la edición de La Pléiade (la primera, de Pierre Clarac y André Ferré) aparece en 1965; la iconografía es reunida y comentada por los mismos Clarac y Ferré; el volumen contiene 412 ilustraciones. La sección consagrada a Illiers se abre con la fotografía, a página completa, del cartel de ingreso a la ciudad, que anuncia “Illiers. El Combray de Marcel Proust”. Las reproducciones de lugares y de espacios son innumerables, y constan de múltiples vistas de los lugares más pintorescos, como el Pré Catelan, la propiedad de Mirougrain y el Loir. Unas leyendas precisan, al igual que en el álbum de Lucien Goron, que se trata de la “verdadera mansión de Tansonville” y del “verdadero molino de Montjouvin”. Se afirma, sin embargo, con la ayuda de pruebas, que “la imaginación del novelista se tomó muchas libertades con la topografía” (p. 51).

## Los aportes de la crítica genética

Existe un número de una revista que, según mi opinión, asegura la transición entre el enfoque biográfico y geográfico tradicional de los años cincuenta y el enfoque genético que aparece en los años setenta: se trata del número de la revista *Le Point*, Revista artística y literaria, de 1959, consagrado al “Universo de Proust”. En el índice hay cinco entradas: “Lectores de Proust”, de Bernhard de Fallois, “Las fuentes del Loir en Illiers”, de Marcel Proust, “Sueños de viaje”, de André Ferré, “Las claves de los tipos y el teclado de temas en Proust”, de Georges Cattai, y “Marcel Proust o la angustia creadora”, de Robert Vigneron. El nombre bisagra es el de Bernard de Fallois, quien en 1952 publica *Jean Santeuil* y en 1954 *Contre Sainte-Beuve*. El fragmento clave es “Las fuentes del Loir”, de Marcel Proust. Desde el primer artículo —el de Bernard de Fallois—, la iconografía nos lleva hacia un nuevo universo, o, dicho de otra forma, hacia un nuevo mensaje. Inmediatamente luego del retrato de cuerpo entero de Proust en el Juego de Palma, a la salida de la exposición de Vermeer en la que vio el pequeño pedazo de pared amarilla que le sirvió de modelo para su propia escritura y que le inspiró la muerte del escritor Bergotte, viene una fotografía del estudio de Marcel Proust en el boulevard Haussmann, es decir, del lugar de escritura. Descubrimos a continuación el dormitorio de Proust con, nos dice la leyenda, “sobre la mesa los cuadernos de su gran obra”; luego su salón, antes de llegar a las fotografías de Illiers, el pueblo y la casa de tía Léonie. Terminamos con retratos familiares. El paisaje —el de Illiers, el de la infancia— es entonces central, pero la representación de la escritura está primero.

En medio de estos artículos de crítica literaria figura un fragmento, “Las fuentes del Loir”. El texto introductorio dice que se trata de un texto inédito cuyo manuscrito pertenece a Claude Mauriac y que parece contemporáneo de *Jean Santeuil*. Se dice que fue Léon Pierre-Quint quien dio título a este texto. Quint murió durante la redacción del artículo que estaba escribiendo para el número de *Le Point*. Publicar el fragmento que tituló fue, quizás, una forma de rendirle homenaje. Pero es también una manera de ilustrar la geografía literaria, el paisaje bucólico de Combray con sus árboles frutales en flor, sus pájaros, todo bañado en una atmósfera de delicadeza. Toda esta descripción poética de la naturaleza conduce a la evocación del objetivo a alcanzar durante los paseos, que parece ser irrealizable y que parece llevarnos hacia una “región” lejana y misteriosa. La ilustración más perfecta de ello es el descubrimiento de las fuentes del Loir. Estas, fascinantes e incomprensibles, en su pequeño lavadero rectangular, con sus renacuajos y sus burbujas, encarnan para el niño lo misterioso y lo sagrado. Una pequeña fotografía del Loir las ilustra.<sup>5</sup>

## Los setenta y cinco folios y otros manuscritos inéditos [*Les Soixante-quinze feuillets, et autres manuscrits inédits*]

Si Bernhard de Fallois se hizo célebre en el mundo proustiano por sus dos ediciones de *Jean Santeuil* y de *Contre Sainte-Beuve*, mencionadas anteriormente, también se hizo célebre por el misterio que creó mencionando en su prefacio de *Contre sainte-Beuve* “setenta y cinco folios” que consultó y que desaparecieron posteriormente (p. 14). A su muerte, en 2018, fueron encontrados en su casa; Nathalie Mauriac realizó su edición crítica, *Les Soixante-quinze feuillets, et autres manuscrits inédits*, publicada en abril de 2021. Esta edición reúne, luego de la transcripción de los setenta y cinco folios, extractos de cuadernos o de manuscritos que están en relación con los temas evocados en los folios, especialmente los Cuadernos 3, 2, 1 y 4, de 1909 a 1910. Así, el primer texto citado que forma parte de los archivos Fallois, titulado “El manuscrito de Belle-Île”, es la versión más antigua del beso nocturno; precede a la de *Jean Santeuil*. Según Nathalie Mauriac, los setenta y cinco folios fueron redactados entre los primeros meses y el otoño de 1908, quizás incluso hacia fines de

1907, y constituyen las primeras páginas de la *Recherche*. Se ubicarían entre *Jean Santeuil*, abandonado en 1899, y *Contre Sainte-Beuve*. Contienen seis unidades narrativas: “Una tarde en la campaña”, “El lado de Villebon y el lado de Méséglise”, “Estadía al lado del mar”, “Muchachas”, “Nombres nobles” y “Venecia”, títulos dados por los editores. Ahora bien, estos comienzos, como lo constata Jean-Yves Tadié en su Prefacio, son claramente autobiográficos: la madre se llama “Jeanne”, la abuela “Adèle”, el narrador “Marcel”. La primera unidad narrativa, “Una tarde en la campaña”, describe la vida familiar en una casa en la campaña que se parece mucho a la futura “casa de tía Léonie”; encontramos ya los paseos por el jardín de la abuela (aquí llamada Adèle), la escena del beso nocturno, la escena de la separación, en una versión muy diferente de la de la obra publicada (el episodio de los espinos): aquí es Robert quien no quiere separarse de su cabrito. Sin embargo, las formulaciones son similares: “Mi pobre cabrito, no eres tú quien buscaría hacerme daño, separándome de los que amo” (p. 47). La segunda unidad textual tiene por tema “El lado de Villebon y el lado de Méséglise” (pp. 53-68) y a través de ella volvemos a la geografía literaria. Desde la primera frase estamos sumergidos en una realidad diferente de aquella que conocemos como lectores de la *Recherche*. El narrador accede al lado de Villebon en coche con su mecánico (ya es adulto) desde Chartres, tomando la ruta de Nogent-le Rotrou. En la obra publicada, el héroe niño llega con su familia en tren a Combray (Illiers). En los folios encontrados, los paseos familiares se hacen en las rutas, especialmente en la ruta de Bonneval. Paradójicamente, esta versión, que es la más antigua, da una impresión de modernidad, por la alusión al automóvil, pero también por la precisión descriptiva. Hay aún esa fascinación por un lugar desconocido y lejano, que ya vimos en el fragmento “Las fuentes del Loir”. Los dos lados no han sido todavía creados como tales; si bien Villebon es un objetivo que alcanzar, no es aún Guermantes; el lado de Méséglise comienza a hacer su aparición. En una extensión agregada, los dos lados, el de Villebon y el de Méséglise, se ponen en paralelo y se oponen como Oriente y Occidente. Nathalie Mauriac estima que este conjunto que concierne a los dos lados<sup>6</sup> es el más trabajado de los setenta y cinco folios. Es, en efecto, objeto de numerosas reescrituras internas. Si vemos que, luego de muchos tanteos, el binarismo de los dos lados se pone en marcha, también constatamos que el autor es en este momento muy sensible a lo que constituye la base de la geografía (las rutas —especialmente la de Bonneval, que no reaparecerá posteriormente—, los cerros, el jardín del tío, diferenciado del parque, los ramos de madera, el pequeño puente de madera y el gran puente de piedra, etc.) y de la botánica (las múltiples flores que reencontraremos en “Combray”, especialmente el espino rosa, pero también las frutas, como las fresas). El color azul es omnipresente, y en este paisaje hay un elemento que resalta por su carácter obsesivo: se trata de una alameda de árboles por la que la familia pasa durante sus paseos y que no va a dejar de perseguir al narrador.

El otro interés de este conjunto es que menciona las “Fuentes de Loir” en dos oportunidades: en la primera, f° 40, figura el título solo, acompañado de una nota, “con miras a la intercalación del fragmento correspondiente”; en la segunda, f° 51, aparece la indicación “Una vez que nos dirigimos más lejos de lo habitual en la ruta de Villebon, llegamos a las Fuentes del Loir”. Es, entonces, en ese folio 40 donde debía intercalarse el fragmento citado en *Le Point*.

## Conclusión

Los lugares, especialmente Illiers, convertido en Illiers-Combray, fascinaron a las primeras generaciones de proustianos, tanto *amateurs* como especialistas, y suscitaban capturas que immortalizaban los paisajes y testimoniaban prácticas rituales, como la peregrinación. Estas fotografías en blanco y negro se encuentran en las colecciones de

grandes establecimientos de conservación (Biblioteca Nacional de Francia, Jacques Doucet), a cargo de personajes emblemáticos, especialmente Philibert-Louis Larcher, secretario general de la Sociedad de Amigos de Marcel Proust y de Amigos de Combray. El lugar de culto, anclaje del real, fue luego olvidado en provecho de la forma del texto, de las figuras de la narración. Reaparece gracias al manuscrito, a los folios que son puestos en venta o encontrados en una caja de archivos olvidada desde hace décadas. La geografía literaria de André Ferré renace gracias a las publicaciones de Michel Collot y a las tesis que se ocupan de esta temática. El lugar vuelve a ser fundamental, como lo era para Proust. El narrador de los setenta y cinco folios dice experimentar “ese deseo obsesivo de agotar la particularidad física de una región” (p. 62). Ir más allá, alcanzar lo que creíamos inaccesible, hacer de un lugar soñado un sitio real, reencontrar lo desconocido, lo extranjero —es decir, lo que pertenece al “otro lado”—; todas son formulaciones para referir ese deseo de lugar que persigue el héroe narrador de la futura *Recherche*.

### Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2020). *Marcel Proust: mélanges*, édition établie et annotée par Bernard Comment. París: Seuil.
- Charles-Nicolas, S. (2020). André Ferré pionnier de la géographie littéraire? *Bulletin Marcel Proust*, 70, 63-69.
- Collot, M. (2014). *Pour une géographie littéraire*. París: Corti.
- Dupuy, L. (2019). *L’imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire*. Pau : Presses de l’Université de Pau et des Pays de l’Adour.
- Ferré, A. (1946). *Géographie littéraire*. Paris : Éd. du Sagittaire.
- Goron, L. (S/A). *Le Combray de Marcel Proust et son horizon*. Texte accompagné d’un album proustien. Toulouse: Imprimerie Julia.
- Naturel, M. (2017). Proust et *Les Maîtres sonneurs* de George Sand. *Bulletin Marcel Proust*. 67, 113-121.
- Poulet, G. (1982). *L’espace proustien*. Paris : Gallimard.
- Proust, M. (2021). *Les Soixante-quinze Feuilles, et autres manuscrits inédits* (Édition établie par Nathalie Mauriac Dyer, préface de Jean-Yves Tadié). París: Gallimard.
- Quémar, C. (1975). Sur deux versions antiguas de los «lados» de Combray. *Cahiers Marcel Proust*, 7, 159-282.
- Tsumori, K. (2014). *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*. Paris : Honoré Champion.
- Univers de Proust. (1959). *Le Point, Revue artistique et littéraire*, LV/LVI.

### Notas

---

<sup>1</sup> Parque situado en Illiers-Combray y diseñado en 1850 por Jules Amiot, tío de Marcel Proust. Toma su nombre de la región Pré Catelan del Bois de Boulogne. En la *Recherche*, se trata del parque de Tansonville (N. del T.)

<sup>2</sup> La reproducción de las figuras 1 y 2 cuenta con la autorización del Fondo Barthes; las fotografías fueron tomadas en la Biblioteca Nacional de Francia por la autora del artículo (N. del T.).

<sup>3</sup> Ver Mireille Naturel, “Proust et *Les Maîtres sonneurs* de George Sand”, *Bulletin Marcel Proust* n° 67, 2017, p. 113-121.

<sup>4</sup> Derechos reservados, André Ferré, 1946.

<sup>5</sup> Este fragmento formaba parte de la Venta Marie-Claude Mante, del 24 de mayo de 2018. Dataría de 1908.

<sup>6</sup> Ver el magistral estudio de Claudine Quémar, “Sobre dos versiones antiguas de los “lados” de Combray” (1975), cuyo comentario está a la vez ilustrado por planos de Illiers (pueblo y alrededores) que ya conocemos y por manuscritos (Cuadernos 4, f° 35r° y 12, f° 34r°, en donde se pasa del nombre de “Garmantes” al de “Guermantes”). [Voir l’étude magistrale de Claudine Quémar, «Sur deux versions anciennes des “côtés” de

---

Combray» dont le commentaire est illustré à la fois des plans d'Illiers (village et environs) que nous connaissons et de manuscrits (Cahiers 4, f° 35r° et 12, f° 34r° où l'on passe du nom de «Garmantes» à celui de «Guermantes»). “ese deseo obsesivo de agotar la particularidad física de una región”.

## ¿Proust filósofo? La *Recherche* como filosofía de lo sensible

Martín Buceta\*

### Resumen

El presente artículo tiene por objetivo identificar en la novela proustiana una dimensión filosófica que permita considerar a Marcel Proust un escritor-filósofo y a la *Recherche*, una filosofía de lo sensible. Para ello, primero, se buscará identificar en Proust ciertas características presentes en su novela y en su correspondencia que permitan considerarlo un filósofo y, a partir de un abordaje propiciado por la fenomenología de Merleau-Ponty, delimitar ciertos aspectos de la *Recherche* que invitan a erigirla como modelo de una obra donde puede identificarse una filosofía de lo sensible comprendida como literatura. En segundo lugar, se analizará un pasaje de la novela referido a Albertine, en el cual se advierte una idea sensible expresada mediante la literatura. Por último, se esbozarán ciertas líneas de investigación abiertas a partir de la reflexión precedente.

Palabras clave: *Proust, Merleau-Ponty, literatura, filosofía de lo sensible*

### Proust philosopher? The *Recherche* as a philosophy of the sensible

### Abstract

The aim of this article is to identify in Proustian novel a philosophical dimension that allows us to consider Marcel Proust a philosopher-writer and the *Recherche* a philosophy of the sensible. To this end, first, we will seek to identify certain characteristics present in Proust's novel and his correspondence that allow us to consider him a philosopher and, on the basis of an approach based on Merleau-Ponty's phenomenology, to delimit certain aspects of the *Recherche* that invite us to establish it as a model of a work in which a philosophy of the sensible, understood as literature, can be identified. Secondly, we will analyse a passage in the novel referring to Albertine in which can be identified a *sensible idea* expressed through literature. Finally, we will refer to certain lines of research opened up by the preceding reflection.

Keywords: *Proust, Merleau-Ponty, literature, philosophy of the sensible*

---

\* Doctor en Filosofía (Universidad de San Martín), becario posdoctoral (UCA/CONICET), Buenos Aires, Argentina. [tinbuceta@gmail.com](mailto:tinbuceta@gmail.com)

Recibido 12/12/2020 Aceptado 13/03/2021

## Introducción

“Si hay una «filosofía» de Proust, esta concuerda profundamente con la ambición fenomenológica tal como Merleau-Ponty la piensa” (Andén et al, 2020, p.137)<sup>1</sup>.

La monumental obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, es pasible de ser abordada desde múltiples perspectivas y a partir de variadas claves de lectura. La tradición de comentadores que han dirigido a ella sus reflexiones es prueba suficiente de esto. Por ello, todo abordaje que se erija como absoluto o definitivo sobre la inconmensurable *Recherche* es, sin lugar a duda, limitado, engañoso o, al menos, ingenuo. Esta obra ha dado que pensar y lo seguirá haciendo. En este artículo solo buscamos realizar una pequeña contribución a la gran tradición de pensamiento que ha girado en torno a la novela, a nuestro juicio, más determinante del siglo XX.

El abordaje que aquí proponemos se nutre de la elucidación que realiza Maurice Merleau-Ponty del lenguaje literario y de su acercamiento a la obra proustiana. El filósofo francés, que dedicó varias páginas a la obra de Proust, ha elaborado una teoría de la expresión que privilegia el lenguaje literario como ámbito de la manifestación del mundo sensible. En *Lo visible y lo invisible* esboza la noción de “idea sensible” y señala a Marcel Proust como aquel que mejor ha sabido explorar las relaciones entre lo visible y lo invisible. En sus notas adjuntas a ese mismo trabajo —inconcluso a causa de su repentina muerte— también insinuaba la sugerente figura del escritor-filósofo como sujeto de una filosofía de lo sensible comprendida como literatura. El modelo para dicha figura no puede ser otro que el omnipresente Marcel Proust, escritor al que Merleau-Ponty no solo retoma en libros como *Fenomenología de la percepción*, *Sentido y sin sentido*, *Signos* y *Lo visible y lo invisible*, sino que también erige como pieza clave de varios de los cursos que dictó en el Collège de France como *Investigaciones sobre el uso literario del lenguaje*, *El problema de la palabra*, *La institución*, *En la historia personal y pública* y *El problema de la pasividad*. *El sueño, el inconsciente y la memoria*.

El objetivo del presente artículo será —a partir de la lectura merleau-pontiana— identificar en Marcel Proust una dimensión filosófica de su escritura que nos invite a considerarlo un escritor-filósofo. Esto será posible a partir de un abordaje de la *Recherche* como una gran prosa en la que cierto sentido, que no había sido objetivado hasta el momento y permanecía oculto, es manifestado. Para ello, dividiremos la exposición de este artículo en dos partes. Por un lado, intentaremos responder a la pregunta del título: ¿Proust filósofo? o, formulada en términos más explícitos, ¿puede ser considerado Marcel Proust un filósofo? Para responder a este interrogante delimitaremos la figura del escritor-filósofo que está esbozada en los últimos textos de Merleau-Ponty y explicaremos por qué la filosofía de lo sensible debe ser comprendida a partir de ciertas características propias de la literatura (proustiana). En segundo lugar, explicitaremos por qué la obra de Proust, en particular *A la busca del tiempo perdido*, puede ser considerada desde una perspectiva filosófica. Para llevar adelante este último punto nos valdremos del análisis de algunos pasajes de la novela proustiana con los que ilustrar el concepto merleau-pontiano de idea sensible forjado por el filósofo en el contacto con la obra de Proust. Por último, esbozaremos ciertas consideraciones finales en las que señalaremos algunas líneas de investigación abiertas por estas reflexiones que pueden ser transitadas en el futuro inmediato

## 1. ¿Proust filósofo?

La *Recherche* es una obra literaria que supone una ruptura con la tradición de la narrativa decimonónica, plagada de largas frases que se amplían por la inclusión de paréntesis y comas, con una escritura de largo trazo y, a veces, aburrida e incluso con errores gramaticales. Proust hace de la rememoración involuntaria el método central de la novela en la que despliega una descripción exhaustiva que le valió al texto ser merecedor de críticas feroces. A su vez, puede advertirse un estilo exquisito en la construcción de ciertos pasajes y una notable agudeza del autor para captar en su esencia situaciones cotidianas que a casi cualquiera pasarían inadvertidas. Sin embargo, también la obra de Proust ha sido considerada desde una perspectiva filosófica. Algunos creen incluso que en lugar de una “búsqueda del tiempo perdido” deberíamos hablar de una *búsqueda de la Verdad*<sup>2</sup>, subyace a la obra toda una teoría estética, una concepción del tiempo y —consideramos nosotros aquí— una filosofía de lo sensible. Para introducirnos un poco más en el abordaje filosófico de la *Recherche* es preciso señalar algunos pasajes de la obra merleau-pontiana que nos permitirán delimitar ciertas características de la novela que habilitarán la pregunta: ¿puede ser Proust considerado un filósofo?

En el prólogo de *Fenomenología de la percepción* de 1945, Merleau-Ponty emparentaba la tarea de la filosofía con la de la literatura, en particular con la de Marcel Proust. Hacia el final del texto leemos que “[L]a fenomenología es laboriosa como las obras de Balzac, Proust, Valéry o Cézanne, comparten el mismo género de atención y asombro, la misma exigencia de conciencia y la misma voluntad de captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente” (Merleau-Ponty, 1945, p. 16). En ese libro el filósofo apela a pasajes de la *Recherche* para ilustrar algunas ideas de su propuesta fenomenológica<sup>3</sup>. Unos años más tarde aparece en *Sentido y sin sentido* una referencia clara en “La novela y la metafísica” a las ideas filosóficas de la obra proustiana (Merleau-Ponty, 1948), allí Merleau-Ponty también afirma que “la expresión filosófica asume las mismas ambigüedades que la expresión literaria, puesto que el mundo está hecho de tal modo que no puede ser expresado más que a través de «historias» y mostrado como con el dedo” (1948, p. 49). Sin embargo, la presencia de Proust se torna ineludible en su obra a partir del año académico 1953/54 en que Merleau-Ponty dicta en el Collège de France un curso titulado *El problema de la palabra*, del que dedica toda la segunda parte a su figura. Las notas preparatorias del curso fueron recientemente publicadas y en ellas aparece explícitamente la pregunta formulada por Merleau-Ponty: “¿Proust filósofo?” (2020, p. 135). Este interrogante sobre el que discurre en la clase del 25 de febrero de 1954 lo lleva a elaborar una serie de afirmaciones sobre la tarea del novelista entre las que encontramos la siguiente:

Él [Proust] es uno de los primeros en haber concebido una fijación, una descripción, una transcripción de las cosas, de los otros, exactamente tal como le aparecían, de su contacto con ellos, sin introducir contenido nocional.

Necesidad de fijar, conquistar por las palabras el contacto mudo. Idea muy precisa de un trabajo cuasi científico de ese género: volver accesible a los otros eso mismo que está mudo. Es perdonable que no haya visto enseguida que él tenía allí la «filosofía» i.e. una elucidación de la relación al mundo, a los otros, al tiempo, de la situación del espíritu en el mundo, etc.

Describamos pues esa experiencia fundamental que, ampliándose, devendrá «su filosofía», y que es justamente experiencia correlativa del silencio de las cosas y de la aparición de la palabra. (Merleau-Ponty, 2020, p.137).

Esta extensa cita del curso da cuenta de la consideración general que Merleau-Ponty tiene de la obra de Proust y adelanta algunos de los temas que serán mejor delimitados en obras posteriores. En la cita hallamos algo fundamental: Proust es uno de los primeros en ocuparse de fijar, de intentar conquistar mediante las palabras, el contacto mudo que tenemos con las cosas. La literatura proustiana supone para Merleau-Ponty el esfuerzo de alcanzar mediante el lenguaje literario aquel sentido mudo del mundo percibido y volverlo accesible a los otros. Esta tarea, propia de lo que el filósofo considera una *gran prosa*<sup>4</sup>, es la que ve consumada en la *Recherche*. Es en ello, según Merleau-Ponty, en lo que reside “su filosofía”, en volver accesible a los otros lo que está mudo, en elucidar la relación con el mundo, con los otros, con el tiempo, etc., mediante una escritura literaria que permita la sublimación del sentido perceptivo en el sentido del lenguaje.

Justamente, Merleau-Ponty ve en la figura de Proust un modelo a seguir —aquel del escritor-filósofo—, lo que a causa de su repentina muerte no logra definir totalmente, pero queda esbozado en sus notas de trabajo. Cuando Merleau-Ponty indagaba en torno al problema de la expresión del mundo sensible —el problema principal de la filosofía para él, aquel que busca llevar a la experiencia pura y aún muda a la expresión propia de su sentido— explicaba que

[l]o sensible es ... como la vida, un tesoro siempre lleno de cosas que decir para aquel que es filósofo (es decir, escritor) ... El fondo del asunto es que, en efecto, lo sensible no ofrece nada que se pueda decir si no se es filósofo o escritor, pero eso no se debe a que sería un en-sí inefable, sino al hecho de que no se sabe *decir*. (Merleau-Ponty, 1964, p. 300).

En esa nota de trabajo de mayo de 1960, un año antes de su muerte, Merleau-Ponty explicita que el problema de la expresión de lo sensible no reside en su posible inefabilidad, sino en los modos que tenemos de expresarlo. Este pasaje, en un mismo movimiento, cuestiona la tradición filosófica que apeló al uso de conceptos cerrados y exactos para intentar categorizar el mundo y, al mismo tiempo, reivindica la expresión literaria como un posible modo de decir lo sensible. Esto se evidencia en dos puntos principales. El primero, reside en aclarar qué tipo de filósofo es aquel que puede decir lo sensible: aquel que es escritor, por ello escribe “para aquel que es filósofo (es decir, escritor)”. El segundo, tiene que ver con el elocuente título que otorga a esta nota de trabajo: “La filosofía de lo sensible como literatura”. Hacia el final de su obra cobra cada vez más fuerza la idea de que para decir lo sensible es preciso que la filosofía se nutra de ciertas herramientas propias de la literatura.<sup>5</sup> Por esto, esta nota de trabajo central deja esbozada la figura del filósofo-escritor o, en su anverso, del escritor-filósofo, como aquel que tiene la capacidad de *decir* lo sensible. Pero ¿por qué la obra de Proust es para el filósofo francés objeto de reflexión, lectura continua y modelo de una filosofía de lo sensible?

Merleau-Ponty distingue en la obra proustiana una capacidad particular para expresar el “tesoro” del mundo sensible. Esto es expuesto en *Lo visible y lo invisible*, texto en que Merleau-Ponty afirma que “nadie ha superado a Proust en la instauración de las relaciones entre lo visible y lo invisible, en la descripción de una idea que no es lo contrario de lo sensible, que es su doblez y profundidad” (1964, p. 193). Allí, Merleau-Ponty intentaba desentrañar las relaciones entre literatura y mundo percibido y deslindaba para ello el concepto de idea sensible. Este concepto es forjado por el filósofo al contacto con la literatura proustiana.

La literatura, la música, las pasiones, tanto como la experiencia del mundo visible son, no menos que la ciencia de Lavoisier y de Ampère, la exploración

de un invisible y, como ella, develamiento de un universo de ideas. Simplemente, ese invisible, esas ideas, no se dejan, como las de aquellos, desprender de las apariencias sensibles, ni erigir en positividad secundaria. (Merleau-Ponty, 1964, pp. 193-194).

La literatura, en especial la proustiana, debe ser comprendida como la exploración de un invisible, el develamiento de una esencia que solo puede ser aprehendida a través de lo sensible y no a pesar de este. Ya señalaba Merleau-Ponty más arriba que “volver accesible a los otros eso que está mudo” es en lo que reside la filosofía proustiana. Las ideas sensibles — concepto forjado por Merleau-Ponty a partir de su lectura de *Por la parte de Swann*— son aquellas que Proust describe en aquel sublime pasaje referido a la sonata de Vinteuil por medio de la cual puede accederse a la esencia del amor, esas ideas son “ideas veladas por tinieblas, desconocidas, impenetrables para la inteligencia, mas no menos perfectamente distintas unas de otras, no menos desiguales entre sí en valor y significado” (Proust 2005a, p. 310)<sup>6</sup>. Estas ideas, que estructuran la carne (*chair*) de lo visible, no pueden ser desprendidas de la experiencia en que nos son dadas. Según Merleau-Ponty “[n]o es solamente que encontremos allí la *ocasión* de pensarlas; es que ellas obtienen su autoridad, su poder fascinante, indestructible, precisamente por el hecho de que están en transparencia detrás de lo sensible o en su corazón” (1964, p. 194). Esto es lo que él halla en la *Recherche*: las ideas son conocidas porque tenemos un cuerpo y porque tenemos sensibilidad, no hay visión sin pantalla, las esencias no pueden ser desprendidas de su existencia sensible. Justamente por eso “Swann encontraba dentro de sí, en el recuerdo de la frase que había escuchado ... la presencia de una de aquellas realidades invisibles en las que había dejado de creer” (Proust, 2005a, p. 191)<sup>7</sup>.

La idealidad sensible es una de las tesis fundamentales que subyacen en la *Recherche*. Proust intenta llevar a cabo una exploración exhaustiva de lo sensible en busca de las esencias extratemporales de la experiencia. El caso paradigmático de la novela —que amerita la siguiente cita extensa— es el de la mentada pequeña frase de la sonata. Allí queda en evidencia la apropiación merleauPontiana de la terminología de Proust y, además, la certeza de que para el autor de la *Recherche* existe una idealidad sensible que debe ser expresada mediante el arte. En el pasaje referido a la pequeña frase Proust escribe:

Estos encantos de una tristeza tan íntima eran precisamente los que la pequeña frase trataba de imitar, de recrear, llegando a captar, *a volver visible su esencia* ... En su pequeña frase, aunque presentase a la razón una superficie oscura, se advertía un contenido tan consistente, tan explícito, al que prestaba una fuerza tan nueva, tan original, que quien la había oído la conservaba dentro de sí en pie de *igualdad con las ideas del entendimiento*. ... Swann no andaba, por tanto, muy descaminado al pensar que la frase de la sonata *existía realmente*. Claro que, humana desde esta perspectiva, pertenecía sin embargo a un orden de criaturas sobrenaturales y que nunca hemos visto, pero que, pese a todo, reconocemos extasiados cuando algún *explorador de lo invisible* consigue captar una, traerla desde el mundo divino al que él tiene acceso, para que brille unos instantes en el nuestro. Eso es lo que Vinteuil había hecho con la pequeña frase. Swann advertía que el compositor se había limitado, con sus instrumentos de música, *a quitarle el velo, a volverla visible* ... Swann escuchaba todos los temas dispersos, destinados a entrar en la composición de la frase, como las premisas en la conclusión necesaria: asistía a su génesis. «¡Qué audacia!, se decía; acaso tan genial como la de un Lavoisier, o de un Ampère, la audacia de un Vinteuil experimentando, descubriendo las leyes

secretas de una fuerza desconocida, llevando a través de lo inexplorado, hacia la única meta posible, los invisibles corceles en que confía y que nunca podrá ver». [*Cursiva agregada*] (Proust, 2005a, pp. 310-312)<sup>8</sup>.

La idealidad sensible es aquel contenido subsistente que se nos aparece como la esencia de una experiencia dada. Merleau-Ponty (1964) advierte que estas ideas, incrustadas en la carne del mundo, estructuran nuestra experiencia sensible; son aquellas ideas como la nervadura que sostiene a la hoja por dentro; ideas que son la textura de la experiencia, su estilo, mudo al principio y proferido luego. Así sucede con la pequeña frase de la sonata, el audaz compositor descubre las leyes secretas de la experiencia y logra volver, por un momento, visible lo invisible. La visibilidad es la expresión por medio del lenguaje que logra captar el sentido en sus signos y exteriorizarlo<sup>9</sup>. Cuando mediante el arte se logra estructurar el sentido de la experiencia vivida y expresarlo lo que en verdad sucede es que se visibiliza la esencia de la experiencia. Esto es lo que el Narrador descubre hacia el final de la *Recherche* cuando reflexiona.

Ya en Combray fijaba con atención ante mi mente alguna imagen que me había forzado a mirarla, una nube, un triángulo, un campanario, una flor, una piedra, sintiendo que bajo estos signos quizá había algo muy distinto que yo debía intentar descubrir, un pensamiento del que eran traducción a la manera de esos caracteres jeroglíficos que parecen representar únicamente objetos materiales. Sin duda este cifrado era difícil, pero solo él ofrecía alguna verdad a leer. Porque las verdades que la inteligencia capta directamente con claroscuros en el mundo de la plena luz tienen algo de menos profundo, de menos necesario que las que la vida nos ha comunicado a pesar nuestro en una impresión, material porque ha entrado en nosotros por los sentidos, pero de la que podemos extraer el espíritu. En resumidas cuentas ... había que intentar interpretar las sensaciones como signos de otras tantas leyes e ideas, tratando de pensar, es decir, de hacer salir de la penumbra lo que había sentido, de convertirlo en un equivalente espiritual. Pero ¿qué otra cosa era este medio, que me parecía el único, sino hacer una obra de arte? (Proust, 2005c, p. 760)<sup>10</sup>.

Para el Narrador las impresiones sensibles se adivinan como signos que ofrecen alguna verdad a leer que se encuentra incrustada, superpuesta, montada, en lo sensible. Esas verdades de las impresiones —que son “irreducibles a cualquier otro orden de impresiones” (Proust 2005a, p. 189)<sup>11</sup>— no tienen la claridad que podría presentar una verdad de la inteligencia, son las que nos comunican la idealidad sensible que solo puede ser expresada mediante una obra de arte. Este pasaje no solo explicita el modo de decir lo sensible —como más arriba señalábamos en relación con los escritores-filósofos—, sino que además manifiesta la vocación de escritor que descubre el Narrador. La tarea a la que ha de lanzarse es, entonces, la de descifrar ese libro de la experiencia que, como él mismo afirma, es “el único que nos haya dictado la realidad, el único cuya «impresión» haya sido hecha en nosotros por la realidad misma” (Proust, 2005c, p. 761)<sup>12</sup>.

Para Merleau-Ponty (2020) la novela proustiana deja en evidencia que la literatura es ámbito de creación en que se manifiesta la función conquistadora de la palabra que logra recrear el contexto mediante el texto. ¿Pero cómo realiza la palabra esta tarea? ¿qué secretos mecanismos operan en ella para vehicular ese sentido apresado en la experiencia hacia el lenguaje? Merleau-Ponty afirma que “esa trascendencia debe transportarse en el recuerdo, y el recuerdo a su vez en la palabra. Eso es aquello que Proust prueba” (2020, p. 145). Esta comprobación que constata el filósofo puede leerse, por ejemplo, en pasajes como aquel en

que el Narrador ante la visión de los campanarios de Martinville adivina que hay algo que aquellos campanarios parecían contener y ocultar al mismo tiempo y súbitamente “sus líneas y sus soleadas superficies, como si hubieran sido una especie de corteza, se desgarraron, algo de lo que dentro de ellas se me ocultaba surgió ante mí, tuve una idea que un momento antes no existía y que se articuló en palabras en mi cabeza” (Proust, 2005a, p. 161).<sup>13</sup>

Sin embargo, ¿existe en Proust esta intención?, ¿comparte la *Recherche*, con las obras filosóficas, la intención de alcanzar la verdad? En otras palabras, ¿puede ser Proust considerado un filósofo? Todas estas cuestiones pueden ser saldadas gracias a una afirmación del mismísimo novelista. Es conocido que Proust era un escritor compulsivo de cartas<sup>14</sup> y existe una muy especial que dirige a Jacques Rivière —que sería más adelante el principal propulsor para que el segundo y los subsiguientes tomos de la *Recherche* se publiquen en la *Nouvelle Revue Française (NRF)*— luego de que este último hubo leído *Por la parte de Swann*. Proust no puede contener la alegría que le produce haber encontrado a alguien que haya entendido su novela y a principios de febrero de 1914 escribe: “¡Al fin encuentro un lector que *intuye* que mi libro es una obra dogmática y una construcción!” (Proust, 2017, p. 49). La carta de Rivière a la que Proust responde no ha sido encontrada, pero intuimos que en ella se reconocía la intención fundamental que el mismo Proust explicita también en su respuesta:

Como artista, me ha parecido más honrado y más delicado no dejar ver, no anunciar que si salía en busca de algo era de la Verdad, ni en qué consistía para mí. ...

No, si no tuviera creencias intelectuales, si simplemente buscara recordar y solapar estos recuerdos con los días vividos, no me tomaría, enfermo como estoy, la molestia de escribir. Pero no he querido analizar esta evolución de un pensamiento de un modo abstracto, sino recrearla, hacerla vivir. Estoy por tanto obligado a pintar los errores, sin creer tener que decir que los considero errores; qué le voy a hacer, si el lector cree que los considero la verdad. El segundo volumen acentuará este malentendido. Confío que el último lo disipará. (Proust, 2017, pp. 49-50)<sup>15</sup>.

Aquí hay dos cosas principales para señalar: por un lado, la afirmación de Proust que revela que “si salía en busca de algo era de la Verdad” (el texto original lleva mayúsculas), esto implica que la motivación del novelista puede ser asociada a aquella búsqueda que ha caracterizado históricamente a la filosofía. Puede decirse entonces que la *Recherche* es una *recherche de la Verité* (búsqueda de la Verdad) como más arriba insinuamos. Por otro lado, Proust confiesa a Rivière que está “obligado a pintar los errores, sin creer tener que decir que los consider[a] errores” y que esto se acentuará en el segundo volumen pero espera que sea disipado en el último. Sobre este punto es preciso aclarar que para cuando Proust escribe esta carta el proyecto de la novela contaba con solo tres volúmenes pero, acaecida la muerte de su chofer Alfred Agostinelli que había migrado a la ficción bajo el personaje de Albertine, la escritura crece desmedidamente y el autor reelabora el proyecto una y otra vez agregando nuevos tomos. Sin embargo, la “pintura de los errores” hace referencia directa al aprendizaje que el Narrador adquiere al visitar el atelier del pintor ficticio de la *Recherche* Elstir.

En *A la sombra de las muchachas en flor* el joven Narrador conoce a Elstir y visita su lugar de trabajo, allí descubre que “los raros momentos en que vemos la naturaleza tal cual es, poéticamente, de esos momentos estaba hecha la obra de Elstir” (Proust, 2005a, p. 735)<sup>16</sup>. El pintor logra captar la esencia en su estado originario, es decir, antes de ser clasificada, conceptualizada, por la inteligencia. Elstir realizaba “el esfuerzo de no exponer las cosas tal como sabía que eran, sino según esas ilusiones ópticas de que está hecha nuestra primera

visión” (Proust, 2005a, p. 737)<sup>17</sup>. Esta técnica aprendida en el atelier del pintor es la que el joven Narrador adquiere para sí en la novela de la que es autor y es, asimismo, la que Proust confiesa a Rivière en su carta como “pintura de los errores”<sup>18</sup>. Lo que Proust busca es — como Ruskin contaba sobre Turner— pintar aquello que se ve y no lo que se sabe<sup>19</sup>, existe en esta actitud un acercamiento al mundo originario despojado de las nociones de la inteligencia. Esto podría *a priori* parecer un error, pero la esperanza de Proust reside en que ese malentendido sea disipado en el último tomo cuando advirtamos que esas largas descripciones son la “pintura de los errores” que implicaban un acercamiento al ser bruto, una expresión de aquel mundo percibido y no diseccionado por la inteligencia. Anne Simon descubre también esta intención del Narrador y señala que lo que hay en su expresión es “una tentativa por restaurar un mundo sin rupturas. La ilusión no es un error a superar sino un momento privilegiado de nuestra unión al ser bruto” (2011, p. 100). En una palabra, lo que hallamos en la *Recherche* es lo Merleau-Ponty adelantaba en su curso: “una fijación, una descripción, una transcripción de las cosas, de los otros, exactamente tal como le aparecían” (2020, p. 137). Esta técnica de la escritura proustiana supone una reivindicación del acceso sensible al ser que implica un rechazo de la inteligencia y sus clasificaciones arbitrarias como el único discurso válido sobre este.<sup>20</sup>

La “pintura de los errores” es entonces uno de los proyectos que es posible identificar en la *Recherche*. Este proyecto se ajusta a ese deseo que Proust confiesa a Rivière: “no he querido analizar esta evolución de un pensamiento de un modo abstracto, sino recrearla, hacerla vivir. Estoy por tanto obligado a pintar los errores, sin creer tener que decir que los considero errores” (Proust, 2017, p. 50). Y, además, confirma la lectura merleau-pontiana de la novela que sostiene que “[l]a obra de un gran novelista está siempre sostenida por dos o tres ideas filosóficas ... La función del novelista no es la de tematizar estas ideas, sino la de hacerlas existir delante de nosotros como si fueran cosas” (Merleau-Ponty, 1948, p. 45).

Consideramos que este análisis nos permite, ante la pregunta “¿es Proust un filósofo?”, responder que sí, que es un *escritor-filósofo*, en tanto busca establecer un modo de acercarse al mundo escribiendo lo que se ve y no lo que se sabe, dando lugar a la descripción de los “errores de los sentidos” con la convicción de que esos errores, que serán profundizados, podrán ser subsanados a la luz de la explicitación final de la intención del autor: recuperar el tiempo perdido, el mundo perdido, en tanto y cuanto esa recuperación implique una pintura de los errores para alcanzar la verdad del mundo sensible. Esta pintura de los errores, sin mediación de las clasificaciones de la inteligencia que nos devuelva el mundo sensible en su manifestación originaria, comparte las aspiraciones que se hallan presentes en cualquier filosofía de lo sensible.

## **2. La *Recherche* como filosofía de lo sensible**

Una filosofía de lo sensible implica una elucidación del ser de la experiencia, una exploración, una fijación, una transcripción de las cosas, de los otros, exactamente tal como nos aparecen, de nuestro contacto con ellos, sin introducir contenido nocional. Por ello, Merleau-Ponty ve en la literatura proustiana, y en particular en la *Recherche*, el modelo de una filosofía tal. En sus notas de curso del año académico 1960/61, Merleau-Ponty realizaba esa característica de la novela proustiana anotando: “Proust: la literatura construida sobre el paisaje del escritor donde él lee todo lo que escribe – El arte es la operación de ‘adquisición’ de esas ‘entidades’” (1996, p. 194). Esa lectura perspicaz revela una característica esencial de la obra del literato francés, ella supone la exploración lo sensible en pos de desentrañar las esencias que allí se encuentran incrustadas con el objetivo final de fijarlas en la obra de arte. El Narrador, hacia el final del relato, se dice a sí que “ahora estaba decidido a vincular[s] a esa contemplación de la esencia de las cosas, a fijarla” (Proust, 2005c, p. 758)<sup>21</sup>. El arte

aparece como la maquinaria puesta en marcha por el encuentro con el mundo que nos mueve a escribir el único libro que nos haya dictado la realidad, el único cuya impresión haya sido introducida en nosotros por la realidad misma. Pero ¿qué o cuál es esa realidad que es preciso cristalizar en un libro, recobrar mediante el arte? Proust responde que “[l]o que llamamos realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos rodean simultáneamente ... relación única que el escritor debe encontrar para encadenar por siempre en su frase uno a otro los dos términos diferentes” (Proust, 2005c, p. 769)<sup>22</sup>.

Queda en evidencia que la intención de Proust en la *Recherche* es la de fijar por medio de una obra de arte la realidad. La expresión del mundo sensible —es decir, de aquello que constituye nuestro mundo sensible: las sensaciones y los recuerdos que simultáneamente nos rodean— es la tarea de una filosofía de lo sensible. Y si esta expresión apela a recursos propios de la literatura como lo son su lenguaje, los giros, metáforas y formas propias de su expresión, entonces esta filosofía de lo sensible debe ser comprendida como literatura. Por ello, la verdadera tarea del escritor es la de la traducción del libro interior de las sensaciones dejadas en uno por la realidad. La tarea/vocación que el Narrador descubre se manifiesta claramente en su reflexión final:

me daba cuenta de que ese libro esencial, el único libro verdadero, un gran escritor no tiene, en el sentido corriente del término, que inventarlo, puesto que ya existe en cada uno de nosotros, sino traducirlo. El deber y la tarea de un escritor son los de un traductor. (Proust, 2005c, p. 770)<sup>23</sup>.

El escritor como traductor de lo sensible, de aquel libro esencial y verdadero de nuestra experiencia, nos remite a la mentada figura del “escritor-filósofo” con que asociamos a Proust al comienzo de este artículo. Él es un escritor-filósofo que quiere expresar lo sensible mediante su obra de arte, la *Recherche*. Pero ¿en qué pasajes puede advertirse esto?, ¿cómo logra el Narrador manifestar, mediante el lenguaje literario, el mundo sensible?, ¿cómo se traduce el libro interior de la experiencia?

En la introducción titulada: “¿Buscar? Más aún: crear” de su libro *Una deformación sin precedentes. Marcel Proust y las ideas sensibles*, M. Carbone se propone analizar el ya famoso pasaje de la obra de Proust que es conocido como “Resurrección de Combray por la memoria involuntaria”. Carbone (2015) explica, a partir del análisis, que, además del descubrimiento de la memoria involuntaria, lo que allí podemos hallar es la descripción de la experiencia de una intuición eidética: la experiencia con que el protagonista de la obra vuelve a saborear la esencia misma del pueblo en que transcurrió parte de su infancia, dicha esencia es fruto de un simbolismo que transforma lo particular sensible en un universal inseparable de él.<sup>24</sup> Aquí intentaremos realizar lo mismo, pero cambiando el ya conocido pasaje de la magdalena remojada en el té de tila del que sale Combray para centrarnos en el análisis y descripción de otro pasaje de la novela no tan conocido.

El episodio referido se encuentra en *La parte de Guermantes*. Allí, en el segundo capítulo de la segunda parte, el Narrador comienza su relato refiriendo una visita de Albertine a su casa en París. El héroe había conocido a Albertine en Balbec, balneario imaginario de la *Recherche* en que ella y otras muchachas aparecen como una bandada de pájaros en la playa y encarnan la Belleza<sup>25</sup>. Durante su estancia marítima el Narrador conoce al grupo de las “muchachas en flor” y, luego de juegos compartidos y tardes conjuntas, inclina su gusto por Albertine Simonet a quien fallidamente intenta besar. Ese beso frustrado queda en la memoria del héroe y reaparece por ello toda su ansiedad en aquella tarde que Albertine se acerca a su casa.

Referido este breve contexto entonces podemos citar y analizar este sucinto episodio del tercer tomo en que se advierte la “pintura de los errores” proustiana que nos hacen ver a la

*Recherche* como una filosofía de lo sensible que lleva a la expresión el mundo percibido. El pasaje en cuestión comienza con la llegada de Albertine a casa del Narrador que se encuentra solo con la criada a causa de que sus padres permanecen en Combray para respetar el duelo de su abuela.

La llegada de Albertine supone la introducción en la alcoba del Narrador no solo de una persona, sino también de un determinado lugar, de un tiempo, de una situación vivida en el pasado.

De improviso, sin que yo hubiese oído llamar, Françoise vino a abrir la puerta, introduciendo a Albertine que entró sonriente, silenciosa y regordeta, conteniendo en la plenitud de su cuerpo, preparados para que yo continuase viviéndolos, venidos hacia mí, los días pasados en aquel Balbec al que yo no había vuelto nunca. (Proust, 2005b, p. 315)<sup>26</sup>.

¿Cuántas veces alguien nos remite a un lugar, a un estado, a una situación? La llegada de Albertine supone el advenimiento de los días pasados en Balbec, de los juegos adolescentes de seducción, de las sensaciones producidas por las muchas en flor, de los besos deseados y frustrados. Todo eso contiene la plenitud de su cuerpo, todo eso encierra Albertine “sonriente, silenciosa y regordeta” que lleva en sí como un retoño los días pasados que él nunca había vuelto a ver: “[p]arecía una maga presentándome un espejo del tiempo” (Proust, 2005b, p. 316)<sup>27</sup>.

Esta introducción del pasado, de esos días vividos, en la habitación del Narrador es la que lo hace dudar sobre aquello que desea en Albertine. “No sé muy bien si lo que entonces se apoderaba de mí era el deseo de Balbec o de ella, quizá el deseo de ella fuese una forma perezosa, cobarde e incompleta de poseer Balbec” (Proust, 2005b, p. 316)<sup>28</sup>. ¿Qué es lo que se desea cuando se desea a alguien?, ¿su cuerpo?, ¿un lugar?, ¿un pasado agradable?, ¿una situación alegre? Eso es lo que el Narrador descubre en la visión de Albertine, oscila entre el deseo de un cuerpo y el deseo de un lugar, los confunde. Pero el Narrador lo que quiere no es simplemente advertir su deseo, sino saber hasta dónde puede llegar con este y descubre que la disposición de Albertine para intimar es otra. Aquí comienza el episodio en cuestión que queremos analizar y que amerita algunas citas extensas. Este episodio podría titularse “vale por un beso” o “lo que encierra la mejilla de Albertine”. El Narrador comienza describiendo cierta novedad en la expresión corporal de su amiga.

Había en ella novedades más atractivas: en la misma graciosa muchacha que acababa de sentarse al lado de mi cama, yo percibía algo diferente y, en aquellas líneas que en la mirada y los rasgos del rostro expresan la voluntad habitual, un cambio de frente, una semiconversión, como si hubieran sido destruidas aquellas resistencias contra las que me había estrellado en Balbec ... Quiriendo y no osando cerciorarme de sí, ahora se dejaría besar, cada vez que se levantaba para irse le pedía que se quedase un rato todavía. ... [L]as frases que le decía enlazaban con las que le había dicho durante las horas precedentes, y no tenían nada que ver con lo que yo pensaba, con lo que yo deseaba, aunque se mantuvieran indefinidamente paralelas. No hay nada como el deseo para impedir a las cosas que uno dice tener la menor semejanza con lo que se tiene en el pensamiento. El tiempo apremia y, sin embargo, parece como si quisiésemos ganar tiempo hablando de temas absolutamente ajenos al que nos preocupa. (Proust, 2005b, p. 318)<sup>29</sup>.

Pequeños gestos, rasgos cambiantes, expresiones imperceptibles que dan a entender que existe otra actitud corporal, otra disposición para el encuentro con el otro. Albertine ha

dinamitado las resistencias que imponía para el acceso del Narrador a su intimidad. Cuando esto es advertido por el héroe nace en él una determinada ansiedad —creo que conocida por todos y perfectamente expresada por Proust— aquella sensación generada por la expectativa de satisfacer un deseo, en este caso el de besar la mejilla de Albertine, pero no animarse a dar el paso para realizarlo. Esa ansiedad previa a un primer beso que hace hablar de cualquier cosa con tal de ganar tiempo para hacerse del coraje necesario para cruzar la línea, para lanzarse al vacío en que puede quedarse suspendido o caerse estrepitosamente. El Narrador expresa esto cuando refiere que el deseo impide a las cosas que uno dice tener semejanza con lo que se piensa y, aunque el tiempo apremie, se insiste en hablar de cualquier cosa sin atreverse a incurrir en el tema que ocupa nuestro pensamiento.

Sin embargo, el Narrador toma la determinación y como circundando el posible acceso a Albertine, comienza a “jugar” con ella, le dice que no tiene cosquillas y que ella puede poner eso a prueba. Entre juegos e invitaciones Albertine se acuesta en la cama y, luego de una breve interrupción de Françoise, el héroe se lanza: “—¿Sabe de qué tengo miedo?, le dije. De que, si seguimos así, no podré menos que besarla. —Sería una hermosa desgracia” (Proust, 2005b, p. 324)<sup>30</sup>. Esta habilitación que Albertine otorga al Narrador no lo precipita directamente a consumir su deseo, sino a gozar de esa situación previa un poco más y, en el medio de esa descripción, Proust nos regala un pasaje digno de la expresión de una *idea sensible*, de una esencia entramada en el mundo que solo puede ser liberada mediante la palabra artística. Esa descripción de las sensaciones que se entremezclan en él y de las variaciones de Albertine hacen de este episodio una fiel expresión, una fijación de lo sensible que se presenta de modo superpuesto, entremezclado. El Narrador escribe:

Albertine tenía una pronunciación tan carnal y tan dulce que, con solo hablaros, ya daba la impresión de besaros. Una palabra suya era un favor, y su conversación te cubría de besos. Y, sin embargo, qué agradable era para mí aquella invitación. También lo habría sido de habérmela hecho alguna otra chica bonita de la misma edad; pero que Albertine me resultase ahora tan fácil me causaba algo más que placer, una confrontación de imágenes impregnadas de belleza. Me acordaba, ante todo, de Albertine delante de la playa, casi pintada sobre el fondo del mar, dotada a mis ojos de una existencia más real que esas visiones de teatro en las que no se sabe si, en vez de la actriz que aparece en el programa, hemos de vérnoslas con una figurante que en ese momento la sustituye, o con una proyección. Luego, la mujer verdadera se había destacado del haz luminoso, había venido a mí, pero sólo para que pudiese percatarme de que, en el mundo real, no tenía nada de esa facilidad amorosa de la que se le suponía impregnada en el cuadro mágico. Yo había aprendido que no era posible tocarla, besarla, que sólo se podía hablar con ella, que para mí no era una mujer, del mismo modo que no son uvas unas uvas de jade, decoración incomedible de las mesas de antaño. Y he aquí que, en un tercer plano, se me aparecía real, como en el segundo encuentro que con ella había tenido, pero fácil como en el primero; fácil y tanto más deliciosa cuanto que durante mucho tiempo había creído que no lo era. El aumento de mi saber sobre la vida (sobre la vida menos uniforme, menos simple de lo que al principio se había creído) desemboca provisionalmente en el agnosticismo. ¿Qué se puede afirmar si lo que al principio se había creído probable se ha mostrado luego falso, y en una tercera fase ha resultado verdadero? (Y yo, ¡ay!, no había llegado al final de mis descubrimientos con Albertine). En cualquier caso, incluso de no haberse producido la fascinación novelesca de esa enseñanza de una mayor riqueza de planos descubiertos uno tras otro por

la vida ..., la idea de que besar las mejillas de Albertine era algo posible implicaba para mí un placer tal vez mayor aún que el de besarlas. ¡qué diferencia entre poseer a una mujer sobre la que sólo se aplica nuestro cuerpo porque no es más que un trozo de carne, y poseer a la muchacha que se divisaba en la playa junto a sus amigas ciertos días, sin siquiera saber por qué precisamente esos días y no otros, y temblando precisamente por ello de no volver a verla! ... besar, en lugar de las mejillas de la primera que pasa, por frescas que sean, pero anónimas, sin misterio, sin prestigio, aquellas otras que durante tanto tiempo habían sido objeto de mis sueños, sería conocer el gusto, el sabor de un color innumerables veces contemplado ...

Por otro parte, Albertine tenía, ligadas en torno a sí, todas las impresiones de una secuencia marítima que me era particularmente cara. Sentía que, en las dos mejillas de la muchacha, habría podido besar toda la playa de Balbec. (Proust, 2005b, pp. 324-326)<sup>31</sup>.

Tres planos de Albertine: marina, verdadera y real. La “pintura de los errores” implica pintar lo que se ve y no lo que se sabe. El Narrador describe las sucesivas apariciones de Albertine porque esa verdad no la quiere revelar sino hacerla existir en la obra, expresarla literariamente. Proust logra —como decía Carbone— transformar lo particular sensible en un universal inseparable de él, asistimos a la descripción de la experiencia de una intuición eidética. Ora Albertine pintada sobre el fondo del mar, como algo inalcanzable y bello; ora cercana y verdadera, despojada del haz de luz que la idealiza, pero intocable; ora real y accesible, pero conteniendo las apariciones anteriores. Albertine es eso y más, no solo es sus apariciones, sino lo que contiene, los días pasados en Balbec. Besar su mejilla no es besar cualquier mejilla que pasa por allí, sino besar en ella toda la playa de Balbec, ciertos colores innumerables veces contemplados, pero no saboreados, besarla es tocar con los labios a la Albertine marina, a la verdadera y a la real.

Ese placer, gustar ese deseo aún no satisfecho, pero ahora al alcance de la mano, es algo tan gozoso que el Narrador le dice a Albertine: “—Si de veras me permite que la bese, preferiría dejarlo para más tarde y elegir bien el momento. Con tal de que entonces no olvide que me lo ha permitido... Necesito un «vale por un beso»” (Proust, 2005b, p. 326)<sup>32</sup>. Albertine es para el Narrador esa superposición de planos y aquellos que aún no ha conocido. De ninguna manera ella es algo fijo, cerrado, como las esencias que la filosofía nos ha enseñado, sino que su esencia está ligada al cambio, la idea de lo que ella es sujeta a la carne de lo sensible y allí expresada. La tarea del Narrador es la de liberar esa esencia mediante la expresión literaria. Y, como en ese extenso pasaje advertimos, su esencia no remite simplemente a cuestiones físicas, sino que está entremezclada con lugares, deseos, actitudes y, sobre todo, instituida mediante una superposición de planos, por diferentes perspectivas sobre ella que se van dando de una a la vez. Este darse de Albertine, este aparecer por planos, es lo que en fenomenología se conoce como la aparición por escorzos de la cosa. El mundo nunca aparece en su plenitud, al menos para los espectadores como nosotros que tenemos un cuerpo y lo observamos desde un punto, sino que este se da por escorzos, por planos, que, mediante una síntesis de la conciencia, logramos instituir. Una filosofía (fenomenológica) de lo sensible tiene que ser capaz de describir las diversas apariciones de la cosa para expresarla. Una filosofía de lo sensible como literatura es el proyecto que Merleau-Ponty vislumbra en la lectura de la *Recherche* porque ve allí el *modo* de decir lo sensible. Proust, en su novela, logra expresar el mundo percibido, lo sensible, mediante el uso de un lenguaje literario que permite vehiculizar en la palabra las diversas apariciones del mundo que se superponen y entremezclan tal como sucede al Narrador con la visión de Albertine. Por esto, es que

podemos afirmar que la *Recherche* puede ser considerada también —entre otros múltiples abordajes— una filosofía de lo sensible y Proust un filósofo (escritor).

### Consideraciones finales

En *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty afirmaba que “[l]a operación de expresión, cuando está lograda, ... hace existir la significación como una cosa en el corazón del texto, la hace vivir en un organismo de palabras” (1945, pp. 212-213). Lo interesante de esta aserción no solo reside en lo acertado del planteo, en tanto y cuanto el filósofo expresa que la palabra logra sostener y expresar una significación en el entramado de sus líneas, sino que dicho pensamiento es motivado por la *Recherche*. Inmediatamente después de afirmar esto Merleau-Ponty explicita:

Esa potencia de la expresión es bien conocida en el arte y, por ejemplo, en la música. La significación musical de la sonata es inseparable de los sonidos que la sostienen ... De la misma manera la actriz deviene invisible y es Fedra quien aparece. La significación devora los signos, y Fedra ha tomado posesión de la Berma hasta el punto en que su éxtasis en Fedra nos parece el colmo de la naturalidad y la facilidad. La expresión estética confiere a lo que expresa la existencia en sí, la instala en la naturaleza como una cosa percibida accesible a todos”. (Merleau-Ponty, 1945, p. 213).

Esta reflexión engloba de algún modo lo que hemos expuesto a lo largo de este artículo. La expresión artística, en particular la literaria, logra vehiculizar en su lenguaje el mundo sensible. La significación que alcanza una expresión acabada vive en el corazón del texto en un organismo hecho de palabras. Así como Fedra se expresa en la Berma y esta se nos aparece con la encarnación de Fedra, lo mismo sucede en la *Recherche* con la expresión de ciertas esencias que logran manifestarse en el corazón del texto. Nosotros hemos tomado como ejemplo a Albertine y el “vale por un beso”, no obstante, esto puede hallarse una y otra vez en la novela, ya sea en los campanarios de Martinville, la sonata de Vinteuil, la muerte de la abuela, las prácticas sadistas del barón de Charlus, entre otras.

Pero, en última instancia, ¿de qué sirve identificar esta práctica?, ¿por qué puede ser útil pensar a Proust como filósofo y a la *Recherche* como una filosofía de lo sensible? Creemos que este estudio y las reflexiones que pueda generar deben tener como objetivo trazar las líneas principales de una incipiente filosofía de lo sensible construida a partir de las características generales de determinada literatura. Este proyecto inconcluso, pero esbozado por Merleau-Ponty en la obra Proust es la posta que debemos tomar para avanzar, allí están las líneas generales para la exploración de una filosofía de lo sensible como literatura o de una literatura entendida como filosofía de lo sensible.

### Referencias bibliográficas

- Buceta, M. (2019). *Merleau-Ponty lector de Proust: lenguaje y verdad*. Buenos Aires: SB.
- Buceta, M. (2020a). Merleau-Ponty y la filosofía de lo sensible como literatura. *Tábano. Revista de filosofía*, 16, 25-39
- Buceta, M. (2020b). La *gran prosa*: Merleau-Ponty y la literatura como expresión de la verdad. *Universitas Philosophica*, 37(75), 73-99.
- Carbone, M. (2008). *Proust et les idées sensibles*. París : Vrin.
- Carbone, M. (2015). *Una deformación sin precedentes. Marcel Proust y las ideas sensibles*. Barcelona: Anthropos.

- Compagnon, A. (1987). Préface. En M. Proust, *Du côté de chez Swann* (Collection Folio Classique, 1987-89. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié). Paris : Gallimard.
- Deleuze, G. (1964). *Proust et les signes*. Paris : Presses universitaires de France.
- Descombes, V. (1987). *Proust. Philosophie du roman*. Paris : Ed. de Minuit.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1948). *Sens et non-sens*. Paris : Nagel.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible* : Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Notes de cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Parcours deux 1951-1961*. Lonrai : Verdier.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *L'institution dans l'histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire. Notes de Cours au Collège de France 1954-1955*. Paris : Belin.
- Merleau-Ponty, M. (2013). *Recherches sur l'usage littéraire du langage. Cours au Collège de France. Notes 1953*. Genève : MétisPresses.
- Merleau-Ponty, M. (2020). *Le problème de la parole. Cours au Collège de France. Notes 1953-1954*. Genève : MétisPresses.
- Proust, M. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu* (Collection Folio Classique, 1987-89. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié). Paris : Gallimard.
- Proust, M. (1987a). I. *Du côté de chez Swann* (Présentation d'Antoine Compagnon).
- Proust, M. (1987b). II. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Présentation de Pierre-Louis Rey).
- Proust, M. (1988a). III. *Du côté de chez Guermantes* (Édition présentée par Thierry Laget et Brian G. Rogers).
- Proust, M. (1988b). V. *La prisonnière* (Présentation de Pierre-Edmond Robert).
- Proust, M. (1989). VII. *Le temps retrouvé* (Édition de Pierre-Louis Rey, Pierre-Edmond Robert et Jacques Robichez, avec la collaboration de Brian G. Rogers).
- Proust, M. (2005). *A la busca del tiempo perdido* (Clásicos nro. 1, 5ta. Edición en tres tomos, 2005. Editado y traducido por Mauro Armiño). Madrid: Valdemar,
- Proust, M. (2005a). I. *Por la parte de Swann; A la sombra de las muchachas en flor*.
- Proust, M. (2005c). III. *La prisionera; La fugitiva; El tiempo recobrado*.
- Proust, M. y Rivière J. (2017), *Correspondencia 1914-1933* (Prólogo, traducción y notas de Juan de Sola). Segovia: La uña rota ediciones.
- Simon, A. (2011). *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*. Paris : Honoré Champion.
- Solas, S. (2005). Algunas notas sobre la concepción de la pintura en Proust. En J. C. Moran, *Proust más allá de Proust* (pp. 67-74). La Plata: De la campana.
- Van Buuren, M. (2006). Proust phénoménologue. *Poétique*, 4(148), 387-406.

## Notas

<sup>1</sup> Exceptuando los textos de Proust en que se refiere tanto el original como la traducción, los pasajes citados en francés han sido traducidos por el autor del artículo.

<sup>2</sup> V. Descombes sostiene que “creímos que el objetivo de Proust era recuperar los *días vividos*. En realidad, Proust se fijó un objetivo que es el mismo que el de los filósofos y los místicos: *la búsqueda de la Verdad*” (1987, p. 12). Entre otros que consideran la novela de esta manera podemos señalar a Gilles Deleuze y Antoine Compagnon, editor de la novela bajo la dirección de Jean-Ives Tadié. Deleuze sostiene que “*la Búsqueda del tiempo perdido* es de hecho una búsqueda de la verdad. Si se denomina búsqueda del tiempo perdido es sólo en

---

la medida que la verdad tiene una relación esencial con el tiempo” (1964, p. 23). Por su parte, Compagnon, también considera la *Recherche* como una novela filosófica que debe ser comprendida más que como una búsqueda del tiempo como una búsqueda de la verdad. “[L]a *Búsqueda del tiempo perdido* es, ante todo, una búsqueda de la verdad, una novela filosófica que responde a una doctrina estética: el arte no puede compararse con la vida, la trasciende, porque él es la verdadera vida” (Compagnon, 1987, p. 9).

<sup>3</sup> Proust es referido de modo explícito siete veces en el texto y otras tantas de modo indirecto.

<sup>4</sup> Sobre este concepto Merleau-Ponty afirmaba que “Toda gran prosa es también una recreación del instrumento significativo, en adelante manejado según una sintaxis nueva. Lo prosaico se limita a tocar por signos convenidos significaciones ya instaladas en la cultura. La gran prosa es el arte de captar un sentido que no había jamás sido objetivado hasta aquí y de hacerlo accesible a todos aquellos que hablan la misma lengua” (Merleau-Ponty, 2000, p. 45). Para ampliar la centralidad del concepto y la relación con la literatura proustiana puede verse: Buceta, (2020b), pp. 73-99.

<sup>5</sup> Para ampliar este punto puede verse Buceta, (2020a), pp. 25-39. Allí se describen tres puntos principales de una filosofía de lo sensible complementada con las herramientas propias de la literatura, a saber: I. La filosofía de lo sensible como ámbito de creación; II. Una filosofía que apela al uso literario del lenguaje; y III. El filósofo-escritor sujeto de la filosofía de lo sensible como literatura.

<sup>6</sup> En adelante para la obra de Proust se citará en nota la referencia a la edición en francés dirigida por J. Y. Tadié, en este caso (Proust, 1987a, p. 477).

<sup>7</sup> (Proust, 1987a, p. 307).

<sup>8</sup> (Proust, 1987a, pp. 477-480).

<sup>9</sup> Es preciso señalar que para Proust la idealidad sensible es susceptible también de ser expresada por medio de la literatura y no solamente de la música, esto se hace explícito en un pasaje en que el Narrador, en diálogo con Albertine afirma: “... las sensaciones vagas sugeridas por Vinteuil provenían no de un recuerdo, sino de una impresión (como la de los campanarios de Martinville) ... modo por el que «oía» y proyectaba fuera de sí el universo. En esto, en esa cualidad desconocida de un mundo único y que ningún otro músico nos había hecho ver nunca, quizá consistía, le decía yo a Albertine, la prueba más auténtica del genio, mucho más que el contenido de la obra misma. «¿Incluso en literatura?, me preguntaba Albertine. —Incluso en literatura». ... los grandes escritores nunca han hecho más que una sola obra, o, mejor dicho, han refractado a través de diversos medios una misma belleza que ellos aportan al mundo. ... Estas frases-tipo que usted, mi pequeña Albertine, empieza a conocer como yo, idénticas en la Sonata, en el Septeto, en las demás obras, serían por ejemplo, si usted quiere, en Barbey d'Aureville una realidad oculta revelada por una huella material, la rojez fisiológica de la Embrujada, de Aimée de Spens ...” (Proust, 2005c, p. 318; Proust, 1988b, p. 361).

<sup>10</sup> (Proust, 1989, p. 185).

<sup>11</sup> (Proust, 1987a, p. 305).

<sup>12</sup> (Proust, 1989, p.186).

<sup>13</sup> (Proust, 1987a, p. 269).

<sup>14</sup> Sobre esta característica de Proust, Juan de Sola anota en su prólogo a la *Correspondencia 1914-1922* que “[p]oco antes de terminar su monumental edición de la *Correspondance* de Proust, Philip Kolb estimaba que las más de 5000 cartas que había logrado reunir no suponían más que una vigésima parte del total. Quizá la cifra puede sonar un tanto exagerada, pero lo cierto es que el autor de la *Recherche* fue un corresponsal compulsivo, maniaco, que en muchos casos se sirvió de la carta como herramienta no ya complementaria, sino directamente sustitutiva de la conversación personal: lo mismo la usaba para precisar unas palabras escritas o pronunciadas apenas unas horas antes, que para añadir lo que no había sabido o querido decir cuando tocaba” (2017, p. 9).

<sup>15</sup> Esta intención de Proust de no dar a conocer la “teoría” que subyace a la obra, ese pensamiento que no busca analizar sino recrear mediante la novela, es la que dará lugar a la introducción de frases en la *Recherche* como: “El arte verdadero no tiene que hacer tantas proclamas y se realiza en medio del silencio. ... De ahí la grosera tentación para el escritor de escribir obras intelectuales. Gran falta de delicadeza. Una obra en la que hay teorías es como un objeto sobre el que se deja la etiqueta del precio” (Proust, 2005c, p. 763; Proust, 1989, pp. 188-189).

<sup>16</sup> (Proust, 1987b, p. 400).

<sup>17</sup> (Proust, 1987b, p. 402).

<sup>18</sup> En relación con esta técnica y al modo de concebir el arte, la primera vez que el Narrador se refiere al pintor en la historia leemos: “Mme. De Sévigné es una gran artista de la misma familia que un pintor a quien yo habría de encontrar en Balbec y que ejerció una influencia muy profunda en mi visión de las cosas, Elstir. En Balbec me di cuenta de que una y otro nos presentan las cosas siguiendo el orden nuestras percepciones, en lugar de empezar a explicarlas por su causa” (Proust, 2005a, p. 579; Proust, 1987b, p. 222). La técnica de presentar las cosas siguiendo el orden de las percepciones que el Narrador aprende en el atelier de Elstir, y que da en llamar “pintura de los errores”, implica que esos “errores” no son negativos, sino que constituyen un acercamiento auténtico al ser bruto.

---

<sup>19</sup> En un destacado artículo de Silvia Solas, “Algunas notas sobre la concepción de la pintura en Proust”, se afirma que “[l]a recreación, que es la producción artística, implica despojarse de lo que ‘se sabe’, para contar con lo que ‘se siente’” (2005, p. 72), y se retoma una anécdota que J. Ruskin refería sobre el pintor J. M. W. Turner quien mientras dibujaba unos barcos en el puerto es abordado por un marino que le objeta que los barcos dibujados no tienen portas; cuando Turner le explica que así se ven a contraluz, el marino le contesta que igualmente él sabe que los barcos tienen portas. La respuesta de Turner es la siguiente: “claro que lo sé, pero pinto lo que veo; no lo que sé”.

<sup>20</sup> Sobre este punto consideramos ineludible el apartado “Errores de los sentidos y verdad ontológica” (Simon, 2011, pp. 100-105) del libro *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*. Allí Simon muestra la reivindicación proustiana de la mirada originaria sobre el mundo que implica la revalorización del acceso de los sentidos al ser redefiniendo lo real como dinamismo y no como algo estático a ser clasificado arbitrariamente por la inteligencia.

<sup>21</sup> (Proust, 1989, p. 182).

<sup>22</sup> (Proust, 1989, p. 196).

<sup>23</sup> (Proust, 1989, p. 197).

<sup>24</sup> En un artículo titulado “Proust fenomenólogo” M. Van Buuren reflexiona en torno a la *Recherche* como investigación fenomenológica y considera también que “la inmensa cantidad de metáforas que Proust utiliza en la *Recherche* se explican por la aplicación de la lección de Elstir, es decir que ellas sirven para quitar las convenciones y clichés y rodear mejor la verdad del mundo. Para decirlo en términos que tomamos prestados a la fenomenología, la metáfora en la obra proustiana funciona como la variación eidética, técnica que consiste, en la filosofía de Husserl, en someter la realidad a variaciones imaginarias y despejar de la superposición de sus variantes el invariante que permanece constante (Van Buuren, 2006, p. 405). Por otro parte, para ahondar en el abordaje que M. Carbone realiza de la obra proustiana puede consultarse *Proust et les idées sensibles* (Carbone, 2008).

<sup>25</sup> Por cuestiones de extensión no podemos realizar el análisis de este pasaje. Sin embargo, es menester señalar que es un excelente ejemplo de la técnica proustiana para llevar a la expresión literaria el sentido del mundo percibido. Allí puede apreciarse la expresión de la belleza de las jóvenes muchachas trasmutadas en una bandada de pájaros que sobrevuela la costa marítima (Proust 2005a, pp. 693-712 y 729-733; Proust 1987b, pp. 353-375 y 393-398). Para un análisis detallado de este episodio puede consultarse Buceta, (2019), pp. 187-192.

<sup>26</sup> (Proust, 1988a, p. 340).

<sup>27</sup> (Proust, 1988a, p. 340).

<sup>28</sup> (Proust, 1988a, p. 341).

<sup>29</sup> (Proust, 1988a, pp. 342-343).

<sup>30</sup> (Proust, 1988a, p. 350).

<sup>31</sup> (Proust, 1988a, pp. 350-352).

<sup>32</sup> (Proust, 1988a, p. 352).

## **Proust transatlántico: Una lectura compartida de *La Recherche* por españoles e hispanoamericanos**

Herbert E. Craig\*

### **Resumen**

Desde 1920 hasta ahora ha existido una relación transatlántica entre España e Hispanoamérica con respecto a la gran novela francesa de Marcel Proust. Se descubrió la *Recherche* a fines de 1919 con el anuncio del Premio Goncourt. Desde entonces gran cantidad de autores franceses y españoles comenzaron a publicar artículos sobre la obra proustiana en sus países de origen y eventualmente a enviarlos más allá del océano Atlántico. Muy pronto la crítica hispanoamericana también incursionó en la lectura de la *Recherche* y escribió textos que algunos autores españoles pudieron consultar con el tiempo. A través de traducciones, artículos y hasta libros enteros compartieron sus ideas y conocimientos de la obra proustiana con otros ensayistas de lengua española. El siguiente estudio es un intento de mostrar de qué manera una parte de la crítica literaria española, argentina, chilena, venezolana, mexicana, etcétera, elaboró un entramado crítico de textos sobre Proust que se leyó asiduamente de un lado al otro del Atlántico.

Palabras claves: *españoles, hispanoamericanos, Proust, Recherche, artículos*

### **Transatlantic Proust: A Shared Reading of the *Recherche* by Spaniards and Spanish Americans**

### **Abstract**

From 1920 until now there has existed a transatlantic relation between Spain and Spanish America with regard to the great French novel by Marcel Proust. The *Recherche* was discovered at the end of 1919 with the announcement of the Goncourt Prize. Since then a large number of French and Spanish authors began to publish articles about Proust's work in their countries of origin and, eventually, to send them across the Atlantic Ocean. Very soon, Spanish American critics also embarked upon the reading of the *Recherche* and wrote texts that some Spanish authors could consult over time. Through translations, articles and even entire books they shared their ideas and knowledge of Proust's work with other essayists of

---

\* Profesor Emérito de español, con un doctorado en español y una segunda maestría en francés. Department of Modern Languages, College of Arts & Sciences, University of Nebraska at Kearney, USA. [craig@unk.edu](mailto:craig@unk.edu)  
Recibido 23/12/2020 Aceptado 15/04/21

the Spanish language. The following study is an attempt to show in what way some Spanish, Argentine, Chilean, Venezuelan, Mexican, etc. literary critics elaborated a tapestry of critical texts about Proust which were read frequently from one side of the Atlantic to the other.

Key words: *Spaniards, Spanish Americans, Proust, Recherche, articles*

La relación crítica y literaria entre el novelista francés Marcel Proust y los lectores y escritores hispanoamericanos se engloba en una ruta transatlántica que *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) recorrió para llegar desde Francia a Latinoamérica. No obstante, existe también otro sentido en que Proust se convirtió en un asunto transatlántico porque la lectura de la *Recherche* en España y una determinada cantidad de textos sobre la obra producidos allí influyeron al otro lado del océano. Asimismo, con el tiempo, el fenómeno Proust cruzaría las aguas en sentido inverso.

### Comienzos: 1919-1929

Según mis investigaciones, el primer artículo sobre Proust publicado en Hispanoamérica fue escrito por un corresponsal francés de *El Universal* de Caracas, Francis de Miomandre, para anunciar que Proust había ganado el Premio Goncourt (23/I/1920)<sup>1</sup>, fue seguido en el mismo periódico unos meses después por otro artículo del español Corpus Barga (Andrés García de la Barga), corresponsal que envió desde París a Caracas el texto “Marcel Proust” para *El Universal* del 28 de mayo, al igual que envió a *El Sol* de Madrid un texto similar el 27 de marzo.<sup>2</sup> De la misma manera, luego de la muerte de Proust en noviembre de 1922, Corpus Barga publicó su encomio del novelista francés primero en *El Sol* (28/XI/1922) y luego en *El Universal* (25/I/1923). En estos artículos Barga quería informar a sus lectores españoles y venezolanos sobre los valores originales de Proust: su comprensión de las clases altas, la importancia del tiempo en su obra y su renovación de la novela psicológica francesa.

En otros países de habla hispana también podemos observar cómo algunos escritores facilitaron desde España la recepción de Proust en Latinoamérica. Estos, sin embargo, no eran siempre españoles. Alberto Insúa, de origen cubano, quien había escrito en *La Correspondencia de España* (23/XII/1919) sobre el Premio Goncourt y otro premio, el de *Fémmina-Vie Heureuse*, y había observado de Proust que era “intimista” o “sensitivo” y que toda su obra “emana de su sensibilidad”, fue autor del primer artículo sobre la *Recherche* en Argentina. En “Un psicólogo: Proust”, que apareció en *La Nación* el 17 de octubre de 1920<sup>3</sup>, Insúa citó a Édmond Jaloux y Jacques Rivière para mostrar que Proust seguía a Stendhal y superaba en lo psicológico a autores como Flaubert y Barrès. Asimismo el gran erudito mexicano Alfonso Reyes envió desde Madrid a la revista *Social* de La Habana uno de los primeros artículos publicados en Cuba: “Vermeer y la novela de Proust” (II/1924).

Hay que reconocer que el caso de cada país fue un poco diferente. Por ejemplo, en Chile un crítico literario francés que había sido cura, Emile Vaïsse (cuyo pseudónimo fue “Omer Emeth”) publicó el primer artículo chileno sobre Proust. Apareció el 11 de abril de 1921 en *El Mercurio* de Santiago y resultó ser el primer texto acerca de Proust realmente escrito en toda Hispanoamérica. En el caso de México, se publicaron en *Revista de Revistas* en marzo de 1920 tres fragmentos del segundo tomo de Proust que habían aparecido antes en una revista de autores latinoamericanos residentes en París y Londres, *América Latina* (II/1920).<sup>4</sup> Sin embargo, no hubo en México artículos sobre Proust hasta 1925. Curiosamente, entre los primeros destaca la traducción de un artículo norteamericano: “Marcel Proust el literato más grande de Francia juzgado por el espíritu sajón” de Rose Lee (*El Ilustrado Universal*, 8/X/1925)<sup>5</sup>.

Por otra parte, aun en el caso de los textos enviados desde España, no todos eran simplemente artículos publicados anteriormente allí. Tal vez pensando en la gran afición de los argentinos por la literatura francesa, José Ortega y Gasset envió la versión española de su famoso ensayo acerca de Proust a *La Nación* de Buenos Aires. De este modo, “Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust” apareció en ese periódico el 14 de enero de 1923, solo quince días después de su versión francesa en *La Nouvelle Revue Française*. Todavía hoy se considera una de las mejores contribuciones extranjeras al “Hommage à Marcel Proust”, pero no aparecería en España hasta la publicación del tomo VIII de *El Espectador* en 1934. Según Ortega, la *Recherche* fue muy original porque implicaba “una nueva manera de ver... de tratar el tiempo y de instalarse en el espacio” (Ortega, 1923, p. 18).

El hecho mismo de que el ensayo de Ortega se haya publicado en Buenos Aires es muy significativo. Inició un diálogo muy temprano sobre Proust entre el filósofo español y la crítica literaria argentina. Aunque no se atrevían a responder a los críticos franceses, sí podían poner reparos a este español, que unos años antes, había visitado el país. Pocos meses después de la publicación del ensayo, un crítico español residente en Argentina, Antonio Herrero, en su artículo “La obra de Marcel Proust” (*Nosotros*, VI/1923), escribió que Ortega había dicho algo más bien obvio sobre el tiempo y la distancia en Proust. De igual manera, más adelante, el novelista argentino Manuel Gálvez refutó la idea de Ortega de que Proust era miope. En un artículo de *La Nación* (4/XI/1923) y luego en una versión ampliada de este que se publicó en su libro *El espíritu de aristocracia y otros ensayos* (1924), Gálvez contradujo a Ortega en su apreciación sobre Proust: “lo imagino con un microscopio en cada ojo, de manera que puede advertir lo infinitamente pequeño ya sea en el orden espiritual o entre las cosas materiales” (Gálvez, 1924, p. 162). En su caso, Victoria Ocampo simplemente citó a Ortega en su primer texto vinculado con la *Recherche*, “La alegría de leer a Rabindranath Tagore” (*La Nación*, 9/XI/1924). Otro novelista argentino, Roberto Mariani, comenzó una conferencia suya, “Introducción a Marcel Proust”, que se publicaría luego en *Nosotros* (IV/1927), hablando precisamente de Ortega y se refirió a él varias veces en el texto, lo cual sugiere que el aporte del español fue fundamental para el comienzo de la discusión de Proust en Argentina<sup>6</sup>, que se adelantó a todos los otros países hispanoamericanos con la excepción de Chile que tenía un crítico de origen francés.<sup>7</sup>

De manera semejante, Ortega, y quizás por razones similares “Azorín” (José Martínez Ruiz), publicó más sobre Proust en Argentina que en España. Aun antes de la publicación de su famoso artículo “El arte de Proust” en *ABC* de Madrid el 4 de noviembre de 1925,<sup>8</sup> Azorín escribió para *La Prensa* de Buenos Aires una reseña en dos partes del libro de Léon Pierre-Quint *Marcel Proust*, la cual apareció el 18 y el 22 de octubre de 1925. Después publicó también en *La Prensa* otros dos artículos vinculados con Proust: “Las antologías” (21/XI/1926) y “Cartas de Proust” (5/IV/1931).<sup>9</sup> De este modo Azorín pudo compartir sus lecturas proustianas con el público argentino y no tuvo que preocuparse por lo que sus lectores españoles pensarán de su interés por Proust, ya que era autor de *Doña Inés* (1925) y de otras novelas quizás relacionadas con el novelista francés.<sup>10</sup>

Otro crítico español que publicó dos artículos sobre Proust en *ABC* en el mismo mes que Azorín (21 y 24/XI/1925), José María Salaverría, envió a Argentina y a Colombia distintas versiones de sus textos. Así aparecieron una en *La Nación* de Buenos Aires el 29 de noviembre de 1925 y otra en *El Espectador* de Bogotá el 14 de enero de 1926. Este último artículo fue uno de los primeros de la prensa colombiana.<sup>11</sup>

Sin duda, uno no debe exagerar la importancia de tales artículos enviados desde España. A partir de 1923 varios argentinos y chilenos comenzaron a escribir sus propios artículos acerca de la *Recherche*. Recientemente la investigadora argentina Margarita Merbilhaá ha estudiado el caso de las revistas argentinas en “La recepción temprana de Marcel Proust en el espacio de revistas culturales argentinas de los años veinte” (2018), aunque también se publicó

mucho sobre Proust en los periódicos de Buenos Aires. En el “Consultorio literario y artístico” de *La Nación* del 5 de agosto de 1928 se nombraron algunos textos proustianos de las revistas y periódicos:

Sobre Marcel Proust pronunció hace algún tiempo el Dr. Juan P. Ramos una conferencia, que se publicó íntegramente en la revista *Verbum...* El Dr. Manuel Gálvez, por su parte, estudió diversos aspectos de la estética proustiana en un ensayo que se publicó hace algún tiempo. Nuestro colaborador Roberto Mariani es autor de un estudio sobre Proust, relativamente extenso, de carácter crítico y bibliográfico. Otro trabajo argentino sobre el autor de *Les plaisirs et les jours* se debe al Dr. Agustín Urtubey... El aporte argentino a la bibliografía proustiana incluye también una composición poética de Álvaro Melián Lafinur, titulada “Elegía a Marcel Proust”. (1928, p. 15).<sup>12</sup>

En el caso de Chile “Alone” (Hernán Díaz Arrieta) publicó la primera de sus muchas “Crónicas Literarias” sobre Proust en *La Nación* de Santiago el 17 de junio de 1923. Siendo mucho más proustiano que Omer Emeth, Alone fue en gran parte responsable de que su interés personal por Proust se convirtiera en un tipo de proustmanía nacional, a la que otro chileno, Jenaro Prieto, satirizó en “Una víctima de Proust” (*El Diario Ilustrado*, 18/VII/1929)<sup>13</sup>. Por otra parte, algunos corresponsales franceses<sup>14</sup> e hispanoamericanos que vivían en París, como Enrique Gómez Carrillo, mandaron desde Francia otros artículos proustianos. Vale la pena señalar que este escritor guatemalteco publicó en 1926, en por lo menos tres periódicos de Hispanoamérica, el mismo artículo bastante negativo hacia la *Recherche*. De este modo “El calvario de un gran escritor” apareció en *El Diario de la Marina* de La Habana (3/IX), *El Tiempo* de Bogotá (17/X) y *El Universal* de Caracas (4/XI).<sup>15</sup>

El artículo de Gómez Carrillo fue uno de los primeros de Hispanoamérica en mostrar el lado débil de Proust y en sugerir que el fenómeno Proust podía pasar como cualquier moda. Sin duda, durante los años treinta y cuarenta la *Recherche* llegaría a ser menos popular en Francia y en muchos otros países europeos, pero mantendría un alto nivel en naciones hispanoamericanas, como Argentina y Chile.<sup>16</sup> No obstante, hubo también en esos años por lo menos un artículo que defendió a Proust, el cual se publicó en ambos hemisferios. “El amor y el dolor de Marcel Proust” de Manuel Bueno apareció primero en *ABC* de Madrid el 4 de junio de 1929 y luego en *La Razón* de Buenos Aires el 30 de julio de 1929. Frente a la crítica de que Proust solo se ocupaba de duquesas y que él había participado personalmente en el mundo de Sodoma y Gomorra, al que solo había descrito como espectador en su novela, Bueno respondió que “Marcel Proust fue un hipersensible, o dicho de otra suerte un sensitivo...” (Bueno, 1929, p. 7).

De todos modos, el aporte de los españoles y de los hispanoamericanos residentes en España a la recepción de Proust en América fue considerable, y esto se nota también de otra manera: a través de la publicación de fragmentos de la *Recherche* en la prensa hispanoamericana. Aunque no hubo reseñas de la traducción realizada por Pedro Salinas de los dos primeros tomos proustianos *Por el camino de Swann* (1920) y *A la sombra de las muchachas en flor* (1922) —que, según mis investigaciones, fueron las primeras versiones de estos tomos en el mundo entero—, sí aparecieron en Hispanoamérica unas breves selecciones durante esos años. Precisamente, con el título del tomo inicial, el corto texto “Por el camino de Swann” fue publicado por *El Universal Ilustrado* de México el 12 de noviembre de 1925. Ya antes *La Nación* de Buenos Aires les había ofrecido a sus lectores “La irrealidad del pasado” el 20 de enero de 1924. Luego, *El País* de Montevideo proporcionó el 21 de junio de

1928 un fragmento muy conocido: “Los campanarios de Martinville”<sup>17</sup>. Sin duda alguna, las traducciones del célebre poeta español desempeñaron un papel esencial en la recepción de Proust en Hispanoamérica. De ello quedan testimonios personales: en uno de los ensayos de su libro *La vida y la historia* (1975), el erudito peruano Jorge Basadre habla de la “delicia” de leer esta traducción de la *Recherche* “sin apuro, sin interrupciones” (Basadre, 1975, p. 222) mientras estaba en la cárcel en 1927 por sus actividades políticas estudiantiles en los tiempos del dictador Augusto Leguía.

### **Período intermedio: 1930-1970**

Al igual que los españoles que no sabían leer a Proust en francés, un buen número de hispanoamericanos esperaban con mucha anticipación la traducción de los otros tomos de la *Recherche*. Así, antes de la publicación de su reseña sobre la primera parte de *El mundo de Guermantes* en *Crisol* de Madrid (19/X/1931b), Benjamín Jarnés escribió para *La Nación* de Buenos Aires “Marcel Proust en España” (10/IX/1931a). Aunque no trató de explicar por qué Salinas no había terminado el tercer tomo ni por qué sí lo hizo José María Quiroga Pla, Jarnés citó, como razón de la demora de casi una década entre los tomos dos y tres, ciertas dificultades económicas de España. Asimismo, la reseña de Juan José Domenchina de la segunda parte (que llevaba el título *El mundo de Guermantes II. Sodoma y Gomorra I* y que Quiroga Pla había traducido solo) ganó el interés de parte del público hispanoamericano. Por eso, después de su publicación en *El Sol* de Madrid (12/II/1933), “Marcel Proust en 1933” fue reimpreso dos veces en América: en el *Repertorio Americano* de San José (10/XI/1934) y en *El Tiempo* de Bogotá (31/XII/1934).<sup>18</sup>

Por otra parte, la traducción de Proust por Salinas llegó al lector hispanoamericano de varias maneras. En 1933 Alone publicó en Chile una antología de los dos primeros tomos que él llamó *Las mejores páginas de Marcel Proust* (Santiago, Nascimento). Según sus propias palabras, este crítico chileno (que llegaría a publicar más de 40 textos relacionados con Proust) había querido hacer él mismo una traducción, pero se dio cuenta de las dificultades y decidió aprovecharse de la versión de Salinas que él consideró “admirable”, una “trasmutación mágica” al español desde el francés muy complejo de Proust (Alone, 1968, p. 50). Tal antología no sació el deseo de los lectores chilenos de conocer mejor la *Recherche*. Por eso unos años después, en 1937, la editorial Zig-Zag hizo la primera edición fuera de España del segundo tomo proustiano *A la sombra de las muchachas en flor*, que había ganado el Premio Goncourt.

Por esos años ya había comenzado en España la guerra civil, que afectó mucho la publicación de textos asociados con Proust, además de un sinnúmero de otros aspectos de la vida española. Sobre todo después del triunfo de Francisco Franco, cuyo régimen declaró a Proust “persona *non grata*” por su tratamiento de la masculinidad y de la homosexualidad, poco se publicaría en España sobre la *Recherche* por casi una década.

Sin embargo, nuestro asunto transatlántico dio unos pasos adelante porque algunos escritores que huyeron de España hacia 1939, llevaron consigo su interés por Proust. Uno de ellos, que había sido miembro de el grupo del 27, Francisco Ayala, se estableció en Buenos Aires antes del final de la Guerra y publicó en *La Nación* un excelente ensayo: “Proust en la inactualidad”. Este texto del 5 de mayo de 1940 fue incluido después en su libro *Histrionismo y representación* (1944) y por fin cruzaría el mar en sentido contrario cuando se incorporó a un libro suyo publicado en Madrid, *Los ensayos. Teoría y crítica literaria* (1971). Dirigiéndose a lectores de Argentina, de otros países hispanos y del mundo entero, Ayala declaró que el Proust de los salones aristocráticos ya había pasado de moda, pero que el Proust que había analizado el tiempo, la memoria y el subconsciente humano era más pertinente y valioso que nunca.

No hubo otros exiliados españoles que contribuyeran tanto a la apreciación de Proust en Hispanoamérica como Ayala. Sin embargo, durante los años cuarenta José María Souvirón reseñó en la revista chilena *Estudios* (I/1942) el libro de Ernst Robert Curtius *Marcel Proust y Paul Valery*, que se había publicado en Buenos Aires. También a través de su revista *La Verónica* y su imprenta del mismo nombre, Manuel Altolaquirre ayudó a difundir en Cuba una conferencia que había dictado la francesa Eva Fréjaville en el Círculo de Amigos de la Cultura Francesa de La Habana el 25 de noviembre de 1942: *Marcel Proust desde el Trópico*.<sup>19</sup>

Durante los años cuarenta la traducción de Pedro Salinas de Proust ganó aún más relevancia en Hispanoamérica. En el mismo año 1944, Libros de México publicó el segundo tomo en la versión de Salinas *A la sombra de las muchachas en flor*<sup>20</sup>, y la casa editorial Santiago Rueda de Buenos Aires comenzó a publicar por primera vez los siete tomos de *En busca del tiempo perdido*. Por supuesto, los dos primeros, que aparecieron ese año, fueron *Por el camino de Swann* y *A la sombra de las muchachas en flor* en la versión de Salinas. Al año siguiente se publicó, además de *El mundo de los Guermantes* en la traducción de Salinas y Quiroga Pla, la versión que había hecho el escritor argentino Marcelo Menasché de *Sodoma y Gomorra* y *La prisionera*. En 1946 se completó la serie con *Albertina ha desaparecido* y *El tiempo recobrado*, también traducidos por Menasché.<sup>21</sup> De esta manera, con la ayuda de los traductores españoles Salinas y Quiroga Pla, una casa editorial argentina pudo realizar lo que no se había hecho todavía en España: publicar en castellano toda la gran novela de Marcel Proust.<sup>22</sup> No se puede decir cuántos ejemplares cruzaron el Atlántico para llegar a España, pero cuando José Luis Cano reseñó para *Ínsula* en agosto de 1953 la primera edición española de *En busca del tiempo perdido*, citó la traducción de Menasché para criticarla. En su opinión, el poeta español Fernando Gutiérrez había traducido mejor los cuatro últimos tomos de la *Recherche*. No obstante, el segundo tomo doble de esta edición de Plaza & Janés de Barcelona (1952), el cual se iniciaba significativamente con el tomo más polémico de Proust *Sodoma y Gomorra*, no recibió de los censores franquistas el permiso de venderse por mucho tiempo. En contraste, el gobierno de Franco no prohibió la circulación en España de la traducción argentina de los cuatro últimos tomos de *En busca del tiempo perdido*. Así, los españoles que querían leer estos tomos proustianos tuvieron que hacerlo, durante quince años, usando la traducción del argentino Menasché, a pesar de lo que Cano había alegado.

Durante los años cincuenta el interés por Proust creció en España, al igual que en Hispanoamérica y el mundo entero, pues casi todos los críticos y lectores comenzaron a reconocer el gran valor de la *Recherche*. Pero no hubo mucho intercambio sobre Proust entre las dos orillas hispanas del Atlántico durante esos años franquistas. Por ejemplo, aunque Carmen Castro, hija del gran erudito español Américo Castro, publicó en 1952 su libro (el primero en esa lengua) *Marcel Proust o el vivir escribiendo*, no se supo mucho de él en Hispanoamérica por una década.<sup>23</sup>

Afortunadamente, con la reducción de la censura y el crecimiento de la industria editorial española durante los años sesenta, algunas publicaciones proustianas de la metrópolis sí llegaron a Hispanoamérica. Por eso se podía comprar y leer en el Nuevo Mundo a partir de 1966 la nueva edición de Alianza de *En busca del tiempo perdido*. Incluía todavía la traducción hecha por Salinas y Quiroga Pla de los tres primeros tomos, pero para los restantes se utilizó una versión nueva y en algunos aspectos mejor, la de Consuelo Berges. Asimismo, Alianza/Lumen de Madrid/Barcelona publicó en 1967 la traducción en dos tomos de la biografía de Proust realizada por el inglés George D. Painter, la cual tuvo un impacto evidente en Hispanoamérica. Poco después aparecieron allí tres libros sobre Proust (los primeros de Hispanoamérica): *Tiempo y memoria en la obra de Proust* (1967) del autor mexicano Jaime Torres Bodet, *Un mito proustiano* (1968) de la investigadora chilena Marta Rivas y *Proust* (1969) del escritor venezolano José Balza, que acababa de comenzar su

carrera. En cada caso es posible observar la influencia de Painter.<sup>24</sup> Pero en particular para nuestros propósitos debemos notar que el libro de Torres Bodet fue reseñado por *Ínsula* de Madrid (X/1967).<sup>25</sup>

### Centenario de Proust y después: 1971-2020

Para el centenario del nacimiento de Marcel Proust en julio de 1971, las dos orillas, España e Hispanoamérica, estaban bien preparadas para rendir homenaje al sobresaliente novelista francés. Así se publicaron muchos artículos sobre la *Recherche* y su autor en los periódicos y las revistas de casi todo el mundo hispano. Aunque *La Nación* de Buenos Aires escogió cuatro artículos de célebres críticos proustianos de Francia (Henri Bonnet, Jacques de Lacretelle, Georges Piroué y Georges Poulet), la gran mayoría de las publicaciones periódicas dejaron hablar a escritores y aficionados proustianos de su propio país. En este aspecto casi no hubo diferencia entre España e Hispanoamérica. Entre los escritores proustianos de los distintos países encontramos los textos de Alone de Chile, José Bianco de Argentina, Eduardo Caballero Calderón de Colombia, Edmundo Valadés y Juan García Ponce de México y Rafael Conte y Consuelo Berges de España.<sup>26</sup> Sin embargo, en dos países donde no se había prestado aún mucha atención a la *Recherche* se reprodujeron artículos proustianos que ya habían aparecido en España. De este modo “La poesía de Marcel Proust” de Antonio Fernández Molina se publicó en *Educación* de San Juan de Puerto Rico (VI/1971) después de aparecer en *Poesía española e hispanoamericana* de Madrid (III/1971) y “La aparición de Proust en París (1920-1924) y su apoteosis” del escritor catalán Josep Pla<sup>27</sup> se publicó en *La Prensa* de Managua (25/VII/1971) luego de aparecer en *Destino* de Barcelona (15/V/1971).<sup>28</sup>

El centenario de Proust en 1971 también implicó discursos o conferencias sobre el novelista francés en lugares como Santiago, México y Madrid.<sup>29</sup> Pero esta vez quiero subrayar el significado de una presentación oral hecha en el mismo París. El 5 de julio, el escritor cubano Alejo Carpentier, que en aquel momento era asesor de la Embajada Cubana en París, ofreció un discurso formal en el muy prestigioso Collège de France: “*Marcel Proust et l’Amérique latine*”<sup>30</sup>. Como se puede leer en francés en el *Bulletin Marcel Proust* (1972) o en español en *Casa de las Américas* (1971), Carpentier aseveró que todos los novelistas “*d’Outre-Atlantique*” debían algo a Marcel Proust, es decir que este escritor francés había influido de alguna manera en muchos escritores latinoamericanos.<sup>31</sup> También Carpentier alegó, sin pruebas, que los libros de Proust “entraron por las puertas de La Habana y luego de Buenos Aires” (Carpentier, 1971, p. 228).<sup>32</sup>

Sin duda Carpentier no se refirió aquí al caso de España, pero en su propia novela más proustiana, que escribió poco después de hablar en París, *El recurso del método* (1974), al referirse a las “magdalenas”, recuerda, como Proust mismo, que eran “estriadas como veneras de Compostela” (Carpentier, 1974, 92). De ese modo, Carpentier relaciona a España con Proust en el nivel narrativo.<sup>33</sup> Aunque Carpentier siempre prestó más atención a Francia y al Caribe, escribió un texto de raigrambre española, “El camino de Santiago”, en el cual el protagonista llega desde el famoso camino de peregrinaje hasta Burgos. Pero también hay que tomar en cuenta otra barrera, además del océano Atlántico: los Pirineos. Sin embargo, el fenómeno Proust pudo traspasarlos muy rápidamente.<sup>34</sup>

De los primeros años de la década del ochenta, puedo citar un caso de verdadera colaboración entre españoles e hispanoamericanos en relación con Proust. *Voces*, una publicación bimestral de Barcelona, decidió dedicar su tercer número a Marcel Proust. En este proyecto participaron dos españoles. El escritor catalán Pere Gimferrer ya había compuesto en su idioma un texto biográfico sobre Proust para su libro *Dietari (1979-1980)*, el cual fue traducido al castellano: “El señor Proust”. El investigador Luis Maristany estudió en “Informe crítico: Proust en España” los primeros escritos sobre Proust de su país y la

traducción de Pedro Salinas.<sup>35</sup> Del mismo modo dos hispanoamericanos contribuyeron con sendos ensayos: el mexicano Juan García Ponce, quien ya había publicado varios artículos acerca de Proust, y el colombiano Ricardo Cano Gaviria, quien era más bien novato en este campo, pero se encargó de la publicación. Los otros textos son una traducción de Menasché de un escrito menor de Proust, y tres artículos de reconocidos críticos proustianos: dos franceses, Gérard Genette y Roland Barthes, y un belga que enseñaba en los Estados Unidos, Marcel Muller. *Voces 3* (1982) tuvo éxito en España y llegó a algunas librerías de Hispanoamérica. El estudio de Maristany se reimprimió años después en la revista argentina *Descartes* (VII/1997).

Desde entonces los proustianos hispanos en ambos lados del Atlántico han seguido con sus publicaciones, las cuales a veces han repercutido notoriamente en la otra orilla. Por ejemplo, hubo dos reseñas en Buenos Aires de la segunda traducción española que hizo Julio Gómez de la Serna de los dos primeros tomos de la *Recherche* (*La Prensa*, 1/XI/1981 y *La Nación*, 7/II/1982), mientras que en España no se escribió ninguna.<sup>36</sup> También en la revista *Imagen* de Caracas se reseñaron tanto *Proust y la revolución* del español Juan Pedro Quiñonero (31-X/1973) como la edición española de *Álbum Proust* (X/1989).

Uno de los casos más extraños de un traslado crítico más allá del océano Atlántico se relaciona con otra antología de Proust. En 1982 el poeta español Luis Antonio de Villena, que había escrito un pastiche proustiano, “Una carta inédita de Marcel Proust a Mme. Emile Straus”, preparó una antología de los siete tomos de la *Recherche* (usando la edición de Alianza), además de una introducción suya. Pensaba que todo estaba listo para la publicación cuando la editorial española se declaró en bancarrota. Años después, en 1988, y sin comunicarse con De Villena, una editorial argentina, L. C. y Ecologic Editora Argentina, que había conseguido de alguna manera el texto, lo publicó en Buenos Aires bajo el título de *La memoria involuntaria*. Si yo no le hubiera hecho notar a Luis Antonio de Villena la existencia de este libro, quizás él todavía creería que su proyecto proustiano se había perdido.<sup>37</sup>

Por otra parte, debemos recordar otro exilio más reciente, el de numerosos escritores latinoamericanos que huyeron durante los años setenta de gobiernos represivos y de condiciones económicas o profesionales adversas. En efecto, dos argentinos se trasladaron a España y publicaron allí textos sobre Proust. Blas Matamoro fue el autor del libro *Por el camino de Proust* (1988)<sup>38</sup> y Estela Ocampo de *Cinco lecciones de amor proustiano* (1995).

Hoy en día la situación es similar, pero me parece de verdad digno de interés lo que ha pasado con las tres traducciones nuevas de Proust. Precisamente en el año 2000 comenzaron a publicarse dos en España y una en Argentina. Mauro Armiño acordó con Valdemar de Madrid la publicación de *A la busca del tiempo perdido* en 2005. La versión completa de Carlos Manzano de *En busca del tiempo perdido* estaba lista para el público en 2009 para Lumen de Barcelona. Estas dos versiones son unas de las pocas traducciones en el mundo hechas por un solo traductor. La escritora argentina Estela Canto, quien había dejado en forma manuscrita la mayor parte de la serie cuando murió en 1994, recibió la ayuda del editor de Losada, Miguel de Torre Borges, para la finalización de seis tomos. Otra argentina, Graciela Isnardi, tradujo y publicó el último tomo *El tiempo recuperado* en 2009, al igual que Manzano. No es sorprendente que, en nuestro mundo del siglo veintiuno con el internet y el comercio internacional, se pueda comprar cualquiera de estas traducciones en ambos lados del Atlántico.<sup>39</sup>

Sin duda hay todavía casos de artículos y libros relacionados con Proust que reflejan esta colaboración entre España e Hispanoamérica. Por ejemplo, un periodista argentino muy aficionado a Proust, Hugo Beccacece, tradujo un libro italiano usando el título *El abrigo de Proust*, que fue publicado en España (2013). También una vieja traducción proustiana de un escritor colombiano, Eduardo Caballero Calderón, que se había publicado por primera vez en 1945, *Los salones y la vida de París*, se ha revisado y publicado de nuevo en Sevilla en 2011

(Espuela de Plata).<sup>40</sup> Por otra parte, el interés de algunos profesores y doctorandos en filosofía especializados en Proust, a veces desde la perspectiva de Walter Benjamin o Maurice Merleau-Ponty sobre la *Recherche*, puede observarse en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Allí, el profesor Julio César Moran comenzó a escribir, hacia 1993, ponencias de tipo filosófico sobre Proust. Formó un equipo de investigaciones proustianas alrededor del año 2000, con el cual ha publicado dos libros con sus ponencias: *Proust más allá de Proust* (2001) y *Proust ha desaparecido: una memoria de los paraísos perdidos* (2006).<sup>41</sup> De manera que no me parece casual que se haya escrito también en otros lugares hispanos más de una tesis o libro sobre Proust y Merleau-Ponty, tal como ocurre por ejemplo en el caso de Barcelona y en lengua catalana.<sup>42</sup>

Sin embargo, me parece más evidente este panhispanismo en algunas bibliografías. Yo, como estudioso estadounidense que he tratado de examinar en detalle el proustianismo en Hispanoamérica y en España en dos libros míos (*Marcel Proust and Spanish America*, 2002 y *La Reception of the Writings of Marcel Proust in Spain*, 2012),<sup>43</sup> sé que se ha avanzado mucho en este campo desde el primer intento del mexicano Alfonso Reyes de crear una bibliografía latinoamericana: “Proust en América” (*Libra*, Buenos Aires, 1929; *Monterrey*, Río de Janeiro, 1930-1933). Además de las bibliografías de mis dos libros, hay que citar el caso de “Lectores de Proust” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, IX/1991) en donde, sirviéndose de su experiencia de vivir en Argentina y España, Blas Matamoro nombró todos los artículos y libros sobre Proust de los dos continentes que había visto.<sup>44</sup> Quisiera señalar otras dos bibliografías más recientes: una de España y otra de Chile. Aunque solo incluyen libros y no artículos, aquellos vienen de ambos lados del Atlántico y muestran que, en cada orilla, se conoce hoy mayormente lo que se ha publicado en español allende el mar. En el primer tomo de su nueva traducción (2000), el español Mauro Armiño añade, después de su bibliografía proustiana general, una “Bibliografía española,” que incluye “Estudios y ensayos”. Allí aparecen los libros del uruguayo Mario Benedetti, del puertorriqueño Esteban Tollinchi y del mexicano Jaime Torres Bodet, además de los libros de los españoles Carmen Castro, José Antonio Vizcaíno, Luis Gastón Elduayen y Víctor Gómez Pin. En el caso del chileno Daniel Swinburn, hasta el título de su libro *Para leer a Proust: La mirada de Alone* (2001) parece imitar el título de un estudio español: *Para leer a Marcel Proust* (1990) de Javier del Prado. En general, en su bibliografía de “Proust en español”, encontramos casi los mismos títulos españoles e hispanoamericanos. Pero quizás por algún descuido o falta de conocimiento los dos, el chileno Swinburn y el español Armiño, omitieron el primer libro chileno sobre Proust escrito por Marta Rivas, al igual que el libro del venezolano José Balza.<sup>45</sup>

En fin, muchos españoles e hispanoamericanos se han interesado por el novelista francés Marcel Proust, han leído su enorme novela entre otros de sus textos, han hecho traducciones y han escrito artículos, ensayos y libros sobre el autor, los cuales se difundieron a ambos lados del Atlántico.<sup>46</sup> Esta actividad intelectual compartida ha sido muy fructífera y ha de continuar en el futuro.<sup>47</sup>

## Referencias bibliográficas

- Aleixandre, V. (15 de mayo de 1971). Aquel camino de Swann. *Destino* (Barcelona), 21. [Reimpr. en *Diálogos* (México), (43) (I-II/1972), 4-5].
- Alone. (17 de junio de 1923). Marcel Proust. *La Nación* (Santiago), 4.
- Alone. (1968). Prólogo. En M. Proust, *Las mejores páginas de Marcel Proust* (pp. 50-52). Santiago: Zig-Zag.
- Alpha. (18 de diciembre de 1921). Marcel Proust: Juicio de un crítico inglés. *La Nación* (Buenos Aires).

- Anónimo. (octubre de 1967). Reseña de J. Torres Bodet, *Tiempo y memoria en la obra de Proust. Ínsula*.
- Anónimo. (29 de enero de 1968). Reseña de G. D. Painter, *Marcel Proust. Hispanoamericano* (México).
- Anónimo. (18 de julio de 1971). Un siglo a la sombra de Marcel Proust. *El Mercurio* (Santiago), 4.
- Anónimo. (1 de noviembre de 1972). Coloquio sobre Proust. *Estafeta Literaria* (Madrid), (485), 51.
- Araujo Costa, L. (24 de enero de 1920). Figuras contemporáneas: Marcel Proust. *La Época* (Madrid), 4.
- Armiño, M. (2000). VI. Bibliografía española. En Autor, *A la busca del tiempo perdido I* (pp. CCXCVII-CCXCVIII). Madrid: Valdemar.
- Ayala, F. (5 de mayo de 1940). Proust en la inactualidad. *La Nación* (Buenos Aires), sec. 2, p. 1. Reimpr. en Autor (1944), *Histrionismo y representación* (pp. 133-145). Buenos Aires: Sudamericana, y en Autor (1971), *Los ensayos. Teoría y crítica literaria* (pp. 1215-1222). Madrid: Aguilar.
- Azorín. (18 de octubre de 1925). Reseña de L. Pierre-Quint, *Marcel Proust. La Prensa* (Buenos Aires), sec. 2, p. 2.
- Azorín. (22 de octubre de 1925). Las dos ideas de Proust. *La Prensa*, sec. 2, p. 1.
- Azorín. (4 de noviembre de 1925). El arte de Proust. *ABC* (Madrid), 1. Reimpr. en *El País* (Montevideo), 11/XII/1925, 12.
- Azorín. (21 de noviembre de 1926). Las antologías. *La Prensa*.
- Azorín. (5 de abril de 1931). Cartas de Proust. *La Prensa*, sec. 2. Reimpr. en Autor, *Ultramarinos* (1966), (pp. 39-45). Barcelona: E.D.H.S.A.
- Barga, C. (27 de marzo de 1920). Un letrado chino: Marcel Proust y sus novelas. *El Sol* (Madrid), 6. Reimpr. como Novelistas franceses: Marcel Proust en *El Universal* (Caracas), 28/V, 1.
- Barga, C. (28 de noviembre de 1922). El entierro de Proust. *El Sol*, 1. Reimpr. en *El Universal*, 25/I/1923.
- Basadre, J. (1975). *La vida y la historia*. Lima: Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.
- Balza, J. (1969). *Proust*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Bianco, J. (3 de febrero de 1974). El ángel de las tinieblas (segunda parte). *La Nación*, sec. 3, pp. 1-2.
- Blanco, J. J. (febrero de 2006). Retratos con paisaje Proust proliferado. *Nexos*, (338), 71-76.
- Buceta, M. (2020). *Merleau-Ponty lector de Proust: Lenguaje y verdad*. Argentina: Sb Editorial.
- Bueno, M. (4 de junio de 1929). El amor y el dolor en Marcel Proust. *ABC*, 7. Reimpr. en *La Razón* (Buenos Aires), 30/VII.
- Cano, J. L. (15 de agosto de 1953). Proust en castellano. *Ínsula* (Madrid), (92), 6-7.
- Cano Gaviria, R. (Ed). (1982). Marcel Proust. *Voces* (Barcelona), (3).
- Capistrán, M. (14 de julio de 1971). Proust en México. *¡Siempre! "La Cultura en México"*, (492), vii-ix.
- Carpentier, A. (1969). El camino de Santiago. En Autor, *Guerra del tiempo* (pp. 15-76). México, Compañía General de Ediciones, S. A.
- Carpentier, A. (1971). Marcel Proust en la América Latina. *Casa de las Américas* (La Habana), (69), 227-229.
- Carpentier, A. (1972). Marcel Proust et l'Amérique latine. *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, (22), 1321-1326.
- Carpentier, A. (1974). *El recurso del método*. Madrid: Siglo XXI Editores, S. A.

- Castro, C. (1952). *Marcel Proust o el vivir escribiendo*. Madrid, Revista de Occidente. Consultorio literario y artístico. (5 de agosto de 1928). *La Nación*, 15.
- Craig, H. E. (1983). "The Presence of Proust in Argentine Narrative" (Tesis doctoral). University of Wisconsin-Madison. Madison.
- Craig, H. E. (enero-junio de 1999). Proust en España y en Hispanoamérica: La recepción 1920-1929. *Bulletin Hispanique* (Bordeaux), 101 (1), 175-185.
- Craig, H. E. (2002). *Marcel Proust and Spanish America: From Critical Response to Narrative Dialogue*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press; London: Associated University Presses.
- Craig, H. E. (6 de noviembre de 2005). Sobre los traductores de Proust. *La Nación*, Suplemento Cultura.
- Craig, H. E. (2007). Reseña de J. C. Moran, *Proust ha desaparecido: una memoria de paraísos perdidos*. *Bulletin Marcel Proust*, (27), 124-125.
- Craig, H. E. (2012). *La Reception of the Writings of Marcel Proust in Spain: Translations, Literary Criticism and Narrative Influence*. Lewiston: The Edwin Mellon Press.
- Craig, H. E. (2020). *Assessing the English and Spanish Translations of Proust's À la recherche du temps perdu*. New York: Peter Lang.
- De Diego, J. L. (2020). *Los autores no escriben libros: Nuevos aportes a la historia de la edición*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Ampersand.
- De María, L. (Ed.). (1988). *Album Proust*. Madrid: Mondadori, S. A.
- De Torre, G. (16 de marzo de 1967). Permanencia de Proust. *Clarín* (Buenos Aires), sec. 3.
- De Villena, L. A. (marzo-abril de 1981). Carta inédita de Marcel Proust a Mme. Emile Straus. *Cuadernos del Norte*, (6), 66-69.
- Domenchina, J. J. (12 de febrero de 1933). Marcel Proust en 1933. *El Sol*, 2. Reimpr. En *Repertorio Americano*, (706) (10/XI/1934), 281-282, y en *El Tiempo* (Bogotá), 31/XII/1934, 46.
- Emeth, O. (11 de abril de 1921). Marcel Proust - ¿En qué consiste la novedad de su arte? *El Mercurio* (Santiago), 3.
- Farrés Famadas, G. (2004). *Presència de Proust en l'obra de Merleau-Ponty* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.
- Fernández Molina, A. (marzo de 1971). La poesía de Marcel Proust. *Poesía española e hispanoamericana* (Madrid), 2a serie, (219), 8-9. Reimpr. en *Educación* (San Juan, P.R.), (33) (VI), 115-117.
- Foschini, L. (2013). *El abrigo de Proust*. Trad. de H. Beccacece. Madrid: Editorial Impedimenta.
- Frejaville, E. (1942). *Marcel Proust desde el Trópico*. La Habana: La Verónica.
- Gallo, R. (2014). *Proust's Latin Americans*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Gálvez, M. (4 de noviembre de 1923). A propósito de Proust: la literatura y el conocimiento. *La Nación*, sec. 3, pp. 4-8.
- Gálvez, M. (1924). La literatura y el conocimiento: a propósito de Marcel Proust. En Autor, *El espíritu de aristocracia y otros ensayos* (pp. 145-166). Buenos Aires: Agencia general de librería y publicaciones.
- Gálvez, M. (1961). *Recuerdos de la vida literaria*. Vol. II. *En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires: Librería Hachette, S. A.
- Gimferrer, P. (1982). El señor Proust. *Voces*, (3), 3-4.
- Gómez, C. A. (7 de febrero de 1982). Nueva traducción de Proust. Reseña de *En busca del tiempo perdido* I. *La Nación* (Buenos Aires).
- Gómez Carrillo, E. (3 de septiembre de 1926). El calvario de un gran escritor. *Diario de la Marina* (La Habana), 16. Reimpr. en *El Tiempo* (Bogotá), (171) (17/X), 333-334, y en *El Universal* (Caracas), 4/XI, 8.

- Gómez Carrillo, E. (1927). *La nueva literatura francesa*. Madrid: Editorial Mundo Latino.
- González Fernández, F. (1998). Du côté de Saint-Jacques: le singulier pèlerinage de la *Recherche* [Del lado de Saint-Jacques: el peregrinaje extraño de la *Recherche*]. En T. García-Sabell Torneo (Ed.), *Les chemins du texte*. Vol. 1 (pp. 275-284). Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.
- Guerra, Á. (15 de enero de 1920). Marcel Proust. *El Figaro* (Madrid). Reimpr. En *El Universal* (Caracas), 4/III, 4, y en *La Nota* (Buenos Aires), (249) (21/V), 1812.
- Guillot Muñoz, A. (octubre de 1925). Marcel Proust, essai d'une littérature introspective. *La Cruz del Sur* (Montevideo), (7), 32; (9) (XII), 25-28.
- Guillot Muñoz, G. (junio de 1950). El bajo bosque proustiano. *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias* (Montevideo), 4 (5), 211-243.
- Herrero, A. (junio de 1923). La obra de Marcel Proust. *Nosotros* (Buenos Aires) (169), 208-215.
- Insúa, A. (23 de diciembre de 1919). Dos premios literarios. *La Correspondencia de España*.
- Insúa, A. (17 de octubre de 1920). Apuntes sobre la renovación literaria en Francia: Un psicólogo: Proust. *La Nación* (Buenos Aires), sec. 2, p. 2.
- Jarnés, B. (10 de septiembre de 1931a). Marcel Proust en España. *La Nación* (Buenos Aires), 8.
- Jarnés, B. (19 de octubre de 1931b). Proust en español. *Crisol* (Madrid), 2.
- Lee, R. (5 de julio de 1925). Proust the Most Complex Problem of the Decade [Proust, el problema más complejo de la década]. *The New York Times Book Review*.
- Lee, R. (8 de octubre de 1925). Marcel Proust, el literato más grande de Francia juzgado por el espíritu sajón. *El Ilustrado Universal* (México), (439), 12, 42.
- Magaña-Esquivel, A. (28 de octubre de 1974). Otro inventor de la realidad. *Hispanoamericano*, 57-58.
- Mariani, R. (abril de 1927). Introducción a Marcel Proust. *Nosotros*, (215), 16-23.
- Maristany, L. (1982). Informe crítico: Proust en España. *Voces*, (3), 61-71. Reimpr. en *Descartes* (Argentina), 9 (15-16) (VII/1997), 113-124.
- Martel, J. (febrero de 1920). Reseña de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. *Cosmópolis* (Madrid), (14), 50-51.
- Martel, J. (enero de 1921). Reseña de *Le côté de Guermantes*. *Cosmópolis*, (25), 133-135.
- Matamoro, B. (1988). *Por el camino de Proust*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Matamoro, B. (septiembre de 1991). Lectores de Proust. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (495), 95-116.
- Merbilhaá, M. (2018). La recepción temprana de Marcel Proust en el espacio de revistas culturales argentinas de los años veinte. *Catedral Tomada*, 6 (11).
- Miomandre, F. de. (23 de enero de 1920). Marcel Proust: El Premio Goncourt. *El Universal* (Caracas), 5.
- Miranda, J. E. (31 de octubre de 1973). La nueva crítica española: del ensayo escolar al discurso desenfrenado. Reseña de J. P. Quiñonero, *Proust y la revolución*. *Imagen*, (88-89), sec. 2, p. 9.
- Ocampo, E. (2006). *Cinco lecciones de amor proustiano*. Barcelona: Ediciones Destino, S. A.
- Ocampo, V. (9 de noviembre de 1924). La alegría de leer a Rabindranath Tacore [sic]. *La Nación*, sec. 3, p. 3.
- Ortega y Gasset, J. (1 de enero de 1923). Le temps, la distance et la forme chez Proust. *La Nouvelle Revue Française*.
- Ortega y Gasset, J. (14 de enero de 1923). Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust. *La Nación*, 18. Reimpr. en Autor (1934), *El Espectador*. Vol. 8. Madrid: Revista de Occidente.

- Ortega y Gasset, J. (1925). Ideas sobre la novela. En Autor, *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* (pp. 83-149). Madrid: Revista de Occidente.
- Painter, G. D. (1967). *Marcel Proust: Biografía* (2 vols. Trad. de Andrés Bosch). Madrid/Barcelona: Alianza/Lumen Editorial.
- Paz, O. (2018). *Memorias y palabras: Cartas a Pere Gimferrer, 1966-1997*. México: Editorial Planeta Mexicana.
- Peltzer, F. (1 de noviembre de 1981). Reseña de *En busca del tiempo perdido* I. *La Prensa* (Buenos Aires), 7.
- Pérez Ferrero, M. (28 de diciembre de 1933). Reseña de J. Torres Bodet, *Estrella de día*. *El Heraldo de Madrid*, 2.
- Petersen, L. (2019). Las traducciones de Santiago Rueda editor en la encrucijada de su tiempo. *1611* (13).
- Pla, J. (15 de mayo de 1971). La aparición de Proust en París (1920-1924) y su apoteosis. *Destino*, 27-29. Reimpr. en *La Prensa* (Managua), 25/VII, 3.
- Pla, J. (2004). 1920 literario: El año de Marcel Proust. En Autor, *La vida básica. Antología mínima de Josep Pla* (pp. 483-488). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Prado, J. del. (1990). *Para leer a Marcel Proust*. Madrid: Palas Atenea Ediciones, S. A.
- Prieto, J. (18 de julio de 1929). Una víctima de Proust. *El Diario Ilustrado* (Santiago).
- Proust, M. (febrero de 1920). El Premio Goncourt: “Las jóvenes”, “Las flores”, “Las sirenas”. *América Latina* (Londres y París), 15. Reimpr. en *Revistas de Revistas* (México), (514), (7/III), 19, y en *Orto* (Manzanillo, Cuba) 9 (20) (18/VII), 4-5.
- Proust, M. (20 de enero de 1924). La irrealidad del pasado. *La Nación* (Buenos Aires), sec. 3, p. 8.
- Proust, M. (12 de noviembre de 1925). Por el camino de Swann. *El Universal Ilustrado*, (444), 55-56.
- Proust, M. (21 de junio de 1928). Los campanarios de Martinville. *El País* (Montevideo), 12.
- Proust, M. (1933). *Las mejores páginas de Marcel Proust* (Selección e introducción de Alone). Santiago: Nascimento.
- Proust, M. (1937). *A la sombra de las muchachas en flor* (Trad. de P. Salinas). Santiago: Zig-Zag.
- Proust, M. (1944). *A la sombra de las muchachas en flor* (Trad. de P. Salinas). México: Libros de México.
- Proust, M. (1944-1946). *En busca del tiempo perdido* (7 vols. Trad. de P. Salinas, J. M. Quiroga Pla, M. Menasché). Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Proust, M. (1945). *Los salones y la vida de París* (Trad. de E. Caballero Calderón). Bogotá: Librería Suramérica. Revisión de V. Corbi. Sevilla: La Espuela de Plata, 2011.
- Proust, M. (1952). *En busca del tiempo perdido* (2 vols. Trad. de P. Salinas, J. M. Quiroga Pla, F. Gutiérrez). Barcelona: Plaza & Janés.
- Proust, M. (1966-1969). *En busca del tiempo perdido* (7 vols. Trad. de P. Salinas, J. M. Quiroga Pla, C. Berges). Madrid: Alianza Editorial.
- Proust, M. (1970-1993). *Correspondance de Marcel Proust*. 21 vols. P. Kolb (Ed.). París: Plon.
- Proust, M. (1981). *En busca del tiempo perdido* I (Trad. de J. Gómez de la Serna). Madrid: Aguilar.
- Proust, M. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu* (4 vols.). Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1988). *La memoria involuntaria* (Selección e introducción de L. A. de Villena). Buenos Aires: L. C. y Ecología Editora Argentina.

- Proust, M. (2000-2005). *A la busca del tiempo perdido* (3 vols. Trad. de M. Armiño). Madrid: Valdemar.
- Proust, M. (2000-2009). *En busca del tiempo perdido* (7 vols. Trad. de C. Manzano). Barcelona: Lumen.
- Proust, M. (2000-2009). *En busca del tiempo perdido* (7 vols. Trad. de E. Canto, G. Isnardi. M. de Torre Borges (Ed.)). Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.
- Pujol, C. (1982). El tiempo de Proust. *Historia universal de la literatura*. 20. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- Quiñonero, J. P. (1972). *Proust y la revolución*. Madrid: Taurus.
- Rangel Guerra, A. (1964). *Imagen de la novela*. Monterrey: Universidad de Nuevo León.
- Rebry, L. (octubre de 1989). Reseña de *Álbum Proust. Imagen* (Caracas), 100 (58), 45.
- Reyes, A. (febrero de 1924). Vermeer y la novela de Proust. *Social* (La Habana), 9 (2), 30-31, 77.
- Reyes A. (inverno de 1929). Proust en América. *Libra* (Buenos Aires), (1), 87-89.
- Reyes, A. (junio de 1930). Proust en América. *Monterrey* (Rio de Janeiro), (1), 8; (2) (VIII/1930), 5; (5) (VII/1931), 4; (10) (III/1933), 2.
- Rivas, M. (1968). *El mito proustiano*. Santiago: Editorial Universitaria, S. A.
- Salaverría, J. M. (21 de noviembre de 1925). Vida y personas literarias. *ABC*, 1.
- Salaverría, J. M. (24 de noviembre de 1925). Literatura de Marcel Proust. *ABC*.
- Salaverría, J. M. (29 de noviembre de 1925). Unas palabras sobre Marcel Proust. *La Nación* (Buenos Aires), 16. Reimpr. como "Sobre Marcel Proust" en *El Espectador* (Bogotá), (60) (14/I/1926), 12.
- Sender, R. J. (14 de mayo de 1949). Proust: Man of Genius? *The New Leader* (New York), 11.
- Souviron, J. M. (enero de 1942). Reseña de E. R. Curtius, *Marcel Proust y Paul Valery*. *Estudios* (Santiago), (108), 67-68.
- Swinburn, D. (2001). Biografías y estudios sobre Proust en español. En Autor, *Para leer a Proust: La mirada de Alone* (pp. 130-132), Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, Ltda.
- Torres Bodet, J. (noviembre de 1928). Aniversario de Proust. *Contemporáneos*, 1 (6), 280-291.
- Torres Bodet, J. (1967). *Tiempo y memoria en la obra de Proust*. México: Porrúa, S. A.
- Torres Bodet, J. (1985). *Narrativa completa* (2 vols.). México: Editorial Offset, S. A.
- Vizcaíno, J. A. (1969). *Marcel Proust*. Madrid: EPESA.

## Notas

---

<sup>1</sup> Por casualidad, Luis Araujo Costa publicó el primer artículo completo en España, "Figuras contemporáneas: Marcel Proust", el 24 de enero de 1920, es decir, un día después del artículo de Francis de Miomandre en Venezuela.

<sup>2</sup> En otro artículo (*El Figaro*, Madrid, 15/I/1920) Ángel Guerra lamentó la pérdida del libro sobre la guerra, *Les croix de bois* de Roland Dorgelès. Se reimprimió en *El Universal* de Caracas (4/III) y *La Nota* de Buenos Aires (21/V).

<sup>3</sup> Esto significa que Argentina fue el segundo país de Hispanoamérica y el tercero del mundo hispano en publicar un artículo sobre Proust.

<sup>4</sup> Como se ve en la *Correspondance de Marcel Proust* XIX, 43-44, 129-130, el peruano Ventura García Calderón había pedido a Proust una fotografía para esta publicación. Los mismos fragmentos se publicarían después en la revista *Orto* de Manzanillo, Cuba (18/VII/1920).

<sup>5</sup> Su versión original había aparecido en *The New York Times Book Review* (5/VII/1925). Un ejemplo del interés de los argentinos por la crítica proustiana internacional se ve en una nota de "Alpha": J. Middleton Murry (*La Nación*, 18/XII/1921).

---

<sup>6</sup> Después de la publicación de “Ideas sobre la novela” (1925), el mexicano Jaime Torres Bodet también respondió a Ortega: “Sólo un análisis superficial creería inerte el cultivo de acciones apasionadas, intensamente dramáticas, que hierve en *À la recherche...*” (Torres Bodet, 1928).

<sup>7</sup> En Montevideo, Álvaro Guillot Muñoz escribió en 1925 en francés “Marcel Proust, essai d’une littérature introspective”, *La Cruz del Sur* 7 (X). Su hermano Gervasio alegó equivocadamente después que fue lo primero escrito en América sobre Proust (Guillot, 1950, p. 218).

<sup>8</sup> Este artículo fue reproducido después en *El País* de Montevideo (11/XII/1925).

<sup>9</sup> Por lo menos este artículo de Azorín fue publicado también en España en una colección de artículos de *La Prensa: Ultramarinos* (Barcelona, 1966, 39-45).

<sup>10</sup> Otro miembro de la Generación del 98, Miguel de Unamuno, también parece haber escrito un artículo sobre Proust que envió a *Caras y Caretas* de Buenos Aires, pero no se publicó. Por mi parte, escribo ahora un artículo sobre este otro asunto transatlántico.

<sup>11</sup> Para mis investigaciones proustianas en Hispanoamérica he hecho algunos viajes y en particular, me he tomado un año sabático en el que viajé por nueve meses a nueve países (1985-1986).

<sup>12</sup> En mi tesis doctoral *The Presence of Proust in Argentine Narrative* (1983) incluí mucha información sobre el caso de Argentina hasta 1970, la cual había reunido con la ayuda de una beca Fulbright (1976-1977).

<sup>13</sup> Como Daniel Swinburn mostró en su libro *Para leer a Proust: La mirada de Alone* (2001), este crítico chileno publicó seis meses después de la aparición de último tomo proustiano ocho artículos sobre diversos aspectos de la *Recherche*.

<sup>14</sup> Además de Míomandre, cuyo artículo de Caracas hemos visto y quien también hizo reseñas y comentarios breves en *La Nación* y *Nosotros*, está el caso de Paul Souday, quien publicó varios artículos proustianos en Bogotá, Buenos Aires y México.

<sup>15</sup> Gómez Carrillo también criticó la *Recherche* en *La nueva literatura francesa*: “Hasta la soporífera y larga prosa de Proust...” (Gómez, 1927, p. 70). Sin embargo, en su revista madrileña, *Cosmópolis*, hay dos reseñas tempranas sobre Proust (II/1920 y I/1921).

<sup>16</sup> En su ensayo “El ángel de las tinieblas” (*La Nación*, 3/II/1974), José Bianco recuerda que en 1945 él sabía más sobre Proust que los franceses: “En París... se hablaba mucho de existencialismo y poco o nada de Proust.” (Bianco, 1974, p. 2).

<sup>17</sup> Ecos de la controversia sobre la posible influencia (o plagio) de Proust en los relatos de Pedro Salinas *Víspera del gozo* llegaron hasta Uruguay, Costa Rica y Argentina.

<sup>18</sup> Solo conozco un caso respecto al interés de los españoles por el proustianismo hispanoamericano: las comparaciones con Proust de dos novelas publicadas en España del escritor y diplomático mexicano Jaime Torres Bodet. Véanse *La Voz*, 25/I/1930 y *El Herald de Madrid*, 28/XII/1933.

<sup>19</sup> Ramón J. Sender no contribuyó a la difusión de la *Recherche* en Hispanoamérica cuando publicó en Nueva York “Proust: Man of Genius?” (*The New Leader*, 14/V/1949), pero esto sí muestra cómo un exiliado español llevó consigo su conocimiento de Proust.

<sup>20</sup> Esta edición mexicana, igual que la chilena de unos años antes, reconoce que Salinas lo tradujo, pero algunas ediciones de *Por el camino de Swann*, como la cubana y la nicargüense de 1987, ni siquiera dicen quién fue el traductor.

<sup>21</sup> Últimamente se ha señalado en Argentina el papel importante que hizo el articulista proustiano Max Dickmann como asesor de Rueda en la publicación de la *Recherche*. Véanse los estudios de Petersen (2019) y de De Diego (2020).

<sup>22</sup> Como expliqué en mi nuevo libro *Assessing the English and Spanish Translations of Proust’s À la recherche du temps perdu* (2020), esta edición argentina fue la segunda traducción proustiana completa en el mundo, después de la inglesa.

<sup>23</sup> Se pueden ver las primeras referencias a Castro en la bibliografía del mexicano Alfonso Rangel Guerra en su libro *Imagen de la novela* (1964) y el artículo del suegro español de Borges, Guillermo de Torre, “Permanencia de Proust”, *Clarín* (16/III/1967).

<sup>24</sup> Algunas personas podían leer la biografía de Painter en inglés, pero otras usaron la traducción española como se ve a través de una reseña de ella en *Hispanoamericano* de México (29/I/1968).

<sup>25</sup> El libro del español José Antonio Vizcaíno, *Marcel Proust*, también se publicó en la estela de Painter, en 1969, pero los hispanoamericanos nunca le prestaron atención.

---

<sup>26</sup> También en algunos países se publicaron homenajes a Proust, como el de “La Cultura en México” de la revista *¡Siempre!* (14/VII/1971), donde Miguel Capistrán publicó un estudio nacional excelente, “Proust en México”. España sobresalió con seis homenajes.

<sup>27</sup> Otro texto de Pla sobre Proust, que él escribió primero en catalán, fue traducido al castellano y apareció en una antología mexicana de su obra: “1920 literario: El año de Marcel Proust” (2004).

<sup>28</sup> Para este número de *Destino* el poeta español Vicente Aleixandre escribió un poema proustiano: “Aquel camino de Swann”, el cual fue reimpreso en parte en *Diálogos* de México (I-II/1972).

<sup>29</sup> Para leer sobre la conmemoración oral de Proust en Santiago, véase “Un siglo a la sombra de Marcel Proust”, *El Mercurio* (18/VII/1971), para la de México “Otro inventor de la realidad”, *Hispanoamericano* (28/X/1974) y para la de Madrid, *Estafeta literaria* (1/II/1972).

<sup>30</sup> En el “*Hommage international*” hablaron varios críticos y estudiosos importantes de Proust, tales como Jacques de Lacretelle, Philip Kolb y Pierre Clarac. Los representantes internacionales como Carpentier eran pocos. Incluyeron dos de Bélgica, uno de Inglaterra y otro de Japón.

<sup>31</sup> Confieso que este discurso me afectó mucho y que después de leerlo en 1972 empecé a estudiar aquel fenómeno no solo literario, sino también crítico. Sin embargo, sé que algunos escritores latinoamericanos han rechazado a Proust por razones políticas.

<sup>32</sup> Ya indiqué que los primeros artículos sobre Proust aparecieron en Caracas. De los libros mismos, Carpentier cita para La Habana 1924. Según Manuel Gálvez llegaron antes a Argentina, dos años después de *Nacha* (1919). Véase *En el mundo...* (Gálvez, 1961, p. 265).

<sup>33</sup> Véase, por ejemplo, el artículo del profesor español de francés Francisco González Fernández “Du côté de Saint-Jacques, le singulier pèlerinage de la *Recherche*” (1998). Muestra aquí en detalle la relación entre Santiago de Compostela y Saint-Jacques de Proust.

<sup>34</sup> La cercanía entre España y Francia fue un factor que permitió que aquel país ayudara a sus antiguas colonias a descubrir la obra de Proust, pues los periódicos franceses llegaban mucho más fácilmente a España que al Nuevo Mundo.

<sup>35</sup> Desde 1984, cuando encontré esta publicación en Madrid, me ha ayudado, sobre todo, el estudio de Maristany. Me alentó a buscar artículos españoles además de hispanoamericanos sobre Proust y a examinar y comparar las traducciones de Proust al español.

<sup>36</sup> Antes de la publicación por Aguilar de esta traducción (1981) del hermano de Ramón Gómez de la Serna, hubo dos anuncios de que iba a publicarse (*ABC*, 18/X/1979 y *La Vanguardia*, 9/IV/1981), pero nadie la reseñó después de su publicación.

<sup>37</sup> Para el número 20 de su *Historia Universal de la Literatura*: “El tiempo de Proust” (1982), la Editorial Oveja Negra de Bogotá contrató al español Carlos Pujol, autor de varios artículos sobre Proust (incluso de dos para el centenario).

<sup>38</sup> Blas Matamoro, que sigue viviendo en Madrid, ha publicado otros libros o capítulos sobre el novelista francés: *Proust y la música* (2008) y “La novela familiar de los Proust” (*Puesto fronterizo*, 2003).

<sup>39</sup> Algunos críticos hispanoamericanos han comentado las nuevas traducciones. Véase, por ejemplo, “Retratos con paisaje Proust proliferado” del mexicano José Joaquín Blanco (2006). Yo mismo escribí, para el “Suplemento Cultura” de *La Nación*, “Sobre los traductores de Proust” (6/XI/2005).

<sup>40</sup> He aquí un caso más personal: en su libro *Memorias y palabras* (2018) el Premio Nobel mexicano Octavio Paz intercambió ideas sobre Proust en su correspondencia con el catalán-castellano Pere Gimferrer, pues ambos habían publicado artículos sobre la *Recherche*.

<sup>41</sup> Aunque solo cité la tesis de Julio César Moran (1996) en mi primer libro, desde entonces he estudiado en más de una ocasión su equipo de investigaciones proustianas, incluso en una reseña de su segundo libro (*Bulletin Marcel Proust*, 2007).

<sup>42</sup> Véanse la tesis de Glòria Farrés Famadas: *Presència de Proust en l'obra de Merleau-Ponty* (Universitat Autònoma de Barcelona, 2004); y el libro de Martín Buceta (doctor por la Universidad Nacional de San Martín) *Merleau-Ponty lector de Proust: lenguaje y verdad* (2020).

<sup>43</sup> En solo una ocasión anterior, traté de estudiar juntas las dos partes del mundo hispano: “Proust en España y en Hispanoamérica: La recepción 1920-1929” (*Bulletin Hispanique*, I-VI/1999).

<sup>44</sup> En uno de mis viajes de investigaciones proustianas en España, un proustiano de este país llamó a Blas Matamoro “el que había escrito más sobre Proust en España aunque no era español”.

<sup>45</sup> Tampoco incluyeron los libros proustianos del mexicano Edmundo Valadés, de la colombiana María Cristina Restrepo o de la profesora argentina Ana Galimberti.

---

<sup>46</sup> A pesar de que un profesor de origen mexicano que enseña en los Estados Unidos, Rubén Gallo, ha escrito un libro muy apreciado, *Proust's Latin Americans* (2014), este estudio se ha limitado a las relaciones personales de Proust.

<sup>47</sup> Añado una contribución mía que acaba de publicarse: *Assessing the English and Spanish Translations of Proust's À la recherche du temps perdu*. Aquí estudié las traducciones de lengua inglesa además de las de lengua española, las que también han sido transatlánticas.

## Una periodización de la presencia de Proust en la novela brasileña: Jorge de Lima, Augusto Meyer y Pedro Nava

Fillipe Mauro\*

### Resumen

La obra de Proust llegó a Brasil durante la década de 1920 y rápidamente se convirtió en uno de los temas favoritos de críticos y escritores del país. Los artículos se multiplicaron en periódicos y revistas; los poetas escribieron odas y elegías a Proust; en poco tiempo, la élite de la literatura brasileña moderna se unió en un esfuerzo por publicar la primera traducción de la *Recherche* en portugués. Sin embargo, una faceta de la importante circulación de Proust en Brasil permanece aún poco estudiada. Diferentes novelas incorporaron algunos rasgos importantes de la estética proustiana para expresar las más variadas visiones sobre la transformación del tiempo y de la vida en Brasil. Este artículo presentará tres casos muy representativos de este fenómeno de “reparto de una situación objetiva”, como diría Fredric Jameson, en el que “todo un grupo de respuestas variadas e innovaciones creativas es posible”: el tiempo perdido católico en *A Mulher obscura*, de Jorge de Lima (1939); el tiempo perdido regionalista en *Segredos da infância*, de Augusto Meyer (1949); y el tiempo perdido psicológico en *Baú de ossos*, de Pedro Nava (1972).

Palabras clave: *Marcel Proust, Jorge de Lima, Augusto Meyer, Pedro Nava, novela brasileña*

### A periodization of the presence of Proust in the Brazilian novel: Jorge de Lima, Augusto Meyer and Pedro Nava

### Abstract

The work of Proust arrived in Brazil during the 20's and quickly became one of the favorite themes of local critics and writers. Articles proliferated in newspapers and magazines; poets wrote odes and elegies to Proust; and, in a short time, the elite of the modern Brazilian literature joined efforts in the common goal of publishing the first translation of the *Recherche* in Portuguese. Nevertheless, an aspect of the important circulation of Proust in Brazil remains too little studied. Several novels absorbed the main features of the proustian aesthetics in order to express the most varied visions on the transformation of time and life in Brazil. This article will present three cases which are very representative of this “sharing of a common objective situation”, as Fredric Jameson would say, where “a whole range varied responses and creative innovations is then possible”: the catholic lost time of *A Mulher obscura*, by Jorge de Lima (1939); the regionalist lost time of

---

\* Doctorando en Literatura Comparada (Universidad de São Paulo y Universidad París III-Sorbonne Nouvelle), Brasil. fillipe.mauro@gmail.com

Recibido 13/11/2020 Aceptado 25/03/2021

*Segredos da infância*, by Augusto Meyer (1949); and the psychological lost time of *Baú de ossos*, by Pedro Nava (1972).

Keywords: *Marcel Proust, Jorge de Lima, Augusto Meyer, Pedro Nava, brazilian novel*

La llegada de *À la recherche du temps perdu* a Brasil, que fue posible gracias a la creciente circulación de la obra de Proust en el extranjero desde el Premio Goncourt de 1919, despertó un gran entusiasmo en el mundo literario del país. Como dijo Walnice Nogueira Galvão (en Willemart, 2012, p. 12) hace unos años, “entre los años treinta y sesenta, todos nuestros críticos más importantes escribieron sobre Proust” y, “durante mucho tiempo, cualquier crítico brasileño que se respetara leyó a Proust”.

De hecho, la *Recherche* tuvo una cálida acogida antes de los años treinta. Ya en 1925, Graça Aranha escribió el primer artículo brasileño dedicado a Proust. Un texto muy escéptico y apresurado, simplemente titulado “Marcel Proust”, en el que expresa, con muy pocas palabras, su profunda desconfianza hacia la naturaleza moderna de la *Recherche*: “Proust no nos rejuvenece”, dijo, porque, en este autor, “el viejo espíritu francés se limita al análisis de las cosas, la narración de hechos, la asociación de ideas y sensaciones” (Aranha, 1925, pp. 135-136). En 1928, el crítico Tristão de Athayde, seudónimo de Alceu Amoroso Lima, se opuso a Graça Aranha. Publicó un nuevo artículo, con el mismo título, pero mucho mejor fundado y reflexivo, cuyo objetivo era afirmar que por supuesto “Proust quería ser una novedad” (Athayde, 1928, p. 147) y que la *Recherche* presenta “una topografía completa y original del hombre que, ya, coloca a su autor al lado de Montaigne como un explorador del alma humana” (p. 153). En 1950, el editor del primer volumen del *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust* (1950, p. 67) se sorprendió al enterarse de que, desde junio de 1947 (por lo tanto antes de la primera traducción de la *Recherche* al portugués), estos vigorosos debates proustianos de la crítica brasileña se organizaban dentro de un “Proust-Clube do Brasil” – una “hermana distante” de la asociación francesa con sede en Río de Janeiro, en el distrito de Copacabana.

Este frenesí fue similar en el campo de la poesía. En 1932, el joven poeta Jorge de Lima siguió el ejemplo de la famosa *Ode à Marcel Proust* de Paul Morand con su *Poema a Marcel Proust*. Morand (1920, p. 19) escribió: “¿Fueron de tan terribles vigiliass que dejaste allí / este rosa fresco / del retrato de Jacques-Émile Blanche?”<sup>1</sup>. Mientras Jorge de Lima (1959, p. 337), por su parte, responde: “Oh *mon petit* Proust, / hoy tu cara lunar / en esta hermosa pintura de Jacques-Émile Blanche; / tu cara de flor nocturna / se ha extinguido, *mon petit*”<sup>2</sup>. Un poco antes, en 1928, Augusto Meyer (p. 41) siguió el mismo camino, tal vez un poco más bucólico, con su *Elegía para Marcel Proust*: “Flora carnal de las jóvenes que caminan por el mar. / Niebla fieltros París a través de los vidrios / Lluvia intermitente y el sol LE TEMPS PERDU”<sup>3</sup>. Incluso a principios de la década de 1980, los lectores brasileños de Proust han descubierto la pequeña antología *Caderno de Proust*, en la que el poeta Cláudio Murilo (1982, p. 5) nos presenta una serie de poemas que rara vez aluden a la *Recherche*, pero que habrían sido intensamente impregnados por su lectura: “era el ídolo de mi juventud / su retrato en la pared me recuerda / las esperanzas y sueños de convertirse en poeta / relegado a las termitas de los incunables”<sup>4</sup>.

En cuanto a las traducciones, la primera versión portuguesa de *Du côté de chez Swann* es brasileña y fue publicada el 15 de octubre de 1948 por el poeta modernista Mario Quintana. Una rara fotografía de la fachada de la librería de la editorial Globo en Río de Janeiro destaca la importancia de este acontecimiento literario (Coelho, 1950, p. 202). Los volúmenes de la *Recherche* ocupan cada centímetro del escaparate. En el centro, en un cartel donde los editores anuncian su “orgullo de presentar al público brasileño el nombre más importante de la literatura francesa moderna”, vemos una gran reproducción del famoso retrato de Otto

Wegener. En los años siguientes, Quintana también fue responsable de la traducción de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le côté de Guermantes* y *Sodoma y Gomorra*. Otros nombres conocidos del canon de la literatura brasileña moderna han participado en los esfuerzos para la traducción de los últimos tres volúmenes: Manuel Bandeira, con la ayuda de Lourdes Sousa Alencar, se encargó de *La prisonnière*; Carlos Drummond de Andrade estuvo a cargo de *La fugitive*; y Lucía Miguel Pereira completó el proyecto con su versión de *Le temps retrouvé*. Décadas después, en 1993, el poeta Fernando Py publicó en la editorial Ediouro una nueva traducción completa de la *Recherche*. Otra tercera traducción, realizada por los periodistas Mario Sergio Conti y Rosa Freire d'Aguiar, será publicada próximamente por la editorial Companhia das Letras.

**Figura 1.**



Nota. La fachada de la librería de la editorial Globo en 1948. Fuente: Coelho, 1950, p. 202.

Nada de esto es nuevo. La historia de este fenómeno de proliferación y difusión de la obra de Proust entre las élites intelectuales brasileñas está cuidadosamente documentada por la rigurosa tesis doctoral de Etienne Sauthier (2020), publicada a principios de este año por Septentrion. Desde 1993, contamos igualmente con la tesis de María Marta Laus, quien describió la diversidad y evolución de la recepción crítica de Proust entre la llegada de la *Recherche* en los años veinte y el golpe de Estado de 1964. Sin embargo, hay otra dimensión de la presencia de Proust en la literatura brasileña que, en mi opinión, aún no está suficientemente interpretada y que he estado describiendo durante al menos dos años como las resonancias y las apropiaciones de la estética de *En busca del tiempo perdido* por la novela modernista brasileña. Un tipo de narrativa que, según Antonio Cândido, tiene la vocación “compleja y contradictoria” de “asimilar con originalidad las sugerencias de las matrices culturales, produciendo a gran escala una literatura propia” (2010, p. 87).

Ese es el tema que he elegido para este artículo. No nos interesaremos por la historia de la circulación de Proust entre las élites intelectuales de Brasil ni por la historia de su recepción crítica —dos temas que ya han sido muy bien estudiados—. En su lugar, nos centraremos en un estudio sobre la apropiación y resonancia de la *Recherche* en la novela brasileña moderna. Existen varias novelas brasileñas que citan, hacen referencia o, al menos, se impregnan de la estética proustiana. Sin embargo, considero la hipótesis de que, a lo largo del siglo XX, estas

búsquedas tropicales del tiempo perdido no se limitaron a diversificarse, no se limitaron a multiplicarse, sino que también reflejaron diferentes visiones sobre la construcción de una identidad brasileña. En otras palabras, los diversos temas, motivos, episodios y especificidades lingüísticas que conforman el estilo de Proust se repiten en la novela brasileña del siglo XX, pero nunca sin ser incorporados y recompuestos de las formas más diversas.

Abordaré tres casos que considero los más representativos de este interesante caso de “reparto de una situación objetiva”, como diría Fredric Jameson, en el que “todo un grupo de respuestas variadas e innovaciones creativas es posible” (1988, p. 179): primero, el tiempo perdido católico de *A Mulher obscura*, de Jorge de Lima, en los años treinta; segundo, el tiempo perdido regionalista de *Segredos da infância*, de Augusto Meyer, en los años cuarenta; finalmente, el tiempo perdido verdaderamente psicológico del *Bau de ossos* de Pedro Nava, en los años setenta.

## 1. El tiempo perdido católico

El protagonista de *A Mulher obscura*, una novela publicada por Jorge de Lima en 1939, es el joven estudiante Fernando, que deja la capital de su estado y regresa a su pueblo natal, la pequeña Vila de Santa Maria Madalena, con el fin de gestionar el legado de su difunto padre. La Vila de Santa Maria Madalena es una alusión a las *madeleines* de Proust y el autor es identificado herméticamente al principio del libro como “un judío de genio” que pasó años “en busca del tiempo perdido y lo encontró a través de lo que podemos sacar del subconsciente” (Lima, 1939, p. 26). Además del narrador de la *Recherche*, este personaje comienza sus recuerdos acostado, en la cama, exhausto por el insomnio que tortura sus pensamientos y que revive, “del polvo de mis extremidades insensibles”, una misteriosa memoria perdida:

Hace mucho tiempo que me he acostado a dormir. Tan pronto como mi lámpara se apagó, mis ojos se cerraron tan rápido que no pude definir esa sensación agradable. Sin embargo, unos minutos más tarde, el recuerdo de las cosas, que llegó a tiempo para perturbar mi sueño, me despertó. (Lima, 1939, p. 24).

El más inatento de los lectores de Proust reconoce el origen de este pasaje de Jorge de Lima en la famosa apertura de la *Recherche*. Porque, como dijo el crítico Ruy Coelho en ese momento<sup>5</sup>, hay una dimensión tan “profundamente proustiana” en *A Mulher obscura* que este libro se convierte en un verdadero “pastiche de Proust” (Sauthier, 2014, p. 284). Hay otros pasajes donde notamos este esfuerzo para absorber a Proust. Poco después, Fernando recuerda su infancia en Madalena, que es análoga a la infancia del pequeño Marcel y el episodio del drama de la hora de dormir. Sin embargo, no es un Charles Swann, esnob burgués y moderno, a quien el padre del narrador Fernando invita a cenar en su casa. Jorge de Lima aclimata Proust a la premoderna región nordeste de Brasil de finales del siglo XIX y sustituye al diletante, una figura algo más probable en la Francia de la *Belle Époque*, por una autoridad moral, por un sacerdote:

Una noche, uno de los capuchinos invitados por mi padre a cenar con nosotros reunió a toda mi familia, amigos y sirvientes en la gran sala de estar y, después de una breve oración que ya no puedo recordar, contó a los presentes una maravillosa historia que hoy asocio con la historia de la “caída”, relacionada

con las devociones del día de la aparición de San Miguel. (Lima, 1939, pp. 31-32).

La maravillosa historia del arcángel Miguel, del enviado del cielo para comandar a la milicia celestial contra los demonios caídos del mundo terrenal, parece ocupar en *A Mulher obscura* el espacio que la *Recherche* dedica a la legendaria novela de Geneviève de Brabant y del caballero Golo. Las diferencias son sutiles, pero sintomáticas. El pequeño Marcel sigue a Geneviève de Brabant y al cruel caballero Golo a través de las proyecciones de una linterna mágica que, a pesar de su poder para encantar las paredes de su habitación, pierde rápidamente la capacidad de distraerlo del tormento de abandonar a la madre para irse a dormir. Además, Fernando escucha la historia del monje con su familia, “en un viejo sofá de madera de jacaranda”, sin quedarse sin el beso materno, la cena que los padres de Marcel le prohíben en Combray (Lima, 1939, p. 32). “Por fin, respiramos”, dijo la madre aliviada en la *Recherche* (RTP, I, p. 11). Mientras que solo después de la fiesta Fernando se va a la cama. La vacilación con la linterna mágica de Combray se convierte en *A Mulher obscura* en deslumbramiento inmediato con un tipo de modernización, la llegada de lámparas incandescentes en la Vila de Santa María Madalena:

en el momento de la cena, habíamos encendido por primera vez una gran lámpara incandescente cuya luz verdosa, más viva que la luz eléctrica, sigue siendo hoy suave y deliciosa para mis ojos cansados de varios espectáculos. (Lima, 1939, p. 32).

En esta “noche inolvidable”, la lámpara provoca en Fernando la sensación de una “claridad muy hermosa” que diría “robada de un cometa”. En el salón del hotel familiar, nació un “mundo brillante y bueno”. Marcel, por su parte, prefiere ser abandonado en su oscura habitación donde el hábito, las sucesivas esperas, servirían al menos para adormecerlo y hacer desaparecer el sufrimiento causado por la distancia de su madre. Pero jamás omite el gran placer estético que le dan las coloridas figuras y las compara con vidrieras góticas, “apariciones multicolores” e “irisaciones impalpables” (RTP, I, p. 9), tan “sobrenaturales” como las nuevas luminosidades “magnánimas” de Fernando.

Si la *Recherche* sigue siendo, como dijo Bernard Brun, una “novela de amor” (en Bouillaguet, 2014, p. 61), no se puede decir lo contrario con respecto a *A Mulher obscura*. La grande trama de este libro es el redescubrimiento de Constança por Fernando a su regreso al pueblo de Madalena. Constança, una joven tímida, casta y frágil que había sido el amor de la infancia del narrador antes de irse a vivir en “habitaciones al lado de grandes avenidas llenas de gente”, antes de irse a disfrutar del placer carnal en “cabarés”, antes de ser arrestado “como un subversivo” porque guardaba “algunas novelas rusas” en casa (Lima, 1939, p. 23). Antes, como sea, de culparse por “fallas, desobediencias, reconciliaciones y nuevas amenazas” (p. 25). Constança, que es sobrina de un sacerdote, Josué, el guardián moral de Fernando, y que desempeñará el papel de una especie de inmaculada Odette de Crecy, cuyo amor puro será engañado por el hedonismo de este Swann bohemio e irresponsable. A este idilio Jorge de Lima supo proporcionar un sustrato artístico que sensualiza el amor. Un minueto que Fernando escucha gracias al redescubrimiento de la caja de música de su padre y que inmediatamente asociará a su amor juvenil por Constança:

De cuatro compositores, el pequeño instrumento tocaba unos cuantos compases con tal encanto que permanecemos deslumbrados durante todo el día, desde el momento en que lo descubrimos. Entre todas estas pequeñas piezas de música, fue un minueto lo que más nos conmovió. Era una armonía

emocionante, a veces sutil y pura, con ciertos gestos y movimientos de Constancita, a veces serena y majestuosa, como quería ser cuando creciera, junto a mi compañera, como un guía que la conduciría por mis caminos. (Lima, 1939, p. 37).

El minueto de Jorge de Lima y la breve frase de la sonata de Vinteuil en Proust, que es “el himno nacional” (RTP, I, p. 215) del amor de Swann por Odette, el símbolo de la gloriosa fase de la pareja en el salón Verdurin:

Con su lento ritmo lo encaminaba, ora por un lado ora por otro: hacia una felicidad noble, ininteligible y concreta. Y de repente, al llegar a cierto punto, cuando él se disponía a seguirla, hubo un momento de pausa y bruscamente cambió de rumbo, y con un movimiento nuevo, más rápido, menudo, melancólico, incesante y suave, lo arrastró con ella hacia desconocidas perspectivas. Luego, desapareció. (RTP, I, p. 207).

Sin embargo, Fernando aniquilará la esperanza matrimonial de Constança. Esta es la tragedia de esta novela. El narrador se reserva su deseo a otras mujeres mayores, casadas, imposibles y más voluptuosas. Se abandona, por ejemplo, a la tentación de la excéntrica burguesa Irina y de Hilda, la seductora esposa de un industrial inglés y aburrido. Una mujer espiritual, rica y gran lectora de Shakespeare, que simboliza un mundo de prestigio, placer y buen gusto al que Fernando desea pertenecer. Es en sus ventanas, y no en las de Constança, que Fernando llamará tarde en la noche:

Así que, soñador, había llegado frente a las puertas altas de la villa, en la que flotaba el balcón de Hilda. Volví dos pasos hacia atrás, sólo tenía una ventana iluminada y era la ventana de la habitación de Hilda. [...] Así que en un momento, como si me hubieran inducido fuerzas obsesivas, subí al balcón y me di cuenta de que estaba en la habitación de Hilda. Me sorprendió que mi impulso y la falta de pensamiento me lanzaran donde jamás podría imaginarme un día. (Lima, 1939, pp. 250-251).

Fuerzas obsesivas que son, como todo lo demás en *A Mulher obscura*, como el insomnio de Fernando, como la lámpara incandescente de la casa de infancia, como el minueto, el equivalente preciso de los temas y episodios más conocidos de *Du côté de chez Swann*. La invasión de la habitación de Hilda Brandt, que es tan similar en forma y tan distante en su sentido de la torpe invasión de la ventana de Odette de Crecy por Charles Swann:

Se empinó y dio un golpe. No oyeron, y entonces volvió a llamar, y la conversación cesó. Se oyó una voz de hombre, y Swann se fijó en ella, por si distinguía de qué amigo de Odette era, que preguntó:  
—¿Quién es? (RTP, I, p. 270).

Swann siguió golpeando la ventana hasta que dos caballeros desconocidos abrieron con una lámpara en la mano y no pudo reconocer la habitación que estaba seguro de pertenecer a Odette: “se había equivocado, y llamó en una ventana de la casa de al lado” (RTP, I, p. 271). Además, el narrador de la *Recherche* juega el papel de protagonista de un importante episodio de desajuste entre su imaginación erótica y las posibilidades reales de disfrutar del placer. Ante todo porque, en sus repetidos esfuerzos por demostrar fuerzas constantes y universales del alma humana, transformará su propia experiencia amorosa en una extensión,

incluso a veces en una homología del amor de Swann. Al final de su estancia en Balbec, recibe la emocionante invitación de Albertina para visitarla sola por la noche en su habitación de hotel. Una invitación sorprendente que, debido a su confusión entre intimidad y promesas, causa un trágico paso en falso del deseo: “de pronto, en la Albertina real, en la que veía todos los días, en la que yo me figuraba tan llena de prejuicios burgueses y tan franca con su tía, acababa de encarnarse la Albertina imaginaria” (*RTP*, II, p. 284).

El narrador se inclina sobre la cara de Albertina, sin su consentimiento. Ella le advierte que llamará a los lacayos si continúa: “Deténgase o llamo” (*RTP*, II, p. 286). Él persiste, atraído por el deseo de conocer “el olor y el sabor de aquel misterioso fruto rosado” (p. 284). Él sigue al amigo Bloch, según el cual “podía uno poseer a todas las mujeres” (p. 286). Y Albertine cumple su promesa anterior, tirando de la campanilla “con todas sus fuerzas” (p. 286).

Fernando no se equivoca con la ventana y no vacila frente a la vulnerabilidad de su amada. Toma a la mujer dormida “junto al tronco”, “en sus brazos”, “con cuidado... Brutalmente... ferozmente”, hasta que “Hilda abrió sus ojos alucinados” y “cubrió el cuerpo con las sábanas, se despertó sobresaltada, con los ojos temblando de indignación”. “¡Fuera!”, grita ella. Fernando salta por la ventana, huye de las sombras que lo acechan, se esconde en una plantación de caña de azúcar y termina siendo expulsado de Madalena, su pueblo natal (Lima, 1939, p. 253).

Mientras que el narrador de Jorge de Lima lleva una vida hedonista, culminando en la violenta purga de Madalena, Constança muere de tuberculosis en un sanatorio. Ella sabe que va a morir y escribe una carta a Fernando en la que le dice “adiós” y promete encontrarlo un día “para siempre” (Lima, 1939, p. 197). Al principio, el narrador reacciona de una manera completamente indiferente: “el primer día de la muerte de Constança fue como los demás” (p. 199). Sin embargo, el tío de la niña comienza a verse “seco” y él mismo llega a la conclusión de que la enfermedad de Constança “de repente empeoró” por su culpa (p. 188). Constança se convierte gradualmente en el fantasma de su vida. Simboliza el arrepentimiento del narrador y provoca un gran cambio en su personalidad. Según el sacerdote, la muerte de Constança llevará a Fernando, este “sórdido Caín”, este “desafortunado discípulo”, a buscar su “remisión” (p. 291), a descubrir la “verdadera sabiduría”, que significa “saber vivir cristianamente” (p. 282).

Sin embargo, todo este vocabulario de la liturgia católica que se funde con los pastiches de la *Recherche* no puede ser ignorado. Por el contrario, demuestra que el primer momento de apropiación de la estética proustiana por la novela modernista brasileña se refiere a una literatura católica que fue, según Antonio Cândido (2010, p. 105), una de las “principales opciones ideológicas” del arte brasileño en la década de 1930, a menudo con “extensiones políticas en la Acción Católica” y otras asociaciones de “extrema derecha”.

El tiempo perdido de Fernando es un tiempo de perdición, es decir, de corrupción y decadencia moral. Su tiempo recuperado es un pesar: “De repente, sospeché que mi egoísmo cuasi-sexual, al menos erótico, había sido la causa de la muerte de Constança” (Lima, 1939, p. 202). Además, la superación de la patología del amor, muy lenta y jamás completa en Proust, siempre en forma de artificio de la imaginación, presenta en Lima los contornos religiosos de un perdón:

Sin embargo, me liberé de este primer grado de obsesión y el recuerdo de mi amada resurgió con su flexibilidad y belleza. Los momentos de tranquilidad, la contemplación de su magnificencia y la bondad surrealista fueron mi felicidad. (Lima, 1939, p. 202).

La Constança de Jorge de Lima es una personificación de la fe. Este autor distorsiona el “tiempo perdido” de Proust en forma de momentos en los que la doctrina cristiana se aleja en favor de la vida mundana. Esta fue la lectura de Jorge de Lima de la biografía de Proust. En un ensayo bastante sintomático publicado en 1929 y traducido unos años más tarde al francés, Jorge de Lima definió a Proust como un “religioso místico y creyente” que dio testimonio de ternura y bondad innatas (p. 25). Un modernizador del antiguo espiritismo de Maine de Biran o de la vida contemplativa de Teresa de Ávila. El tiempo, casi un personaje en la *Recherche* se funde en la lectura de Jorge de Lima con la propia imagen de la divinidad: “Proust pertenece a la raza de estas personas preocupadas, que siempre son vecinas de lo sobrehumano, que es un paso hacia Dios” (p. 15). Según Jorge de Lima, debido a su frágil salud, sus hábitos sociales, sus orígenes judíos y su homosexualidad, Proust “también subió su calvario”, así como el “Cristo, muriendo” (p. 61). Por lo tanto, la *Recherche* no sería más que una “tragedia sentimental”, el reflejo de una “batalla dura y gigantesca” que se esconde bajo la “apariencia decorativa de la vida burguesa” (p. 51).

## 2. El tiempo perdido regionalista

Las novelas que Augusto Meyer publicó entre finales de los años 1940 y 1960 son menos palpitantes que la de Jorge de Lima. En lugar de un narrador que presenta la historia de su juventud en forma de una trayectoria hedonista, impregnada de fallas morales de las que se considera culpable y de las que se arrepiente, para reconciliarse con los valores cristianos, todo esto como una confusión entre el tiempo perdido y una especie de tiempo de perdición, el lector encontrará una delicada y fina colección de recuerdos de la infancia y la juventud en la región de las pampas brasileñas. A través de los pequeños capítulos de estos libros, encontramos principalmente recuerdos típicos, es decir, recuerdos de las costumbres locales, de la organización de la vida social, de los aspectos arquitectónicos de la región y de las peculiaridades de su paisaje natural, como su clima y vegetación.

El primer volumen, *Segredos da infância*, fue publicado en 1949. Incluye once capítulos que recorren la infancia del narrador, desde su edad más temprana en Cerro d'Árvore, la estancia familiar en la ciudad de Encruzilhada, hasta las vacaciones en São Leopoldo. Lo describió como “una ciudad tranquila con aires de pueblo” donde, “en caminos de arena o tierra blanda”, “a la sombra de los plátanos”, uno vive el tiempo de un “descanso idílico” (Meyer, 1949, p. 126). Así como Combray y sus “caminos desiertos”, su “río, claro y corretón”, su “cielo vacante” y sus “nubecillas perezosas” (*RTP*, I, pp. 109-110). La novela se abre con dos párrafos aislados del resto del texto por un gran espacio en blanco, lo que sugiere que deben ser entendidos como los argumentos de su línea de investigación de la infancia perdida. En el primero de estos párrafos, encontramos una frase muy proustiana y categórica, que permite presagiar su aventura a través del espacio del olvido: “la MEMORIA [sic] de la infancia es una isla perdida” (Meyer, 1949, p. 11). El narrador promete navegar a esta isla. Después de la “incertidumbre de los compases iniciales”, prevé un verdadero “destello de descubrimientos imprevistos” (p. 11). Una memoria capital que definirá, inmediatamente, en el segundo párrafo, como un gesto de:

Volver a la raíz de la vida, revivir esta fase donde somos al mismo tiempo todas las cosas, la cuna, el amanecer, la campana y la ola, una parte integral de la totalidad, sin individualismo exclusivista. En el principio, era la dispersión. (Meyer, 1949, p. 11).

Este sentido de pertenencia a un complejo dinámico en oposición a una individualidad estable y fija es la base de la visión estética de Proust: “Cada día atribuyo menos valor [...] a

la inteligencia, porque cada vez más creo que es impotente para esta recreación de la realidad que es todo el arte” (CSB, p. 216). Así, Proust quiere distinguir al narrador modernista, que integra y unifica fragmentos de un mundo dinámico desde su perspectiva subjetiva, del narrador del linaje realista, incluso naturalista, que él llama “intelectual” y que es el arquitecto de tipos sociales y personalidades *in abstracto*. Lo que Meyer propone como “integración a la totalidad” es equivalente a lo que Spitzer llamó “razón ordenadora” para la diversidad en Proust, el narrador que observa todo en movimiento y desde una posición elevada (1970, p. 400). Todas las cosas, la cuna, el amanecer, la campana y la onda”, que son los múltiples fragmentos que el narrador de *Segredos da infância*, desde un punto de vista igualmente alto, intentará articular con su esfuerzo de memorización. La dispersión ocurre “en el principio”, una expresión bíblica que expresa el estado primordial del universo en el cual el escritor desea intervenir para establecer su orden y su razón. El detonador de esta intervención aparece entonces en el tercer párrafo del libro:

Mi primer recuerdo es una vieja pared, en el jardín de una casa indefinible. Había varias heridas en el yeso y terciopelos de musgo. Una milagrosa mancha verde y húmeda, suave al tacto, casi irreal en su belleza libre. Cierro los ojos y ella me llena de luz, como una advertencia de la vida testaruda. (Meyer, 1949, p. 11).

Debido a su naturaleza “milagrosa”, sus efectos “irreales” y su capacidad para producir una “belleza libre”, que anuncia una “vida testaruda”, es decir, una existencia que se creía perdida, pero que persiste e insiste bajo la conciencia, el narrador de Meyer intenta transformar la antigua pared y sus terciopelos de musgo en desencadenantes de la memoria, así como las *madeleines* que el narrador proustiano sumerge en la taza de té y que causan un “placer delicioso”, revelando una “esencia preciosa” (RTP, I, p. 44). En Meyer, el recuerdo de la antigua pared “llena de luz” la oscuridad interior de los ojos cerrados; en Proust, las *madeleines* muestran que ella, el alma que busca, “es justamente el país oscuro por donde ha de buscar” para “introducirla en el campo de su visión” (p. 45). Sin embargo, el narrador de Proust no guarda un recuerdo consciente del sabor de la *madeleine*: “hacía ya muchos años que no existía para mí de Combray más que el escenario y el drama del momento de acostarme” (p. 44). Esta es precisamente la naturaleza *milagrosa* de este fenómeno. Una acción física absolutamente inesperada actúa sobre el cuerpo (el sabor de la *madeleine*, así como el paso en falso en los adoquines de los Guermantes y el sonido de la cuchara sobre el plato) y despierta la conciencia de las experiencias que habían sido capturadas por los sentidos pero que se perdieron en la oscuridad del alma. Es por eso por lo que el narrador proustiano habla de un alma “superada por sí misma” (p. 44). La memoria debe, por lo tanto, desarrollarse para revelarse.

Meyer intenta expresar una convicción similar, pero sus imágenes de recuerdo aún son limitadas. La vieja pared es su “primer recuerdo”. Lejos de ser lo que se ha perdido por la memoria y que la suerte restaura a través de los sentidos, la vieja pared de Meyer es el primer recuerdo que aún sobrevive. Su narrador sabe muy bien dónde pone un pie y la palabra “recuerdo” no podría ser mejor empleada: aun distante, este recuerdo permanece impregnado de la conciencia del narrador, así como el terciopelo de musgo se une a las heridas del yeso. Esto no es lo que el narrador ha perdido; al contrario, es lo que ha permanecido y se está recuperando voluntariamente.

Incluso el narrador de la *Recherche* muestra una gran desconfianza por los recuerdos de la primera infancia en la medida en que son “exteriores” a la conciencia y son conocidos solo “por lo que los demás cuentan” (RTP, II, p. 313). No hay ningún milagro real en Meyer, aunque nos diga lo contrario. En este sentido, ¿dónde está el evento inesperado? ¿Cuándo

ocurre la revelación de una coincidencia? En un conocido artículo sobre la herencia proustiana en la literatura brasileña moderna, Tania Franco Carvalhal argumentó que las novelas memorialistas de Meyer se desarrollaron de acuerdo con “memoria involuntaria, causada por un estímulo sensorial” (2005, p. 428). Pero la crítica no dice jamás cuál es este *estímulo sensorial*. Y no lo dice simplemente porque son escasos y no son en absoluto importantes en *Segredos da infância*.

Un caso importante de estímulo sensorial en *Segredos da infância*, a menudo asociado con la memoria involuntaria de Proust, es el *minuano*, un viento fuerte, frío y seco que se precipita durante el invierno en la región sur de Brasil. El “viento del campo”, una “voz tan grave que llegaba a ser aterradora” y que, cuando el narrador “cruza los campos de la frontera” de nuevo, como una “varita mágica”, restaura una “cadena entre el hombre y el niño” (Meyer, 1949, p. 12). Sin embargo, rápidamente nos damos cuenta de que esta memoria carece del aspecto sorprendente que motiva el fenómeno de la memoria involuntaria. Un acontecimiento milagroso es algo que no se explica por leyes naturales. Se trata de lo que, como dijo Leibniz, no se puede prever por el razonamiento porque parte de una *orden general* que lo supera (1995, p. 55). Revisitar la pampa, sentir de nuevo el viento minuano y recomponer la imagen de la infancia vivida en este ambiente es un recuerdo que puede explicarse de forma natural. Es una conexión lineal, incluso análoga, “entre el hombre y el niño”. Lo que no puede explicarse por las leyes naturales es un narrador que subconscientemente revive las aceras de Venecia cuando hace un paso en falso en las aceras de París, y que, precisamente por esta razón, reuniendo en su subjetividad lo que naturalmente habría permanecido separado, establece un *orden general* del mundo. Otro crítico, Paulo Bungart, interpretó la memoria del viento minuano como “una especie de madeleine meyeriana, como un hecho crucial que guiará la narrativa de sus memorias y dará sentido a otras manifestaciones” (2014, p. 370). De hecho, la imagen del viento minuano es omnipresente. Sin embargo, parece ser más bien una alegoría, un *leitmotiv* de la infancia y no exactamente un recuerdo inesperado, marcado por la sorpresa.

La diferencia es notable entre esta forma consciente de recuerdo y otras escenas de revelación inesperada de la memoria inconsciente en algunas novelas posteriores. En la ficción memorialista brasileña posterior, nos damos cuenta con toda claridad de lo que Genette llamó el mecanismo “detonador” de la *Recherche*: una “impresión sensorial” que causa una “explosión”, una “reacción en cadena” de analogías y evocaciones metafóricas (1972, p. 56). Los “ojos cerrados” que inauguran la novela de Meyer son un paso *voluntario* de un narrador que siempre ha sabido a dónde deseaba llegar. Esto es completamente diferente del “placer delicioso” de Proust, que “invadió” a su narrador “sin noción de lo que lo causaba” (*RTP*, I, p. 44).

Estos recuerdos conscientes de Meyer explican el aspecto descriptivo, incluso etnográfico de las imágenes de los recuerdos de *Segredos da infância*. Constituyen una especie de álbum fotográfico que se encuentra en el fondo de un sótano y con el que se pinta una imagen variada, pero estática, de las escenas de una vida. Sin el mecanismo “detonador” de Proust no hay una “reacción en cadena” que sea posible y la novela de Meyer termina siendo relegada a la condición de una reunión de episodios y paisajes dispersos:

Tomábamos la primera comida en la sala de estar en la planta baja, junto a las ventanas enrejadas que daban a la calle. El viejo Sampaio, padre de Aparício, frente al edificio, al otro lado de la acera, abría las puertas de su tienda en un monólogo, con sus grandes bigotes retorcidos. El señor Rafael iba a esperar el tranvía a caballo en la esquina. Las criadas y amas de casa charlaban con escobas en sus manos y, una vez que el piso rústico fue limpiado, recogían su basura ... (Meyer, 1949, pp. 34-35).

El imperfecto de Meyer, tiempo verbal hegemónico en su novela, está cerca solo desde el punto de vista formal del que Proust alabó tanto en Flaubert y que cumple la función de reportar “la vida entera de las personas” (CSB, p. 590). El *eterno imperfecto* que permite al narrador prolongar las cosas sin que sus personajes jueguen un papel activo en la acción. Su significado es, sin embargo, absolutamente diferente en *Segredos da infância*. No se utiliza para crear un continuo y así asegurarse de que una visión total no se interrumpa, es decir, para que pueda al mismo tiempo revelar las transformaciones que ocurren en los personajes a lo largo del tiempo y resaltar los cambios en la perspectiva del narrador. Más que un novelista, vemos en este libro al folclorista que Augusto Meyer fue la mayor parte de su vida, un etnógrafo de las costumbres y tradiciones de su región. Moviliza esfuerzos para recuperar escenas cuya memoria aún despierta su ferviente admiración. Tan pronto como son presentados sus personajes desaparecen. Su única función es ilustrar y justificar una realidad subjetiva que el narrador desea revelar, como una enciclopedia íntima. El viejo Sampaio, que hablaba solo; el señor Rafael, que todavía esperaba su tranvía; las amas de casa, que charlaban mientras limpiaban; y todos los demás seres de esta novela – el narrador de Meyer no les atribuye ninguna profundidad psicológica, nunca les recupera para resaltar las transformaciones abruptas y sorprendentes que afectan a la personalidad o las especificidades físicas. Además (lo más importante), no permite que ninguno de ellos inspire una reflexión sobre la esencia del amor, de las artes o de las formas de conocimiento de la vida. Es el narrador quien refleja los personajes de arriba a abajo; no al revés.

Un personaje secundario, por ejemplo la humilde lechera que se sube al vagón de tren durante el agonizante viaje a Balbec para vender café con leche, es suficiente para que Proust sensibilice al narrador, altere su subjetividad, multiplique sus puntos de percepción de la vida y luego lo lleve a desarrollar una visión compleja sobre la condición del amor, donde el objeto del deseo pierde su individualidad para convertirse en el punto convergente de impresiones de un lugar virtual, una abstracción de un espacio cuya esencia resulta inaccesible:

Esa muchacha que aún vislumbraba yo conforme el tren aceleraba su andar, era como parte de una vida distinta de la que yo conocía, separada de ella por una orla, y donde las sensaciones provocadas por las cosas no eran igual y salir de allí me era morir. (RTP, II, p. 18).

Sin embargo, en Meyer, algunos personajes importantes, como la “impresionante figura” del sacerdote Lanz, están limitados a pequeñas anécdotas, a descripciones físicas, y permanecen confinados dentro de capítulos cuyo único vínculo de comunicación son las costumbres, estilos de vida y formas de organización social de la región de las pampas. Este clérigo, “ampliado por su sotana, con las manos de largos dedos aristocráticos apoyadas en la mesa”, recibe en su escuela secundaria al joven Augusto y a su hermano Henrique para una entrevista. Pero el narrador solo recuerda la silueta de su cuerpo después de “un gran esfuerzo de memoria”. Todo lo que queda de la “figura impresionante” del sacerdote Lanz es su “gran tamaño, la envergadura un tanto severa de un hombre autoritario”, que “fueron mitigados por una voz muy suave y por el hábito de caminar con la espalda doblada, como si estuviera doblado por el peso de varias preocupaciones” (Meyer, 1949, pp. 107-108). Las dos únicas contradicciones, las dos únicas características de complejidad de este carácter conservan un aspecto físico: la envergadura severa y la voz suave; el gran tamaño y el caminar encorvado. Después de eso, todo en el alma de este jesuita es consistente con su figura. Pide a los dos chicos que lean pasajes de libros para comprobar su fluidez retórica. Una vez satisfecho, a punto de aceptarlos en la escuela secundaria con un lacónico “muy bueno, muy bueno”, el sacerdote “sonríe, complaciente”. Esta complacencia es un aspecto que ya habitaba en secreto

la esencia del personaje y que el narrador, de manera realista, conociéndolo de antemano, simplemente revela al lector. No es el producto de una transformación de un ser en el tiempo, mucho menos un cambio en el ángulo de observación, una mutación de la perspectiva del narrador o una frustración como la desilusión del joven Marcel durante el matrimonio de la hija del doctor Percepied, cuando descubre que la señora de Guermantes, inicialmente imaginada como una deidad atávica de la Francia carolingia, tenía en verdad “una nariz grande”, “ojos azules y penetrantes” y una “chalina hueca de seda color malva”: “sí, era ella. Muy grande fue mi desencanto” (*RTP*, I, p. 172). Meyer no ofrece el tiempo y la duración necesarios para eso. La descripción de la oficina del sacerdote Lanz es un ejemplo impecable del *realismo atmosférico* que Auerbach identifica al estilo de Balzac (1968, p. 465) y ella evoca todo lo que Proust reprendía en el canon naturalista francés desde los bocetos del *Contra Sainte-Beuve*, es decir, desde los principios de la elaboración de la *Recherche*:

La oficina es estrecha y oscura, como un pasillo. Un hombre alto, muy pálido, con una nariz de águila, ojos de una penetración punzante, una sonrisa clara y abierta a pesar de la expresión cansada. (Meyer, 1949, p. 107).

Como dice Balzac en su famosa descripción de la pensión de la señora Vauquer en el *Papá Goriot*: “toda su persona implica la pensión, así como la pensión implica toda su persona” (1976, p. 54). En Meyer, el “gran tamaño” y la “envergadura un tanto severa” del sacerdote Lanz explica la oficina “estrecha y oscura”, así como la oficina implica a su persona. En relación con ambos casos, Proust podría decir que “el arte que pretende parecerse a la vida, al suprimirla, elimina la única cosa preciosa” (*CSB*, 1954, p. 80). La única cosa preciosa que es la intuición de una verdad, la percepción de una esencia.

### 3.El tiempo perdido psicológico

Marcel Proust y la *Recherche* son citados con gran naturalidad por los memorialistas de la década de 1970. Hemos visto que Jorge de Lima, durante la década de 1930, es hermético y oscuro en su forma de hacer alusiones al autor, porque susurra a lectores aún poco familiarizados con la *Recherche* la referencia a un misterioso “gran memorialista” que le causó una buena impresión (1939, p. 26). El narrador de Augusto Meyer, por su parte, habla de forma torpe de un “libro extraño y delicioso” llamado *A la sombra de las muchachas en flor*, pero simplemente como un pobre pretexto para recordar los hábitos de un personaje secundario, tal vez terciario, un cierto “convaleciente Bilu” que surge y desaparece rápidamente de la narrativa y cuya única función parece ser la ilustración del clima templado de las pampas brasileñas debido a su hábito de vestir “un abrigo felpudo” para ir a la biblioteca (1966, p. 91). Todo es muy diferente en Pedro Nava, donde las referencias a Proust no están camufladas o eclipsadas, sino que son más bien céntricas y dotadas de gran profundidad psicológica.

El médico Pedro Nava fue el autor de un ciclo de novelas en seis volúmenes titulado *Memórias*. Su primer volumen, *Baú de ossos*, fue descrito por la crítica como “una de las producciones más importantes de nuestra literatura contemporánea” (Cândido, 2010, p. 124). En 1982, el crítico Wilson Martins señaló en una reseña en la revista *World Literature Today* que la presencia de Proust en el texto de Nava es “a veces excesiva”, pero que estas “connotaciones y resonancias” lo convirtieron en un “prodigio de la literatura” y tienen el mérito de “crear un estilo ‘Proustiano’ en la lengua portuguesa” (vol. 56, n. 4, p. 666). De hecho, estas “connotaciones y resonancias” son las raíces de una gran sofisticación poética. No se trata de notas al pie de página ni de meras insinuaciones, como en los dos casos que acabamos de analizar. Estas “connotaciones y resonancias” dejan de ser un simple arrebato

de erudición para convertirse en el detonante de reflexiones sobre el funcionamiento de la vida con una rica economía lingüística.

Después del redescubrimiento de su casa de la infancia, en una bella escena de memoria involuntaria, el narrador de *Bau de ossos* rinde homenaje a Proust, asegurando a su lector que “todos tienen su *madeleine*, en un olor, en un sabor, en un color, en una relectura” y admitiendo que “cada uno fue un poco arrebatado por el pequeño Marcel porque fue él quien encontró la forma poética decisiva y punzante para este sistema de recuperación del tiempo” (Nava, 1972, p. 303). Sin embargo, este “todos” de Nava se puede leer sin ninguna dificultad como una alusión a la larga serie de memorialistas brasileños que se han dedicado a la tarea de producir una *Recherche* brasileña. Sin embargo, el uso de la palabra “sistema”, cuyo significado filosófico es claro, indica inmediatamente que el narrador quiere ir más allá de la historia de la circulación de la novela de Proust entre las élites intelectuales de Brasil. Más que un objetivo venerado, un ideal a elogiar, la novela de Proust representa en Nava un marco de pensamiento, un conjunto de instrumentos lógicos. Incluso se podría decir un método bastante universal para desarrollar el conocimiento del hombre sobre su propio pasado. Lo que sigue al homenaje del narrador de Nava es un intento significativo de demostrar el uso de estos instrumentos y producir con ellos una imagen particular de su uso:

Esta recuperación, la percepción de este proceso de uso de la memoria (hasta ahora inerte como la Bella Durmiente en el bosque del inconsciente), conserva algo de la violencia y la brusquedad de una explosión; pero es precisamente su opuesto, ya que se concentra por precipitación y evoca de una manera crioscópica el pasado diluido, de ahora en adelante irrecuperable e incorruptible. (Nava, 1972, p. 303).

La frase de Nava, en comparación con la de sus predecesores, llama mucho la atención. No solo está interesado en la expresión de recuerdos personales, sino que este narrador hace esfuerzos para reflejar en la organización sintáctica de su frase una visión amplia de los procesos de memoria. Los recuerdos más simples, a la manera de Meyer, donde las impresiones son superpuestas por adición continua (una pared vieja, que estaba en el jardín de una casa, que tenía varias heridas en yeso, que tenía terciopelos de musgo, que eran verdes y húmedos, que eran flexibles y casi irreales) le interesan muy poco, solo en la medida en que se siente capaz de deducir leyes generales de funcionamiento de la existencia. No se trata de la acumulación de datos, sino más bien de su entrelazamiento. La figura de la hipotaxis es su gran activo. Nava no escatima en el uso de paréntesis y guiones cuya función es precisamente la de ramificar los sentidos de una idea central. Hay muchas conjunciones, con las funciones más diversas. No solo hay conjunciones adicionales, sino también causales y adversativas. El lector tiene la sensación de que la memoria es el producto de una experiencia, un lenguaje que prueba sus posibilidades de varias maneras para encontrar la medida apropiada. La enunciación se detiene para proseguir, lo que es principalmente el resultado de una vacilación entre sujetos (esta recuperación, la percepción) y de una multiplicación de sus complementos (de la violencia y la brusquedad de una explosión). El propio vocabulario evoca la idea de la experimentación y la formulación de hipótesis científicas.

Además de un hombre de letras, se lee a un médico en esta paráfrasis de las premisas proustianas de la memoria, un médico que absorbe su vocabulario de los glosarios de la química de las soluciones y de la física de las propiedades coligativas. El pasado para él es una imagen desapercibida (diluida) que guarda con él los datos transparentes del conocimiento, aparentemente invisibles. Son cambios específicos en las condiciones ambientales (crioscopia) los que conducen a la transformación de la materia latente, primero a través de la concentración, luego con la ayuda de la precipitación, hasta que producen el

efecto sorprendente de una aparición mágica de elementos cuya existencia era desconocida hasta ese momento. Es, en definitiva, una alegoría del funcionamiento del subconsciente, que no cubre el pasado a través de una acumulación lineal de datos, sino a través de relaciones inusuales, a veces impredecibles, entre elementos distintos. En este punto, comienza a enumerar ejemplos y muestra ante los ojos del lector varios procesos diferentes, pero simultáneos, que están orquestados:

El olor del filtro de arcilla nuevo, el sabor de su agua, el silbido de la fábrica que corta las noches irrecuperables. Aroma de jugo de naranja bajo el frío ácido de las noches de junio. Las escalas de piano escuchadas bajo el sol desolado de las calles desiertas. (Nava, 1972, p. 304).

La base de estos procesos, tanto diferentes como concomitantes, es el encadenamiento de elementos materiales a través de los estímulos físicos que causan. En Meyer, propiedades como el color, la humedad y la textura de los terciopelos de musgo solo sirven para hacer la memoria más precisa y garantizar la objetividad de su narrativa. Estas son formas de descripción cuyo propósito es una imagen clara y precisa que, en sí misma, el narrador considera milagrosa. En Nava, por el contrario, podemos ver que las cosas no son suficientes por sí solas. Hay otro milagro. Se evocan entre sí a través de los diferentes efectos que producen en los sentidos. Distintos elementos como el filtro de arcilla, el agua, el silbido y la noche interesan únicamente en relación con las sensaciones que causan. Desempeñan el papel de complementos del verdadero núcleo de cada uno de los sintagmas nominales: el olor, el sabor y el ruido. La misma regla se aplica en la siguiente frase, que es en realidad una larga frase nominal cuyo núcleo constituye un fenómeno sensorial, el perfume. A partir de este, todo lo demás se desarrolla en una cadena de complementos: el jugo, que es el complemento del perfume; naranja que es el complemento de jugo, y así sucesivamente. El esfuerzo de Nava por subjetivar el mundo, imponer sensación a la materia y generalizar el alcance de la percepción es tan importante que su narrador incluso despliega complementos de otros complementos. La acidez, las noches y el mes de junio no son simplemente otros complementos del mismo núcleo de sintagma. Todos ellos son en realidad complementos de otro complemento, el frío del invierno que comienza. Incluso en la tercera frase, que no sigue la tendencia de las frases nominales y se afirma como una proposición, relega la dimensión objetiva y física – el sol desolado y las calles desiertas – a la función de complementos de lo que es, sobre todo, el sujeto, la unidad que sostiene la expresión – las notas de un piano. El narrador de *Baú de ossos*, imbuido de hábitos médicos, tratará entonces de formular un diagnóstico general de la compleja situación de los síntomas. Sus ejemplos terminarán con una explicación de su operación, de sus causas, que alcanzan el mismo estatus de leyes universales de funcionamiento de un organismo:

Las imágenes tiran unas a otras y así cada éxito restaura el tiempo y el espacio comprimidos y expande, dentro del que evoca estas dimensiones, reviviscencias pobladas por el olvido preparado para renacer. (Nava, 1972, p. 304).

El tiempo presente es aquí el gran garante de la imagen de ley general de funcionamiento. Tiempo por excelencia de lo que es claro, obvio y normativo, se encargará de expresar constantes del espíritu. En otras palabras, la subjetividad será abstraída, la colorida multitud de elementos dispersos será racionalizada. Pero eso no significa que sus fórmulas sean simplificaciones o procesos lineales. Por cierto, varias acciones simultáneas se suman a través de oraciones coordinadas con el fin de producir una reacción compleja, una reacción

en cadena. En la escritura del médico Nava, la adición de cada una de las etapas de este proceso se convierte en la representación de un ciclo metabólico. Las imágenes se siguen unas a otras; su proceso produce partículas de tiempo y espacio; estas unidades, a su vez, activan regiones latentes de la conciencia que luego desencadenan la condición fisiológica que el narrador de Nava llama *reviviscencias*, una palabra tan impregnada de significado médico como cualquier otro fenómeno orgánico. En este tono, se podría decir que uno *tiene* una *reviviscencia* así como se *tiene* una neuralgia, un reumatismo o una cardiopatía. Dado que el final de todo el ciclo de vida es también su reinicio, el autor no dudará en señalar, un poco más allá, que “olvidar es un capítulo de memoria [...] y no su función antagónica” (Nava, 1972, p. 304). Olvidar no solo es inevitable; también es el partero de futuros recuerdos. Constituye un *perpetuum mobile* analógico que el narrador de Nava prefiere llamar a una asociación coercitiva de ideas y cuya operación demuestra así:

Pienso, por ejemplo, en libro. El espíritu errante me lleva a portada, a encuadernación. La encuadernación, a cartón. Este, a papel viejo, viejo cartonero, mendigo, un individuo miserable. Y aquí estoy... A partir de encuadernar podría haber ido a cuero en lugar de cartón. Pero el cuero fue ocultado debido a este diván de cuero de una cierta casa de la *Rua da Bahia*. (Nava, 1972, p. 304).

Nava concluye este importante pasaje del último capítulo de *Baú de ossos* con una cita de *Autour de Mme Swann*. Clave de oro de un soneto, aislada gráficamente y reproducida en la versión original francesa, ella enfatiza el argumento proustiano de que la memoria humana no funciona cronológicamente, “sino como un reflejo donde está alterado el orden de las partes” (RTP, II, p. 568, en Nava, 1972, p. 304). Esta es una imagen muy importante de la noción estética que promueve el narrador de la *Recherche*. Varias imágenes de la novela la ilustran en forma de continuas redes de analogías (Genette, 1972, p. 52), que son particularmente abundantes en el episodio de las vacaciones en Balbec, cuando el narrador descubre los paisajes marinos de Elstir y altera su comprensión del arte. Según Pierre-Louis Rey, el pintor causa una verdadera “cura” de la vocación literaria del héroe al salvarlo “de los peligros del pastiche” del escritor Bergotte a través de un “desvío de otro arte” (en RTP, II, p. 1333). La gran lección del pintor será, ni más ni menos, el esfuerzo de subjetivación del mundo material.

Sin embargo, “si, psicológicamente, no hay un límite claro entre la memoria y el olvido, estéticamente, la bahía abole diariamente toda demarcación entre los elementos” (Rey, en RTP, II, p. 1333). Así, Proust aborda objetos triviales con la misma importancia que los seres humanos, hace oscilar la visión del héroe, crea la impresión de pasaje del tiempo y termina reemplazando la “coherencia intelectual y material” por la “unidad en la mente” (Rey, en RTP, II, p. 1333). A medida que se acerca el final del verano y los días soleados de Balbec no son ya tan largos, el narrador se da cuenta de que el sol toma la forma de una imagen “rígida, geométrica, pasajera y fulgurante”. Estas impresiones lo transforman en un “signo milagroso”, una “aparición mística”. Entonces, sucede su asociación con “un cuadro religioso” o incluso con un “altar mayor”. El reflejo de esta escena en el hielo de la biblioteca crea, en su opinión, una sucesión de escenas pintada por un pintor primitivo en “la predela del retablo” (RTP, II, pp. 160-161). El escenario de esta serie de metonimias que componen una gran metáfora entre el horizonte marítimo y un altar corresponde a la imaginación del narrador, que racionaliza y crea conexiones inesperadas entre varios fragmentos.

Unas semanas más tarde, los días son aún más cortos y ya está oscuro cuando el narrador regresa al Grand Hotel de Balbec vacío. En este punto, la dimensión de las asociaciones se hace aún mayor y su técnica se radicaliza tanto que encuentra unidad y equivalencia entre

elementos opuestos. Los rayos rojos del cielo de Balbec se aproximan tanto de los paisajes marinos de verano como de los colores que el narrador veía en el calvario de Combray cuando regresaba de sus paseos de la semana santa, al final del invierno. Balbec y Combray, el mar y el campo, el verano y el invierno se integrarán en la subjetividad del narrador de una manera que sería completamente improbable o al menos poco evidente en el mundo material. Estas son conexiones que, según Proust, escapan a la inteligencia. O, de manera similar, serían según Nava “raíces ocultas que atan arbustos emergentes y distantes” (Nava, 1972, p. 304). El cielo es rojo como la carne brillante que Francisca preparaba en la casa de tía Leoncia, pero también rosa como el salmón servido en el restaurante de Rivebelle. El mar que es azul como el dorso del pescado que llaman mújol, pero también es negro, denso y pulido por el frío, con la consistencia rígida de una piedra de ágata cuyas capas ahumadas de cuarzo se parecen con vapores de un negro de hollín. Ni siquiera la habitación del hotel escapa a esta imagen. Por el contrario, este salón con ventanas redondeadas como agujeros, antiguo escenario de episodios de angustia con la interrupción de los hábitos, deja de ser una prisión para convertirse en el núcleo de esta gran alegoría marítima, su piedra angular y su clave. Cada uno de estos múltiples fenómenos se refleja en él y las referencias físicas darán paso a las referencias psíquicas. El narrador no dirá que el mundo lo contiene. Muy al contrario, será el narrador quien, acostado en su cama, navegue en el océano como un pasajero en la cabina de una embarcación. Su movimiento mental anima el movimiento material de la naturaleza.

∴

A través de estos tres casos, he intentado sugerir un nuevo enfoque para la interpretación de la periodización de la obra de Marcel Proust en Brasil, al que atribuyo el nombre de “resonancias y apropiaciones de la Recherche por la novela moderna brasileña”. No tengo la ambición de competir con aquellos que han estudiado la recepción crítica de Proust en Brasil o incluso con aquellos que, al testificar de un rigor raro, han documentado la penetración de este autor entre las élites intelectuales de este país a lo largo del siglo XX. Cierro filas con Leo Spitzer cuando dice que “una de las mayores alegrías para un investigador es reunirse, al azar, a lo largo de su camino, con compañeros de trabajo de otros orígenes, y verlos abordar las mismas tareas, ubicadas en una encrucijada y asequibles en varios frentes” (Spitzer, 1970, p. 397).

Así, he intentado demostrar que una misma obra, uno mismo estilo, la estética de Proust y de su *Recherche*, juegan el papel de referencia artística de escritores de las más diversas tendencias de la cultura brasileña. Esta conclusión tiene al menos dos implicaciones importantes. En primer lugar, es una de las innumerables demostraciones de la importancia de la novela de Proust para la cultura modernista y de la dimensión universal de su proyecto artístico. Además, es la evidencia de que *En busca del tiempo perdido* contribuyó no solo con una, sino con varias visiones artísticas al violento proceso de modernización experimentado en Brasil durante el siglo XX. En otras palabras, el tiempo perdido de Proust no se convirtió en una sola forma homóloga en Brasil. Durante años, la literatura brasileña ha producido muchos tiempos perdidos: el tiempo perdido de los valores cristianos en Jorge de Lima, el tiempo perdido de la cultura regional y popular en Augusto Meyer y el tiempo perdido psicológico y subjetivo de Pedro Nava. Aun podríamos citar otras obras, como *Labirinto*, de Jorge Andrade; *A Menina do sobrado*, de Cyro dos Anjos; *Província submersa*, de Octacílio Alecrim. La lista es muy larga; ella da fe de la importancia de Proust para la cultura brasileña y demuestra el tamaño del desafío que espera a los proustianos brasileños.

## Referencias bibliográficas

- Aranha, G. (1925). *Espirito Moderno*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Athayde, T. (1928). *Estudos: 2ª série*. Rio de Janeiro: Terra e Sol.
- Auerbach, E. (1968). *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard.
- Balzac, H. (1976). *La comédie humaine* (Col. Bibliothèque de la Pléiade, t. III). Paris: Gallimard.
- Bouillaguet, A. y Rogers, B. (2014). *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion.
- Bulletin de la société des Amis de Marcel Proust et de Combray*. (1950). n.1.
- Bungart, P. (2014). *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu*. Dourados: Editora da UFGD.
- Cândido, A. (2010). *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Carvalho, T. (2005). L'écriture autobiographique au Brésil : l'héritage proustien. *Revue de littérature comparée*, 316, pp. 419-430.
- Coelho, S. (1950). *Proustiana Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca.
- Galvão, W. (2002). Em busca de um tempo perdido. En Philippe Willemart, *Educação Sentimental em Proust* (pp. 11-17). São Paulo: Ateliê.
- Genette, G. (1972). Métonymie chez Proust. En Gérard Genette, *Figures III* (pp. 41-63). Paris: Seuil.
- Jameson, F. (1988). Periodizing the 60's. En Fredric Jameson, *The Ideologies of theory (1971-1986): syntax of history* (v. II) (pp. 178-208). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Laus, M. (1993). *A Recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil* (Tesis doctoral). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Leibniz, G. (1995). *Discours de métaphysique suivi de Monadologie*. Paris: Gallimard.
- Lima, J. (1929). Proust. En AUTOR, *Dois ensaios* (pp. 11-83). Maceió: Casa Ramalho.
- Lima, J. (1939). *A Mulher obscura*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Lima, J. (1959). Poemas Escolhidos. En AUTOR, *Obra Completa* (Vol. I) (pp. 323-339). Rio de Janeiro: José Aguilar.
- Martins, W. (1982). Memoirs. *World Literature Today*, 4(56), 666.
- Meyer, A. (1928). *Giraluz*. Porto Alegre: Livraria do Globo;
- Meyer, A. (1949). *Segredos da infância*. Porto Alegre: Editora Globo.
- Meyer, A. (1966). *No tempo da flor*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro.
- Morand, P. (1920). *Lampes à arc, avec un dessin de l'auteur*. Paris: Au Sans Pareil.
- Murilo, C. (1982). *Caderno de Proust*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.
- Nava, P. (1972). *Baú de ossos*. Rio de Janeiro: Sabiá.
- Proust, M. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu* (col. Bibliothèque de la Pléiade, edición de Jean-Yves Tadié, cuatro tomos). Paris: Gallimard.
- Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges suivi de Essais et articles* (col. Bibliothèque de la Pléiade, edición de Pierre Clarac). Paris: Gallimard.
- Proust, M. (1954). *Contre Sainte-Beuve. Suivi de Nouveaux Mélanges* (edición de Bernard de Fallois). Paris: Gallimard.
- Sauthier, E. (2020). *Proust sous les tropiques*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Spitzer, L. (1970). *Études de style*. Paris: Gallimard.

## Notas

---

<sup>1</sup> “*Étaient-ce de si terribles veilles que vous y laissâtes / cette rose fraîcheur / du portrait de Jacques Emile-Blanche ?*”.

<sup>2</sup> “*Ó mon petit Proust, / hoje o teu rosto de lua / dêsse quadro bonito de Jacques Emile Blanche / o teu rosto de flor noturna / se apagou, mon petit*”.

<sup>3</sup> “*Flora carnal das raparigas passeando á beira-mar. / Bruma esfuminho Paris pela vidraça / Intermittencias chuva e sol LE TEMPS PERDU*”.

<sup>4</sup> “*Foi o ídolo na minha juventude. / Seu retrato na parede lembra / esperanças e sonhos de ser Poeta/ relegados ao cupim dos incunábulo*”.

<sup>5</sup> Fue Antonio Cândido quien guardó el recuerdo de estas impresiones de Ruy Coelho y se lo confió al investigador Etienne Sauthier en una entrevista el 10 de enero de 2011.

**Marcel Proust, Leopoldo Marechal, o las contradicciones de la modernidad**

Claudia Hammerschmidt\*

**Resumen**

Las novelas paradigmáticas de la modernidad literaria *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), de Marcel Proust, y *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, ostentan una contradicción fundamental en la que a la vez se basan: la simultánea tradicionalidad de su teoría y búsqueda estética y la modernidad de su escritura. Defienden una poética que su propia escritura supera y buscan el retorno a una obra clásica como reflejo de una totalidad que la realidad (ya) no ofrece. Con Antoine Compagnon, pueden ser considerados antimodernos, ultramodernos o modernos ‘a su pesar’.

En el análisis comparativo de las dos novelas que propongo, me concentro en la teoría de la metáfora discutida explícitamente y desvirtuada prácticamente en los textos: por la técnica metonímica, en el caso de Proust, y por la alegoría, en el de Marechal. Termino el análisis con una comparación esbozada de las oberturas de la *Recherche* y de *Adán Buenosayres*, para así ejemplificar las posiciones antes discutidas teóricamente.

**Palabras clave.** *Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres, modernidad contradictoria, antimodernidad, Antoine Compagnon*

**Marcel Proust, Leopoldo Marechal, or the contradictions of modernity****Abstract**

The paradigmatic novels of literary modernism *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) by Marcel Proust and *Adán Buenosayres* (1948) by Leopoldo Marechal show a fundamental contradiction on which they are based: the simultaneous traditionalism of their theory and aesthetic search – and the modernity of their writing. They defend a poetics that their own writing surpasses, and they seek a return to a classic work as a return to a totality that reality no longer offers. With Antoine Compagnon, they can be considered as anti-modern, ultra-modern, or modern 'despite themselves'.

In the comparative analysis of the two novels I will offer in the following pages, I focus on the theory of metaphor explicitly discussed and practically distorted in the texts: by the metonymic technique in the case of Proust, and by allegory in that of Marechal. I conclude the analysis with a sketched comparison of the overtures of *La Recherche* and *Adán Buenosayres*, in order to exemplify the positions previously discussed theoretically.

**Keywords.** *Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres, contradictory modernity, antimodernism, Antoine Compagnon*

---

\* Doctora en Filología Románica (Universidad de Köln), catedrática de Literatura española, latinoamericana y francesa, Universidad Friedrich Schiller de Jena, Jena, Alemania. [claudia.hammerschmidt@uni-jena.de](mailto:claudia.hammerschmidt@uni-jena.de)  
Recibido: 11/12/2020. Aceptado: 22/03/2021.

Paradójicamente, dos eminentes representantes de la novela moderna europea y latinoamericana, Marcel Proust y Leopoldo Marechal, son autores, de alguna manera, modernos ‘a su pesar’, e ilustran las contradicciones inherentes a la modernidad literaria. A pesar de su consciencia de la infranqueable fractura entre sujeto y mundo, a pesar de la independización de la percepción (Proust) o de la representación siempre doble y ambigua (Marechal), a pesar de la necesaria ruptura y apertura de estructuras narrativas y a pesar de la puesta en escena de la pérdida de confianza en las posibilidades miméticas del lenguaje, Proust y Marechal insisten en la búsqueda por formas, figuras y expresiones poético-narrativas que logren restaurar coherencias rotas o curar las heridas de su ‘desamparo transcendental’<sup>1</sup>. Sobre todo por la inclusión en sus tramas narrativas de debates metapoéticos y autorreflexivos que defienden estéticas opuestas a las escrituras en las que se desarrollan, novelas como *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) y *Adán Buenosayres* (1948) ostentan una fundamental contradicción: la simultánea tradicionalidad de su teoría y búsqueda estética y la modernidad de su escritura. Predican una poética que su propia escritura supera, proclaman convicciones estéticas que el texto mismo deconstruye y buscan el retorno a una obra clásica, con comienzo, medio y fin, como vuelta a una totalidad que la realidad (ya) no ofrece.

A este tipo de autores y sus obras —que son modernos *à contrecœur*, a su pesar— Antoine Compagnon dio en llamar “antimodernos” o “ultramodernos” (Compagnon, 2016)<sup>2</sup>. Según el teórico francés, los anti- o ultramodernos, situados en el umbral o *inbetween*, entre épocas y discursos, se caracterizan por este cruce entre el tradicionalismo y vanguardismo estéticos y ponen en escena una de las contradicciones o paradojas centrales que constituyen la modernidad literaria: su inclinación inmanente hacia su propia negación o autodestrucción por la oposición entre conceptos filosófico-estéticos anacrónicos proclamados por el texto, y su superación por la escritura misma.

Si la modernidad pone en crisis la estética clásica que predominó en las distintas definiciones occidentales de lo bello desde la Antigüedad y se basó en una serie de dicotomías establecidas por el idealismo (siempre privilegiando uno de los polos en detrimento del otro)<sup>3</sup>, es, *grosso modo*, la deconstrucción de estas dicotomías por la aparente inversión de su valoración la que define a la escritura moderna. Así, la novela moderna se distingue, entre otros motivos, por un desplazamiento desde lo vertical hacia lo horizontal: hacia la polifonía, la focalización móvil o fluctuante, la apertura de su estructura, la *caotización* de sus niveles temporales, la independización de la dinámica escritural u otros indicios de la pérdida de un control centralizador, autoritario y autorial que había prevalecido en la estética tradicional.

Sin embargo, existen obras y autores modernos que se resisten a estas tendencias en sus teorías o poéticas y optan no por la revalorización de las dicotomías tradicionales, sino por la indecisión o copresencia de los polos dicotómicos —no tomando partido o proclamando abiertamente la simultaneidad de propensiones adversas que se anulan mutuamente—. Una de las definiciones más conocidas de la estética moderna, la de Baudelaire hablando del “pintor de la vida moderna”<sup>4</sup>, ya tematiza esta tendencia paradójica y autoaniquiladora, melancólica y ultramoderna, del arte moderno, exponiendo la simultaneidad de lo aparentemente contrario y contradictorio como su característica fundamental. Desde Baudelaire, en un importante grupo de autores será menos la inversión valorativa de polos dicotómicos como *eternidad* y *fugacidad* la que caracteriza la sensibilidad moderna, sino su tensión e indecisión. No es la preferencia de lo fugaz y desvalorización de lo eterno lo que distingue la estética moderna, sino la tensión permanente entre el *deseo moderno de lo nuevo*, cambiante, fugaz, abierto, y la *nostalgia antimoderna* de la perdurabilidad (del tiempo, de estructuras, conceptos o convicciones, siempre ya perdidos en una anterioridad irrecuperable)

la que atraviesa la modernidad y marca su estética, sacándole toda base firme y volviéndola ambivalente y contradictoria. Entendidas así, las tendencias antimodernas —hacia la tradición— y ultramodernas —hacia la autoaniquilación (Hammerschmidt, 2017, p. 102)— son partes integrantes de la modernidad literaria, y muchas veces su lucha constituye el meollo mismo de sus textos.

Especialmente Proust y Marechal pueden considerarse eminentes exponentes de esta modernidad contradictoria, paradójica, anti- y ultramoderna a la vez. Los dos autores, considerados como cumbres de la alta modernidad literaria francesa y argentina, reflejan y discuten metaliterariamente conceptos y estéticas idealistas anacrónicas que llevan a su máxima ejecución. Al mismo tiempo, sin embargo, escenifican la ruptura de sus bases, deconstruyendo la novela decimonónica y, de alguna manera, preparando el *nouveau roman* francés de los años 50 o la “nueva novela” latinoamericana de los años 60. Los dos autores constantemente sobreponen varias voces o perspectivas, sensibilizando así a lo máximo la representación del mundo percibido por sus protagonistas y aboliendo simultáneamente la idea misma de las posibilidades miméticas de la novela. Y los dos autores, finalmente, sacrifican su poética idealista para dejarse llevar, casi *à contrecœur*, a su pesar, a una escritura moderna que escenifica la superación de los conceptos defendidos en los textos y en los que se basan.

Entre la novela monumental de Proust —*À la recherche du temps perdu*, compuesta de siete tomos publicados entre 1913 y 1927— y la primera novela de Marechal —*Adán Buenosayres*, a su vez dividida en siete libros, empezada a escribir en 1930 y publicada en 1948—, existen muchas correspondencias<sup>5</sup>. Así, tanto en la *Recherche* como en *Adán Buenosayres* puede destacarse la estructura de la novela de formación (*Bildungsroman*), que en los dos casos culmina en el fracaso de la teleología a la que en un primer abordaje parece aspirar el texto. También se repite la temática del escritor en busca de su vocación literaria, que, en el caso de Proust, parece realizarse al final de la novela, y que, en el de Marechal, ya en el “Prólogo indispensable” se entierra definitivamente en forma del “poema concluido”. Además, tanto el protagonista de Proust como el de Marechal continuamente añoran un pasado (rural) transformado en paraíso perdido (Combray, Maipú) e ilustran la inevitabilidad del desengaño al confrontar un ideal (ético, estético o amoroso) con la realidad circundante y necesariamente decepcionante (Venecia, en el caso de Proust; París, en el de Marechal). Igualmente, las dos novelas escenifican sus poéticas, que se mueven entre el cratilismo o la “edad de los nombres” y su desilusión en la “edad de las cosas”<sup>6</sup>; es decir que se ubican entre la afirmación de la coincidencia entre las palabras y lo que denominan y la puesta en escena de su relación arbitraria. Las dos novelas, además, se abren con el despertar de sus protagonistas, su intento de ubicación en el mundo, y una estética naciente o *cosmogonía* que dan inicio a las búsquedas de Marcel y Adán, de las que, a la vez, son el resultado.

A continuación, sin embargo, me concentraré en la teoría de la metáfora discutida explícitamente y desvirtuada prácticamente en las dos novelas: por la técnica metonímica en el caso de Proust, y por la alegoría en el de Marechal. Terminaré el análisis con una comparación esbozada de las oberturas de la *Recherche* y de *Adán Buenosayres*, para así ejemplificar las posiciones antes discutidas teóricamente.

\*

*À la recherche du temps perdu* puede leerse simultáneamente como culminación y deconstrucción de la novela teleológica tradicional llamada *Bildungsroman* (Deleuze, 1964), que describe la socialización del sujeto protagonista en la confrontación con su contorno o con los signos que lo circundan. El yo-narrador cuenta retrospectivamente los grandes cambios ocurridos en la sociedad francesa de la *belle époque* hasta finales de la Primera

Guerra Mundial desde su propia experiencia, narrando a la vez su búsqueda del pasado y el intento de su re-presentación en una obra literaria, meta eterna del protagonista, quien busca no solo el tiempo perdido, sino también su vocación literaria. Así, la novela tematiza también el deseo de Marcel por convertirse en autor, por encontrar una base o un principio escriturario desde el cual organizar su obra futura. Este deseo se realiza, como se sabe, en el último tomo de la *Recherche, Le temps retrouvé*, primero por la revelación de la fugacidad del tiempo en los sucesos antes y durante la “matinée Guermantes”, después por el hallazgo casual y desarrollo sistemático de un método para archivar este tiempo fugaz —la teoría de la metáfora— y, finalmente, la decisión de sentarse a escribir el pasado a partir del día siguiente<sup>7</sup>.

Esta “busca del tiempo perdido”, sin embargo, se despliega por dos vías diferentes, la primera de las cuales lleva al fracaso. Estas vías son, como se sabe: primero, la *memoria voluntaria*, la re-presentación intencionada del pasado por el intelecto y la voluntad, que solo procura resultados fragmentarios e insuficientes del pasado; y segundo, la *memoria involuntaria*, que se da mediante una sensación física, repentina e incontrolable en el presente (como el sabor de la famosa torta o *madeleine* imbuida en el té) y el consiguiente despertar de su sensación análoga vivenciada en el pasado. Es esta memoria involuntaria la que no solo garantiza la memoria más auténtica, sino también la más completa, dado que no solo hace resurgir el pasado, la infancia o la vida en Combray de la taza de té, sino que también garantiza la experiencia de la identidad del protagonista, su continuidad más allá de todas las experiencias de contingencia, transitoriedad y muerte de las que rebosa la novela de Proust:

L'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. (Proust, 1989, p. 450).<sup>8</sup>

Sin embargo, por su contingencia misma, la memoria involuntaria necesita un medio que la haga disponible, que transmita y conserve la sensación transitoria de lo extratemporal. Este medio, como se le revela al protagonista en busca de su vocación literaria, lo procura la metáfora, teoría que será desarrollada por Marcel en el umbral de su transformación en autor. Esta teoría de la metáfora se basa, según la retórica clásica, en la analogía o el *tertium comparationis*, que propicia la sustitución de un término por otro; es decir, en la relación triangular que se da entre 1) lo que se dice literalmente, 2) lo que de, en un sentido figurado, ‘en realidad’ se habla, y 3) el vínculo entre lo dicho y lo no-dicho/transfigurado que se da en su intersección por similitud paradigmática. Por esta intersección abstracta que la metáfora establece entre lo presente y lo ausente, a Marcel este tropo le parece el medio más adecuado para, por un lado, traducir la analogía inherente a la sensación común del presente y del pasado; para, por el otro, localizar, transportar y conservar la esencia de las cosas; y finalmente, para garantizar la propia identidad del que la siente como continuidad y estabilidad más allá de las diferencias momentáneas. Es la metáfora, entonces, la que, según la metateoría del texto, permite la tra-ducción y re-presentación de lo que subyace a lo fugaz y cambiante, que sabe extraer la verdad eterna de lo inestable y pasajero de las apariencias, que lo sintetiza en la com-unidad en la diferencia:

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires du beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. (Proust, 1989, p. 468).<sup>9</sup>

Así, el arte se hace instrumento filosófico en Proust: de la misma manera en que la memoria involuntaria trasluce y trasciende el presente al descubrir su analogía con el pasado, también el arte, la obra literaria a la que aspira Marcel desde sus días de infancia en Combray, debe penetrar la superficie para revelar la verdad oculta, pero accesible bajo las apariencias, y subirla desde las profundidades:

Seul il [cet art; C.H.] exprime pour les autres et nous fait voir à nous-même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s' «observer», dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées. Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous. (Proust, 1989, pp. 474-475).<sup>10</sup>

Según la teoría expuesta en *Le temps retrouvé*, entonces, el arte metafórico penetra la contingencia y transitoriedad de la vida, descubre la dimensión profunda o 'ideal' debajo de lo pasajero y la traduce, a su vez, a la dimensión sensible de su propia apariencia, eternizando así lo transitorio y transformándose, en cuanto arte, en sostén vital y 'espiritual' de lo contingente. Así, la estética de Proust, por su teoría de la memoria involuntaria y su traducción en la metáfora que se desarrolla explícita y metaliterariamente en las escenas de revelación iniciática del futuro autor Marcel, parece corresponder a la estética idealista formulada especialmente por Hegel, donde el arte adopta una función de intermediario entre la materia y la idea y funge como "das versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Geistes" (1989a, p. 45).<sup>11</sup>

Sin embargo, como lo ha demostrado sobre todo Gérard Genette (1972a, 1972b, 1976a, 1976b, 1979), en la práctica escritural de Proust, la teoría tan convincente de la productividad metafórica resulta deficiente y engañosa, ya que la escritura proustiana procede no metafórica-, sino metonímicamente. Contrariamente a la metáfora, proclamada base de la representación que traslada o substituye un significado por otro para garantizar recobrar el pasado en una abstracción, la metonimia es un tropo basado en la contigüidad y contingencia. Se abre a las diferencias, es casual y multifacética, camaleónica y cambiante según el contexto escritural en el que se sitúa; en suma, es altamente subjetiva, por depender del sujeto que percibe.

En la novela de Proust, según el análisis de Genette, son especialmente los campanarios tantas veces descritos los que ilustran la base metonímica de la escritura proustiana, su dependencia y progresión camaleónica desde el contexto —y esto quiere decir: desde el yo que percibe, el yo-narrado del pasado, y no desde un yo-narrador que generalice las sensaciones del pasado en un *tertium comparationis* de la metáfora—. Así, por ejemplo, los campanarios de Saint-Hilaire, observados por el pequeño Marcel en la caminata de la mañana dominical rumbo al panadero, se hacen *brioche*s, mientras que, en la caminata de la tarde, de vuelta a casa, al Marcel cansado los mismos campanarios se le transforman en *coussins* (almohadas). Los campanarios de Saint-André-des-Champs, ubicados en un trigal, se hacen *épis* (espigas), y los campanarios de Saint-Mars-le-Vêtu, iglesia ubicada cerca del mar, se vuelven *poissons* (pescados). Este “*topos du clocher-caméléon*” (topos del campanario-camaleón) (Genette, 1972b, p. 44), al igual que otros ejemplos de la escritura metonímica de Proust, indica entonces que su escritura difiere de (y es mucho más moderna que) su teoría estética. Por la exacerbación misma del perspectivismo que implica, lleva a la disolución de toda forma fija, a la relativización de toda retrospectiva y recuperación del pasado —ya que indica la imposibilidad de congruencia entre el yo-narrador que se acuerda (Marcel ya hecho autor que describe su camino hacia la vocación) y el yo-narrado que percibe (Marcel antes de la vocación, buscando su vocación) (Hammerschmidt, 2010, pp. 290-319)—. Nunca el yo-narrador podrá resumir las múltiples y heterogéneas impresiones del yo-narrado, que difieren según las circunstancias y reciben nombres diferentes del yo-narrado según el contexto al que se asemejan (la torre como espiga en un campo, como almohada a la noche). No se traducirán en una metáfora como resultado de una abstracción, sino que se recuperarán justamente en su heterogeneidad multifacética, como emanación de la percepción y situación concretas que los genera: por metonimia.

Del mismo modo, ya el famoso íncipit de la *Recherche* —“Longtemps, je me suis couché de bonne heure” (Proust, 1987, p. 3)<sup>12</sup>— escenifica el proceder metonímico de la memoria o escritura de Proust. El íncipit y toda la obertura de la novela nos presenta autodiegeticamente a un Marcel reflejando su frecuente desamparo y oscilación entre vigilia y sueño al acostarse o despertarse a la noche, y la pérdida habitual de la noción de tiempo y lugar en los que se encontraba al despertar. Sin embargo, la representación de este desamparo —que, según la teoría desarrollada en el texto, tendría que ser el resultado de todo un proceso de reconstrucción metafórica—<sup>13</sup> ya aquí escenifica la insuficiencia de la metáfora para representar el pasado. En realidad, se trata de un inicio paradójico, donde un yo-narrador necesariamente ya habrá recobrado las coordenadas espaciotemporales, perdidas todavía en el momento pasado de un yo-narrado desamparado y en busca de orientación.

La analogía implícita en la que obligatoriamente se basa el narrador para representar el pasado (resumida ya en la primera palabra de la novela, *Longtemps*, es decir, mucho tiempo, muchas veces, la costumbre...) falsifica entonces la sensación singular, no la traduce o recobra, sino que la sustituye por abstracción. Todo como en los momentos ‘epifánicos’ que ocurren en el último tomo de la *Recherche* (antes de volver a entrar en el salón de los Guermantes, después de la larga ausencia de Marcel), o ya en el primero, en la famosa escena de la *madeleine* (que le sigue al despertar del íncipit y permite la reconstrucción de toda Combray), es solo una aparente analogía entre momentos diferentes la que abre la escritura de toda la *Recherche* y el proceso de la búsqueda del tiempo perdido. Lo que en realidad aporta el intento de *analogización* de estos momentos, que parece garantizar una continuidad y, con esta, una esencia subyacente a la fugacidad temporal<sup>14</sup>, es la aniquilación de toda correspondencia y la negación de una copresencia del que narra y del que percibe; y lo que los hace com-unes es, finalmente, no su analogía y generalización traducible a la metáfora, sino la experiencia radical de su singularidad y diferencia.

Poco después del famoso íncipit, que constata brevemente la larga costumbre de Marcel de haberse estado acostando temprano (como traduce Salinas), el yo-narrador reconstruye, generalizándolo, el estado híbrido, desconcertador, que puede acompañar el despertar<sup>15</sup>. Afirma que el que duerme se mueve libremente entre todos los tiempos y espacios posibles; al despertar, recupera las coordenadas espaciotemporales concretas y se reubica. Sin embargo, por varios motivos (sea por lo inusitado del lugar o de la posición corporal, que desconcierta; sea por lo acostumbrado y normal de la situación, que invita a un sueño especialmente profundo), hay casos en los que el despertar confunde y deja al que se despierta en la indefinición entre sueño y vigilia:

[C]omme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ... j'étais plus dénué que l'homme des cavernes; mais alors le souvenir —non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être— venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant. (Proust, 1987, p. 5).<sup>16</sup>

No será entonces la racionalidad del día ni el sueño de la razón desde donde pueda recobrase el pasado, sino su intersección en la momentánea intermitencia de los dos estados. No es desde la vigilia de un yo-narrador que se reconstruye una continuidad entre el presente y eventos o estados anteriores, sino que es desde las distintas percepciones de los yo-narrados que se construye una contigüidad entre los momentos separados. La (re)construcción de las coordenadas de tiempo, lugar e identidad del sujeto que despierta se hace posible mediante un pseudo-recuerdo, que no se da en forma de un *tertium comparationis* deducido intelectualmente como similitud o continuidad entre presente y pasado, sino como resultado de una sensación física contextual (del contacto cuerpo-almohada, cuerpo-colchón...):

Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, — mon corps, — se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir. (Proust, 1987, p. 6).<sup>17</sup>

Es esta sensación la que se expande y hace emanar metonímicamente distintas sensaciones del cuerpo en la cama, y desde allí posibilita la (re)ubicación en el presente. No se reconstruye el pasado desde el presente, sino al revés: el presente se (re)construye por una superposición o, mejor, erupción de sensaciones en el pasado<sup>18</sup>. No se trata de la abstracción de un *tertium comparationis* desde el presente del yo-narrador en busca del pasado. Todo lo contrario, es la sensación pasada —cierta dureza del colchón, cierta suavidad de la almohada, etc.— la que permite reconstruir las coordenadas del presente. El fundamento en el que se basa esta (re)construcción es entonces la sensación disparadora del desamparo de la que emana, metonímicamente, una cadena de sensaciones. Entre estas y su representación retrospectiva por el yo-narrador, sin embargo, por la necesaria abstracción de lo singular en lo general, siempre habrá un salto, una falta de continuidad, un *hiatus*, que marca la *Recherche* como herida y se abre entre la metonimia de la percepción y la metáfora de la escritura.

Así, la estética clásica, anacronista y antimoderna desarrollada metaliterariamente en la novela como garante de una experiencia extratemporal de la eternidad o continuidad, basada en la metáfora como raíz de la futura poética de Marcel al convertirse en autor de la

*Recherche*<sup>19</sup>, se supera en la escritura misma de Proust, que da cuenta de la contingencia tanto de la percepción de Marcel como de su representación posterior. De esta manera, sin embargo, la escritura de Proust pone en escena la imposibilidad de control sobre el lenguaje, lo libera del poder autorial (a pesar de toda teoría de la metáfora y la supuesta revelación o iniciación de Marcel como autor al final de la novela) y destruye el fundamento en el que se basa todo el inmenso monumento que es la *Recherche*. La práctica escrituraria evidencia ser mucho más moderna que su teoría proclamada en el texto, y la *Recherche* resulta ser un texto contradictorio, ‘moderno a su pesar’, que excede su antimodernismo en un acto ultramoderno que le saca las bases. Lo que queda, finalmente, es la paradoja de un *perpetuum mobile* de una escritura en la que la teoría de la metáfora y la escritura metonímica se superponen, siempre separados por una discontinuidad o herida, como el proyecto de escritura de Marcel, desplazado eternamente a un ‘mañana’ nunca realizado en el texto.<sup>20</sup>

\*

También en la novela *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, se superponen la crítica a la modernidad, la manifiesta voluntad de defender convicciones y conceptos filosófico-estéticos antimodernos y la puesta en escena de una escritura moderna, contradictoria, paradójica, que rompe con los mismos principios que el texto proclama explícitamente.

A diferencia de la novela de Proust, sin embargo, en la novela de Marechal las posiciones se bifurcan, pues en *Adán Buenosayres* se enfrentan dos autores ficticios o voces inmanentes que respectivamente representan actitudes modernas y antimodernas y cuyo antagonismo culmina en la muerte o superación ultramoderna de la tendencia antimoderna de la novela. Por un lado, la voz de L.M., narrador del prólogo y de los primeros cinco libros de la novela, encarna la afirmación moderna de la pluralidad —síglica, semántica, epistémica e incluso autorial, al incorporar una heterogeneidad de voces a sus libros—; y su recurso a la epopeya clásica para describir la odisea de su ‘héroe’ Adán por las calles de Buenos Aires le sirve para la constante parodia de su protagonista idealista en su búsqueda de una meta trascendente. Por el otro lado, la voz de Adán, poeta que narra los libros VI y VII<sup>21</sup>, representa la adherencia antimoderna al neoplatonismo, a la creencia en un principio absoluto que rige el universo y al que se pueda regresar mediante las fases sucesivas de la inspiración, la concentración y la expansión del sujeto y de su expresión metafórica.

Ya el nombre del poeta protagonista visualiza la tensión entre la modernidad y la antimodernidad de la novela de Marechal: *Adán*, el primer hombre de la Biblia, habitante del Paraíso antes del pecado original, antes de la caída en el tiempo y en la separación entre las palabras y las cosas, se contrapone a *Buenosayres*, la realidad histórica, contingente, compleja, plural y polifónica, ubicada espacial y temporalmente en la metrópolis argentina de los años veinte del siglo pasado. Es este personaje contradictorio el que, en la glorieta de Ciro Rossini (escena narrada por L.M.), discurre sobre la imposibilidad del “disparate” en la poesía y expone, tal como Marcel en la *Recherche*, a su vez una teoría de la metáfora que (tal como en Proust) difiere de la práctica escrituraria tal como se desarrolla en la misma novela en la que la teoría se incluye.

Esta teoría de la metáfora que el poeta Adán presenta en *Adán Buenosayres* se basa tanto en el neoplatonismo como en la experiencia vanguardista de Marechal<sup>22</sup> y fundamentalmente en su ejercicio de la metáfora atrevida como la emplea en *Días como flechas* (Lojo, 1987; Marechal, 2014; Zonana, 2003). Sin embargo, y a diferencia de la metáfora vanguardista que buscaba la correlación de lejanías para abrir mundos y modos de percepción nuevos, en las discusiones teóricas tanto en la glorieta de Ciro Rossini del Libro IV,1 (Marechal, 2013, pp. 345-377) como con el tunicado violeta en el “falso Parnaso” de los “pseudogogos”, o círculo

de los “violentos del arte”, del Libro VII (Marechal, 2013, pp. 679-690), Adán intenta justificar la heterodoxia metafórica metafísicamente (Lojo, 1987), y, por ende, garantizar su función de puente o vinculación entre lo separado. En su afán idealista de jerarquizar el mundo, defiende los fundamentos lógicos de la metáfora, además de su poder emancipador de los “estrechos límites ontológicos” (Marechal, 2013, p. 685), que prepararía a la ascensión y visión final de un principio universal que a su vez abrazaría todo en una suerte de *coincidentia oppositorum*.

Especialmente en la glorieta de Ciro Rossini, el poeta presenta metaliterariamente una apología de la metáfora que consiste en una defensa de su base unitiva, aun en los casos de la aparente lejanía y confrontación arbitraria de elementos heterogéneos, y en una rehabilitación del tropo como principio ordenador, racional y clasificable que pueda servir de apoyo para toda una poética y filosofía metafísica<sup>23</sup>.

Como en el caso de Marcel, Adán se sirve de la analogía y existencia de un *tertium comparationis* como fundamento de toda metáfora, para deducir, en una estrategia argumentativa entre mayéutica y escolástica, la consiguiente 'imposibilidad del disparate'. Esta defensa de la metáfora, como señal de una congruencia invisible o nexo preexistente entre toda oposición —y, en cuanto tropo, medio que en sí incorpora la necesaria coherencia unitiva entre lo que se acerca o confronta por la metáfora—, se desarrolla detalladamente en el 'diálogo platónico'<sup>24</sup> durante el banquete alcoholizado de Adán con los amigos, además del payador Tissone, el Príncipe Azul y los tres humoristas del conjunto Los Bohemios, presentes en el boliche italiano. A todos ellos, Adán los invita a “dar el salto analógico” (Marechal, 2013, p. 362) para seguir su revelación de la inspiración y expiración poéticas, basadas en principios metafóricos.

El dilema del poeta consiste, según Adán, en su ubicación ambigua, 'monstruosa', entre lo ideal y lo material. En cuanto a la materia que el poeta trabaja, el poeta debe evadirse de sus manifestaciones concretas y concentrarse en su forma abstracta, para así captar no la existencia pasajera de la materia imitada, sino su esencia generalizada. El camino hacia la esencia, sin embargo, se divide en dos movimientos. En el primero, la fase de 'inspiración divina' provocada por la belleza contemplada, el poeta “se ve asaltado” por una “plenitud armoniosa” (Marechal, 2013, p. 363) en la que todo es virtualmente posible. Este estado inspirado se parece al caos indiferenciado, anterior a toda individuación, “concentración ... de todas las cosas que todavía no quieren manifestarse” (Marechal, 2013, p. 365). Para que entren en la existencia, es necesaria, entonces, la segunda fase del acto poético, que es la 'expiración' o 'gran caída' que lleva del reino de lo posible al reino de lo concreto a través de la manifestación o materialización artística. Esta segunda fase, a su vez, comprende dos momentos: primero, la 'caída *ad intra*', la selección de una de las infinitas posibilidades, dejando a las demás desvanecerse en la irrealización; y segundo, la 'caída *ad extra*', la materialización de la posibilidad seleccionada a través de su denominación poética que equivale al descenso hacia lo material.

También en la teoría poética de Adán, entonces, la necesaria abstracción de la que parte el poeta siempre se basa en un *tertium comparationis* que, en este caso, no relaciona el presente con el pasado, como en el caso de Proust, sino la materialización concreta, individual y perecedera con su forma abstracta, esencial y duradera.

Esta teoría poética, de alguna manera, es aplicada e ilustrada en el Libro VI, “Cuaderno de Tapas Azules”, o 'biografía del alma' del poeta. Aquí Adán, yo-narrador que narra el despertar y desenvolvimiento de su vocación poética, describe el proceso poético como transmutación casi alquímica o transformación que abstrae las formas subyacentes a lo pasajero y contingente para convertirlas en figura o imagen duradera:

[V]iendo yo lo mucho que se arriesgaba su hermosura al resplandecer en un barro mortal, fui extrayendo de aquella mujer todas las líneas perdurables, todos los volúmenes y colores, toda la gracia de su forma; y con los mismos elementos (bien que salvados de la materia) volví a reconstruirla en mi alma según peso, número y medida; y la forjé de modo tal que se viera, en adelante, libre de toda contingencia y emancipada de todo llanto. (Marechal, 2013, pp. 500-501).

Sin embargo, como en el caso de la *Recherche*, tampoco en el de *Adán Buenosayres* la teoría expuesta corresponde a la escritura en la que se sitúa. No obstante, en vez de evidenciarse como metonimia, como en el caso de Proust, donde la supuesta metáfora se adapta a su contexto y se le asimila de forma camaleónica, en el caso de Marechal toda la teoría idealista de la metáfora proclamada por Adán, así como su descripción del proceso de transformación metafórica operada en el “Cuaderno de Tapas Azules”, más bien se opone continuamente al contexto en el que el narrador L.M. ubica al poeta. Este contexto es abiertamente paródico y escenifica lo contrario de lo expuesto por Adán —como ya lo comprueba el lugar donde Adán presenta su teoría idealista—, ya que la ‘imposibilidad del disparate en poesía’ se defiende en un boliche donde poetas populares como Los Bohemios evidencian la equivocación de Adán y escenifican el mismo disparate negado por la teoría del protagonista<sup>25</sup>.

Así, la teoría anacrónica de Adán, el buscador antimoderno de la unidad perdida, siempre se ve confrontada con la narración polifónica de L.M., que representa la heterogeneidad moderna del mundo circundante y se burla constantemente de la actitud del poeta.

Ya es un tópico de la crítica marechaliana señalar el carácter paródico de la narración de L.M. (Bravo Herrera, 2015; Cheadle, 2000; Hammerschmidt, 1993a, 1993b), que se sirve de los textos o estilos de la tradición literaria para, al mismo tiempo, citarlos y distanciarse de sus citas por una burla permanente. Así, la parodia marechaliana —en cuanto forma expresiva que simultáneamente repite y se distancia críticamente de un texto o una poética anterior (Hutcheon, 1985)— pone en escena la irremediable indecidibilidad del significado y, por esto, lo duplica.

En la narración de L.M., ya no se llega a ninguna síntesis premoderna, paradisiaca, adánica de lo diverso en la metáfora como identificación de lo diferente o de las palabras y las cosas en la revelación de su esencia común, sino que lo heterogéneo, o los signos y su significado, en vez de parecer coincidir, se distancian. Aquí no hay congruencia por analogía, y los nombres ya no coinciden con lo que denominan; todo lo contrario, en L.M. la posición de Adán se cita y se burla, y los distintos significados se confrontan sin posibilidad de converger y desembocar en una futura unanimidad.

De esta manera, en la confrontación entre la voz idealista del poeta y la paródica de L.M., la metáfora adánica (que intenta restaurar un paraíso perdido) y la parodia (que escenifica su imposibilidad) se solapan en la constante coexistencia de dos posibilidades de lectura. Lo que desde la perspectiva de Adán constituye la revelación de una comunión entre apariencia superficial y esencia ideal (donde la materia refleja y comunica la idea o un principio divino anterior a toda individualización), desde la perspectiva de L.M. se presenta como reflejo de una ineludible heterogeneidad, no reducible a ninguna unidad que preceda o siga a la diferenciación. De esta forma, sin embargo, la simultaneidad de miradas que no coinciden provoca que la metáfora proclamada por Adán y la parodia ejercitada por L.M., en la escritura de Marechal, se conviertan en la alegoría de su lucha o coexistencia contradictoria, antagónica, o la alegoría de su síntesis imposible. De esta manera, *Adán Buenosayres* no desemboca en un *hiatus* entre el proyecto y la realización de la escritura, como ocurre en el

último tomo de la *Recherche* (del que resulta también el *hiatus* entre la sensación que emana metonímicamente del yo-narrado y su representación metafórica por el yo-narrador). Todo lo contrario, *Adán Buenosayres* ejemplifica el *hiatus* desde el inicio como una grieta que divide cada enunciación y la sacrifica en la simultaneidad del decir y desdecir<sup>26</sup>. Lo que escenifica la novela de Marechal, entonces, no es una poética basada en la metáfora o la metonimia, sino la alegoría ultramoderna del sacrificio del sentido.

La alegoría —el tropo que no se basa en la convergencia de diferentes significados en un *tertium comparationis* como la metáfora, sino (ya etimológicamente) en la coexistencia de un sentido común, literal, y otro, 'figurado' (*allos agoreuein*, hablar distinto que en la *agora*)<sup>27</sup>— siempre expone la inestabilidad del enunciado y exige, por lo menos, dos lecturas simultáneas. En su duplicación de autores y poéticas diferentes, Marechal se aprovecha de este doble sentido de la alegoría para ilustrar la indecidibilidad semántica, retórica, de los signos, representada en la confrontación de dos imágenes autoriales cuyas poéticas se superponen y cuestionan mutuamente.

Uno de los ejemplos que ilustra esta superposición de perspectivas en la alegoría de su mutuo sacrificio es el mismo comienzo de la novela<sup>28</sup>. Al igual que la *Recherche*, también el primer libro de *Adán Buenosayres* se inicia<sup>29</sup> con el despertar del protagonista, que intenta reconstruir su mundo al despegar los ojos. Pero, en el caso de Marechal, a diferencia del despertar en Proust, no se trata de un yo-narrador perdido en la dinámica del recuerdo<sup>30</sup>. Por el contrario, aquí el narrador heterodiegético L.M. nos presenta una mañana específica de su protagonista Adán, quien, desvelado por los ruidos de la calle Monte Egmont en el barrio de Villa Crespo, Buenos Aires, despierta “como si regresara”.

Desde el inicio, el texto se mueve entre varios niveles de sentido y sitúa a su protagonista entre un despertar banal matutino, el despertar como resurrección de un sueño profundo (o la muerte)<sup>31</sup> y el despertar como resultado de un poder autorial que crea mundos nombrándolos, ya que, a diferencia de Marcel, Adán no debe reconstruirse penosamente a sí mismo, sino que es despertado de su muerte (ya ocurrida explícitamente en el “Prólogo indispensable”) por L.M. Al mismo tiempo, este tema del hacer renacer o “regresar” es confrontado desde el comienzo con el tema de la 'cosmogonía', tanto en el sentido metaliterario del inicio del universo novelesco que se produce en las primeras páginas del libro como en el sentido temático de la “génesis” producida por Adán, o “parodia de génesis” (Marechal, 2013, p. 102), desde la perspectiva de L.M., cosmogonía o génesis donde el mundo sale de su indiferenciación y toma forma al abrir los ojos el poeta:

Entonces, ante los ojos de Adán y en el caos borroso que llenaba su habitación, se juntaron o repelieron los colores, atrajéronse las líneas o se rechazaron: cada objeto buscó su cifra y se constituyó a sí mismo tras una guerra silenciosa y rápida. Como en su primer día el mundo brotaba del amor y del odio (¡salud, viejo Empédocles!), y el mundo era una rosa, una granada, una pipa, un libro. Puesto entre la solicitud del sueño que aún gravitaba sobre su carne y el reclamo del mundo que ya le balbucía sus primeros nombres, Adán consideró sin benevolencia las tres granadas en su plato de arcilla, la rosa trasnochada en su copa de vidrio y la media docena de pipas yacentes que descansaban en su mesa de trabajo: «¡Soy la granada!», «¡soy la pipa!», «¡soy la rosa!», parecieron gritarle con el orgullo declamatorio de sus diferenciaciones. Y en esto estaba su culpa (¡salud, viejo Anaximandro!): en haber salido de la indiferenciación primera, en haber desertado la gozosa Unidad. (Marechal, 2013, p. 101).

A pesar de basarse paródicamente en conceptos presocráticos, en los que el mundo nace de la atracción y repulsión de los elementos, o de un solo principio al que volverá finalmente, y a pesar del evidente paralelismo parodiado del despertar de Adán con la génesis bíblica o el nombramiento adánico del mundo, desde el inicio es L.M. quien le da vida a Adán, y personifica, entonces, la poética que el poeta desarrollará a lo largo del libro (sobre todo en IV,1 y VI). Sin embargo, desde la perspectiva del narrador, toda la escena, que él mismo presenta, simultáneamente también se pone en duda. L.M. confronta a su protagonista con una cotidianidad que lo imposibilita y demuestra su carácter anacrónico.

Las cosas que en la mirada de Adán se exaltan y ascienden a un nivel de abstracción que las salva de cualquier corrupción o sujeción al tiempo, en la de L.M. se muestran en su caducidad, ridiculez o banalidad cotidiana, escenificando de esta forma la indecidibilidad de su sentido, literal u otro. Pues lo que se pone en escena en el despertar de Adán descrito por L.M. es, a la vez, la dificultad de afrontar el mundo y los trabajos del día, así como la 'gran caída' o 'expiración', discutida por el poeta en la glorieta de Ciro Rossini. Esta caída, como lo explicará Adán en el boliche italiano, es necesaria para que el mundo (poético) entre en la existencia, para lo cual, en la teoría neoplatónica de Adán, el poeta debe sacrificar la unidad o su concentración para enfrentarse a la heterogeneidad material que a la vez (re)crea ('caída *ad intra*'), seleccionando una forma entre muchas y materializándola en el nombramiento poético ('caída *ad extra*'). Es justamente esto lo que se produce durante el despertar de Adán:

Lo cierto era ... que al cerrar sus ojos (y Adán lo hizo nuevamente) la rosa no se anonadaba en modo alguno: por el contrario, la flor seguía viviendo en su mente que ahora la pensaba, y vivía una existencia durable, libre de la corrupción que se insinuaba ya en la rosa de afuera; porque la flor pensada no era tal o cual rosa, sino todas las rosas que habían sido, eran y podían ser en este mundo: la flor ceñida a su número abstracto, la rosa emancipada del otoño y la muerte; de modo tal que si él, Adán Buenosayres, fuera eterno, también la flor lo sería en su mente, aunque todas las rosas exteriores acabasen de pronto y no volvieran a florecer. (Marechal, 2013, pp. 102-103).

Se anticipa en el despertar de Adán la teoría de la construcción metafórica por la que el poeta, al sacrificarse en la 'gran caída' al mundo, salva la esencia abstracta de lo heterogéneo y pasajero en un *tertium comparationis* que le es común<sup>32</sup>. Al mismo tiempo, este mismo poeta “regresa” del mundo de los muertos en la narración de L.M., quien —en otra personificación de la teoría idealista— salva su 'forma' y lo presenta “en función de vida” (Marechal, 2013, p. 92) en los libros I-V de la novela. Sin embargo, en las calles de Buenos Aires L.M. permanentemente confronta a su amigo-poeta con lo cotidiano, parodiando sus ideales y pretensiones poéticas dándoles otro sentido, el 'literal', o no-figurado:

[Adán] [n]o deseaba romper aún la inmovilidad de su cuerpo yacente: hubiera sido una concesión al nuevo día que lo reclamaba y al que se resistía él con todo el peso de una voluntad muerta. Pero desde la calle Monte Egmont el nuevo día volvió a recordarle su imperio: «¡Gol, gol!», aullaron diez voces infantiles en son de victoria; «¡Penal, penal!», objetaron otras diez voces rugientes. (Marechal, 2013, pp. 102-103).

Así, como en el caso de Proust, la teoría de la metáfora en la realidad del texto no se realiza. Pero, mientras en Proust la metáfora recurre a la metonimia y, así, demuestra su dependencia del contexto, en Marechal la metáfora es contestada paródicamente por otra voz, que le saca su coherencia y la expone a una cadena abierta de significación donde coexisten diferentes sentidos que nunca convergen. La novela de Marechal se hace entonces alegoría de un antagonismo autorial y de un sacrificio del sentido, que se vuelve indescifrable o indecidible. Por ende, *Adán Buenosayres* finalmente no logra la representación de lo heterogéneo en un *tertium comparationis* que le dé forma y permanencia, sino que escenifica la simultaneidad de significados que se superponen sin que uno prevalezca sobre el otro.

\*

Como espero haber demostrado mediante las coexistencias de teorías metaliterarias y poéticas idealistas y escrituras que las socavan, tanto Marcel Proust como Leopoldo Marechal son contradictorios o modernos 'a su pesar'. Al predicar una poética que su propia escritura supera, ostentan convicciones estéticas que el texto mismo deconstruye. Por la puesta en escena de una escritura que desborda las teorías de la representación metafórica explícitamente afirmadas, disuelven los mismos conceptos sobre los que se basan y exponen la abolición ultramoderna de sus propios principios. Mientras que en la escritura de Proust la metonimia reemplaza la metáfora y pone en escena la incompatibilidad de un yo-narrador con un yo-narrado del pasado que finalmente se le escapa en un *hiatus* insuperable, en la escritura de Marechal se impone la alegoría como tropo central que señala la incongruencia entre conceptos autoriales, la indecidibilidad del sentido y su sacrificio final como paradoja insoslayable. Así, en los dos casos, se yuxtapone la cita de ideales estéticos anacrónicos, su sacrificio y trabajo de duelo, y una forma de resistencia a los efectos de la modernidad que se despliega en su misma afirmación antimoderna.

## Referencias bibliográficas

- Archivo Histórico de Revistas Argentinas: <http://www.ahira.com.ar/>
- Barthes, R. (1984). Longtemps, je me suis couché de bonne heure [Durante mucho tiempo me acosté temprano]. En Autor, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV* (pp. 313-325). París: Seuil.
- Baudelaire, C. (1976). Le peintre de la vie moderne [El pintor de la vida moderna]. En Autor, *Œuvres complètes* (ed. Claude Pichois, t. II. pp. 683-724). París: Gallimard.
- Baudelaire, C. (2005). *El pintor de la vida moderna* (traducción, presentación y notas de Julio Azcoaga). Córdoba: Alción.
- Bravo Herrera, F. (2015). *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Corregidor.
- Cabezas, L. (2014). El despertar metafísico de Leopoldo Marechal, o su *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. *La biblioteca*, (14), 484-499.
- Cheadle, N. (2000). *The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal* [El apocalipsis irónico en las novelas de Leopoldo Marechal]. Londres: Thamesis.
- Compagnon, A. (2005). *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes* [Los antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes]. París: Gallimard.
- Corral, R. (2003). Alfonso Reyes y la revista argentina *Libra*. *Revista Libra [1929]*. Edición facsimilar preparada por Rose Corral, pp. 13-37.
- Coulson, G. (1974). *Marechal. La pasión metafísica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

- Craig, H. E. (1995). Proust in Spanish: The Old and New Translations of *Du côté de chez Swann* [Proust en español: antiguas y nuevas traducciones de *Du côté de Chez Swann*]. *Platte Valley Review*, 2(23), 34-50.
- Craig, H. E. (2002a). *Marcel Proust and Spanish America. From Critical Response to Narrative Dialogue* [Marcel Proust y la América hispana. De la respuesta crítica al diálogo narrativo]. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Craig, H. E. (2002b). Pedro Salinas as Proust's First Translator [Pedro Salinas como el primer traductor de Proust]. *Confluencia*, 1(18), 129-138.
- Craig, H. E. (2005). Proust in Spanish: sobre los traductores de Proust. *La Nación* [Versión digital]. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/sobre-los-traductores-de-proust-nid753523/>
- Deleuze, G. (1964). *Proust et les signes* [Proust y los signos]. París: PUF.
- De Man, P. (1991). Retórica de la temporalidad. En Autor, *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea* (pp. 207-253). Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Genette, G. (1972a). Discours du récit [Discurso del relato]. En Autor, *Figures III* (pp. 65-282). París: Seuil.
- Genette, G. (1972b). Métonymie chez Proust [La metonimia en Proust]. En Autor, *Figures III* (pp. 41-63). París: Seuil.
- Genette, G. (1976a). L'âge des noms [La edad de los nombres]. En Autor, *Mimologiques. Voyages en Cratilie* (pp. 315-328). París: Seuil.
- Genette, G. (1976b). Proust palimpseste [Proust palimpsesto]. En Autor, *Figures I* (pp. 39-67). París: Seuil.
- Genette, G. (1979). Proust et le langage indirect [Proust y el lenguaje indirecto]. En Autor, *Figures II* (pp. 223-294). París: Seuil.
- Gramuglio, M. T. (1997). Retrato del escritor como martinfierrista muerto. En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (Eds. J. Lafforgue y F. Colla, pp. 771-806). París: ALLCA XX/Ediciones Unesco.
- Hammerschmidt, C. (1993a). Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*. El contar paródico para la constitución del sujeto moderno. En *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina* (pp. 338-345). Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.
- Hammerschmidt, C. (1993b). *Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres. Parodistisches Erzählen zur Konstituierung moderner Subjekterfahrung*. Universität zu Köln. Recuperado de [https://www.db-thueringen.de/receive/dbt\\_mods\\_00039655](https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00039655)
- Hammerschmidt, C. (2010). *Autorschaft als Zäsur. Vom Agon zwischen Autor und Text bei d'Urfé, Rousseau und Proust* [Autoría como cesura. Sobre el agón entre autor y texto en d'Urfé, Rousseau y Proust]. München: Fink.
- Hammerschmidt, C. (2015). *Adán Buenosayres o la violencia de la escritura*. En Autor, *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna* (pp. 269-287). Potsdam-London: INOLAS.
- Hammerschmidt, C. (2017). La ultramodernidad de Leopoldo Marechal. *Estudios filológicos*, (60), 95-125.
- Hegel, G. W. F. (1989a). *Ästhetik* [Estética]. Stuttgart: Reclam.
- Hegel, G. W. F. (1989b). *Lecciones sobre estética* (trad. Alfredo Brotóns Muñoz). Madrid: Akal.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* [Una teoría de la parodia. Las enseñanzas de las formas de arte del siglo XX]. New York: Methuen.

- Jauß, H. R. (1986). *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu. Ein Beitrag zur Theorie des Romans* [Tiempo y memoria en À la recherche du temps perdu, de Marcel Proust. Un aporte a la teoría de la novela]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lojo, M. L. (1987). La metáfora, ruptura de límites ontológicos en *Días como flechas*, de Leopoldo Marechal. *Estudios Filológicos*, (22), 47-58.
- Lukács, G. (1984). *Die Theorie des Romans* [Teoría de la novela]. Darmstadt y Neuwied: Luchterhand.
- Marechal, L. (1994). *Adán Buenosayres*. Madrid: Castalia.
- Marechal, L. (2008). *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Marechal, L. (2013). *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Corregidor.
- Marechal, L. (2014). *Obra poética*. Buenos Aires: Leviatán.
- Marechal, L. (2016). *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Buenos Aires: Vórtice.
- Maturo, G. (1999). *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.
- Proust, M. (1920). *Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas. Madrid-Barcelona: Calpe.
- Proust, M. (1970). *En busca del tiempo perdido VII: El tiempo recobrado* (trad. Consuelo Berges). Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard.
- Proust, M. (1987). *Du côté de chez Swann*. En Autor, *À la recherche du temps perdu* (tomo I, pp. 1-420). París: Gallimard.
- Proust, M. (1989). *Le temps retrouvé*. En Autor, *À la recherche du temps perdu* (tomo IV, pp. 275-625). París: Gallimard.
- Zonana, V. G. (2003). Lectores de *Días como flechas*. *Revistas de Literaturas Modernas*, (33), 187-201.

---

## Notas

<sup>1</sup> Obviamente, me refiero al concepto de Georg Lukács y su definición de la novela moderna como “Ausdruck einer transzendentalen Obdachlosigkeit” (Lukács, 1984, p. 32).

<sup>2</sup> Para el término “ultramoderno”, cfr. Compagnon (2016, p. 11). Para la diferencia entre un texto “antimoderno” —como “búsqueda de ciertos textos a restablecer el orden” que anteriormente ellos mismos destruyeron— y un texto “ultramoderno” —como “tendencia [de los elementos modernos del texto] a su propia superación”—, cfr. Hammerschmidt (2017, p. 102).

<sup>3</sup> Entendiéndose la estética clásica como (re)medio que trasciende la (supuesta) superficialidad/ exterioridad/ sensibilidad/ temporalidad hacia la (igualmente supuesta) profundidad/ interioridad/ espiritualidad/ eternidad para, así, superar su polo negativo (temporario) y llegar a la 'esencia' de una 'verdad pura'. Según esta concepción, el arte abre las superficies para descender a lo profundo y esencial, revela lo general en lo particular, descubre lo necesario y absoluto detrás de lo contingente y casual, y señala lo eterno debajo del tiempo que pasa. Como culminación de esta estética, puede considerarse el concepto hegeliano del arte como “apariencia sensible de la idea” (Hegel, *Lecciones*, 1989, p. 85; cfr. “das sinnliche Scheinen der Idee”, Hegel, *Ästhetik*, I, 1989, p. 179). En la concepción clásica, idealista, el arte funge entonces como instrumento para trascender el 'engaño' y llegar a la 'verdad absoluta'.

<sup>4</sup> “La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable” (Baudelaire, 1976, p. 695). En la traducción de Julio Azcoaga: “La modernidad, es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 2005, p. 34).

<sup>5</sup> Sin querer comprobar una influencia directa de Proust en Marechal, es importante señalar que muy probablemente el autor argentino haya leído partes de la *Recherche*. El último tomo de la serie, publicado en 1969 por Alianza (Madrid), se encuentra en su biblioteca personal, ubicada hoy en la biblioteca de la Universidad Nacional de Rosario (cfr. el listado de libros de esta biblioteca elaborado por la directora de la Fundación Leopoldo Marechal, María de los Ángeles Marechal, a quien le agradezco habérmelo facilitado). Además, la intensa recepción de la novela de Proust en Argentina a partir de los años veinte, su presencia en *Martín Fierro* (la “Oda a Marcel Proust”, por Paul Morand, ya aparece en el primer número de la segunda época de la revista, en el n.º 4 del 15 de mayo 1924, p. 29) y, sobre todo, la inclusión de las páginas de Alfonso Reyes sobre “Proust en América” (pp. 87-88) en el único número de *Libra* (revista editada por Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez en Gleizer, invierno de 1929), demuestran claramente que Marechal pudo haber

---

conocido, al menos indirectamente, la obra magistral de Proust. En *Libra*, Alfonso Reyes da un panorama de la recepción proustiana en Latinoamérica hasta el momento, del que resalta la presencia de Proust, sobre todo en Argentina. Refiriendo también a la primera traducción al español de Proust por Pedro Salinas en 1920, Reyes enumera los artículos que aparecieron sobre Proust en revistas y diarios latinoamericanos y sobre todo argentinos, como *La Nación* (de Francis de Miomandre, el 7 de agosto de 1921 y 11 de mayo de 1924; de A. Melián Lafinur, el 24 de julio de 1927; de Agustín de Urtubey, el 19 de febrero de 1928). Destaca, además, su propio artículo sobre “Vermeer y Marcel Proust” publicado en *Social* de La Habana, en diciembre de 1923; la referencia a Proust por Manuel Gálvez en *El espíritu de aristocracia y otros ensayos*, de 1924, y otros artículos sobre Proust aparecidos en Buenos Aires, como el de Juan P. Ramos en *Verbum* (conferencia del 30 de abril de 1926 y publicada en septiembre de este mismo año) o los de Roberto Mariani y Max Dickmann, ambos publicados en *Nosotros* de abril de 1927 (para todas estas referencias a *Martín Fierro* y *Libra*, cfr. Archivo Histórico de Revistas Argentinas.). Le agradezco a Rose Corral el envío de las páginas respectivas del artículo de Alfonso Reyes y del artículo de Reyes, “Vermeer y la novela de Proust”, incluido también en el n.º 14 de la revista personal de Reyes, *Monterrey*, que consta de 14 números publicados a partir de 1930 en Río de Janeiro, donde fue embajador de México —con excepción de este último número 14, con su artículo sobre Vermeer y Proust, que significativamente aparece en julio de 1937, otra vez en Buenos Aires, donde Reyes volvió por unos meses en su segunda estancia como embajador (toda esta información la debo a Rose Corral)—. Para más información sobre la recepción de Proust en América Latina, y especialmente Argentina, cfr. Craig (2002a).

<sup>6</sup> Cfr. la estructura tripartita que Proust originariamente había pensado dar a su novela, subdividiéndola en las tres edades: *L'Âge des Noms*, *L'Âge des Mots* y *L'Âge des Choses* (cfr. la carta de Proust a Louis de Robert de mayo/junio 1913, citada en Jauß, 1986, p. 340 [nota 42]).

<sup>7</sup> Por esto, según Roland Barthes, la *Recherche* es, menos que texto escrito, sobre todo “le récit d'un désir d'écrire” (Barthes, 1984, p. 313).

<sup>8</sup> “[E]l ser que entonces gustaba en mí aquella impresión la gustaba en lo que tenía de común en un día antiguo y ahora, en lo que tenía de extratemporal, un ser que sólo aparecía cuando, por una de esas identidades entre el presente y el pasado, podía encontrarse en el único medio donde pudiera vivir, gozar de la esencia de las cosas, es decir, fuera del tiempo” (Proust, 1970, p. 218).

<sup>9</sup> “Se puede hacer que se sucedan indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito, pero la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo; incluso, como la vida, cuando, adscribiendo una calidad común a dos sensaciones, aísle su esencia común reuniendo una y otra, para sustraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora” (Proust, 1970, p. 239).

<sup>10</sup> “Sólo él [este arte; C.H.] expresa para los demás y nos hace ver a nosotros mismos nuestra propia vida, esa vida que no se puede «observar», esa vida cuyas apariencias que se observan requieren ser traducidas y muchas veces leídas al revés y penosamente descifradas. Ese trabajo que hizo nuestro amor propio, nuestra pasión, nuestro espíritu de imitación, nuestra inteligencia abstracta, nuestros hábitos, es el trabajo que el arte deshará, es la marcha que nos hará seguir, en sentido contrario, el retorno a las profundidades donde yace, desconocido por nosotros, lo que realmente ha existido” (Proust, 1970, p. 247).

<sup>11</sup> “Término medio conciliador entre lo meramente exterior, sensible y pasajero, y el pensamiento puro, entre la naturaleza y la finita realidad efectiva, y la infinita libertad del pensamiento conceptual” (Hegel, 1989b, p. 11).

<sup>12</sup> “Mucho tiempo he estado acostándome temprano” (Proust, 1920, p. 9).

<sup>13</sup> Es decir, de toda la *Recherche*, ya que la novela desemboca en *Le temps retrouvé*, la formulación de la teoría de la metáfora y la consiguiente iniciación a la escritura de Marcel. Con respecto a esta paradoja, cfr. Jauß (1986) y su lectura del “hiatus” entre *El tiempo recobrado* y *Por el camino de Swann*, como lo volveré a mencionar más adelante.

<sup>14</sup> “De même que le jour où j'avais trempé la madeleine dans l'infusion chaude, au sein de l'endroit où je me trouvais ... il y avait eu en moi irradiant une petite zone autour de moi, une sensation (goût de la madeleine trempée, bruit métallique, sensation du pas) qui était commune à cet endroit où je me trouvais et aussi à un autre endroit” (Proust, 1989, p. 452). En la traducción de Consuelo Berges: “De la misma manera que el día que mojó la magdalena en la infusión caliente, en el lugar donde me encontraba ... había en mí, irradiando a una pequeña zona en torno mío, una sensación (sabor de la magdalena mojada, ruido metálico, sensación del paso) que era común al lugar donde me encontraba y también a otro lugar” (Proust, 1970, pp. 220-221).

<sup>15</sup> “Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre” (Proust, 1987, p. 5). En la traducción de Pedro Salinas: “Cuando un hombre está durmiendo tiene en torno suyo, como un aro, el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos. Al despertarse, los consulta instintivamente, y, en un segundo, lee el lugar de

---

la tierra en que se halla, el tiempo que ha transcurrido hasta su despertar; pero estas ordenaciones pueden confundirse y quebrarse” (Proust, 1920, p. 12).

<sup>16</sup> “Como no sabía en dónde me encontraba, en el primer momento tampoco sabía quién era ... hallábame en mayor desnudez de todo que el hombre de las cavernas; pero entonces el recuerdo —y todavía no era el recuerdo del lugar en que me hallaba, sino el de otros sitios en donde yo había vivido y en donde podría estar— descendía hasta mí como un socorro llegado de lo alto para sacarme de la nada” (Proust, 1920, p. 13).

<sup>17</sup> “Y antes de que mi pensamiento, que vacilaba en el umbral de los tiempos y de las formas, hubiese identificado, enlazado las diversas circunstancias que se le ofrecían, el lugar de que se trataba, el otro, mi cuerpo, se iba acordando para cada sitio de cómo era la cama, de dónde estaban las puertas, de adónde daban las ventanas, de si había un pasillo” (Proust, 1920, p. 14). Será sobre todo la almohada la que le servirá a Marcel de “fauteuil magique” (Proust, 1987, p. 5) o “butaca mágica” (Proust, 1920, p. 12), en la cual podrá viajar por toda su vida, reestableciendo no solo las coordenadas espaciotemporales actuales, sino de todos los momentos y lugares que vivió.

<sup>18</sup> Es por esto también que el texto habla del recuerdo que desciende hacia Marcel y lo saca desde lo alto de la nada, y no de Marcel que desciende hacia el recuerdo...

<sup>19</sup> Al final de la novela, cuando a Marcel 'se le revela' la teoría de la metáfora que le permitirá reconstruir el tiempo perdido, el yo-protagonista decide por fin empezar a escribir. De esta manera, el final de la *Recherche* parece desembocar en el principio, y el texto que se acaba de leer parece comenzar de nuevo, esta segunda vez como obra realizada por Marcel.

<sup>20</sup> Cfr. la teoría del “hiatus” con el que termina la *Recherche* ya tematizado por Jauß (1986) en los años 1950, y del que resulta, llevado a sus consecuencias lógicas, que el proyecto de Marcel, y con él su teoría de la metáfora, fracasa y nunca se realiza.

<sup>21</sup> Es decir, el “Cuaderno de Tapas Azules” o biografía de su alma, y el “Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia” o descenso al infierno porteño a la manera de Homero o Dante. Acerca de la estructura experimental y dialógica de la novela, que pone en escena la lucha violenta entre dos conceptos escriturarios, o dos narradores/autores inmanentes del libro, cfr. varios de mis estudios, por ejemplo, Hammerschmidt (2015).

<sup>22</sup> La cercanía entre Adán y Marechal poeta fue señalada desde el inicio de la crítica marechaliana y trabajada como base de una teoría autorial por Gramuglio (1997). En las ediciones críticas de *Adán Buenosayres* preparadas por Barcia y de Navascués (Marechal, 1994, 2013), los dos señalan, respectivamente, e indicando las fuentes, la presencia de la poesía marechaliana en la novela, que se atribuye al poeta Adán. Barcia habla incluso de la “autofagocitación” por la cual Marechal empieza a incorporar su producción poética anterior a *Adán Buenosayres* en su texto (Barcia, en Marechal, 1994, p. 113).

<sup>23</sup> Cuyos principios, como se sabe, también se encuentran en la ensayística de Marechal (2008, 2016).

<sup>24</sup> A su vez presentado de forma paródica por el narrador L.M., quien siempre marca sus distancias con respecto a la posición de Adán.

<sup>25</sup> “La pampa tiene el ombú / Y el puchero el caracú. / Sacudíme la persiana, / Que allá viene doña Juana. / Cinco por ocho cuarenta, / Pajarito con polenta. / ¿Quién te piantó de la rama, / Que no estás en el rosal?” (Marechal, 2013, p. 355). A pesar de que, a continuación, Adán afirme la imposibilidad del disparate aun para estos versos, demasiado lógicos a su forma de ver para llegar a ser absurdos, se apoya para su deducción no en este, sino en otros ejemplos, mostrando de esta manera que los versos de Los Bohemios, totalmente ajenos a la discusión poetológica que se da en su alrededor, se sustraen a la argumentación de Adán y constituyen ejemplos manifiestos del disparate negado por el poeta.

<sup>26</sup> Cfr. en este contexto mi artículo sobre “La ultramodernidad de Leopoldo Marechal”, donde desarrollo, entre otros temas, la “mirada estrábica” que siempre desdibuja y duplica lo visto en *Adán Buenosayres* (Hammerschmidt, 2017, p. 98).

<sup>27</sup> Para la alegoría en cuanto tropo abierto, doble, o 'armadura de la modernidad' en el sentido de Benjamin, cfr. Hammerschmidt (2017, p. 116).

<sup>28</sup> Que, además, manifiesta otras cercanías evidentes entre la novela de Marechal con la de Proust que abordaré en otro estudio.

<sup>29</sup> Después de una introducción panorámica y paródica de la capital argentina por L.M., donde, todo al revés de Adán, Buenos Aires se despierta alegremente e invita a la conquista enérgica y animada del día.

<sup>30</sup> Un recuerdo que, además, como dice el texto, 'desciende' (cfr. Proust, 1920, p. 13) desde lo sensual experimentado por el yo-narrado hacia la consciencia, para así intentar reconstruir las coordenadas de su identidad, y con esta, la del yo-narrador.

<sup>31</sup> Así lo ilustra también la continuación de la frase: “la canción de Irma, pescándolo en las honduras de su sueño, lo izó un instante a través de rotas escenas y fantasmas que se desvanecían; pero se cortó el hilo de música, y Adán bajó de nuevo a grandes profundidades, entregado a la disolución de tan sabrosa muerte” (Marechal, 2013, p. 100).

---

<sup>32</sup> También se anticipa, de alguna manera, el sacrificio del mundo en la abstracción, como Adán la practicara al convertir a Solveig en su “rosa emancipada del otoño y la muerte”, sobre todo en VI,1 (cfr. al respecto Hammerschmidt, 2015).

## Por el camino de las palabras: tiempo, memoria y escrituras del yo en Marcel Proust y Natalia Ginzburg

Hebe Castaño\*

### Resumen

Existe una relación innegable entre Marcel Proust y Natalia Ginzburg. Sus respectivas obras, *À la recherche du temps perdu* y *Lessico familiare*, entablan un diálogo intertextual profundo y productivo. Esta relación ha sido ya mencionada en numerosos estudios críticos en lengua italiana, pero en español son pocos los que exploran ese diálogo entre ambos autores, sus poéticas y sus textos. El propósito de este trabajo es, entonces, iniciar un estudio comparativo sobre determinados aspectos de ambas obras que permita delimitar y precisar algunas de las características que las enlazan. Nuestro trabajo parte de una breve pero necesaria contextualización sobre la traducción y recepción de Proust en Italia y luego se centra en el análisis de determinados aspectos presentes en ambas obras, tales como la memoria y el léxico, las palabras de la tribu y las de los otros, los lugares de la memoria y las autofiguras de los escritores cuando niños.

Dado que nuestro tema de estudio involucra la memoria y las escrituras del yo, los aportes teóricos de Paul Ricoeur en relación con la memoria, y los de Paul de Man y Mijaíl Bajtín en lo que concierne al estatuto de la escritura autobiográfica, nos guían en el análisis de ambos textos.

**Palabras clave:** *memoria, léxico, familia, espacios, autobiografía*

### Along the way of words: time, memory and writings of the self in Marcel Proust and Natalia Ginzburg

### Abstract

There is an undeniable relationship between Marcel Proust and Natalia Ginzburg. Their respective works, *À la recherche du temps perdu* and *Lessico familiare*, engage in a deep and productive intertextual dialogue. This relationship has already been mentioned in numerous critical studies in Italian language, but in Spanish there are few that explore this dialogue between the two authors, their poetics and their texts. The purpose of this work is, then, to initiate a comparative study on certain aspects of both works, which allows to delimit and specify some of the characteristics that link them. Our work starts with a brief but necessary contextualization on the translation and reception of Proust in Italy and then focuses on the analysis of certain aspects which are present in both works, such as memory and lexicon, the words of the tribe and others, the places of memory and the autofigures of the writers as children.

---

\* Doctora en Letras, profesora a cargo de Literatura Europea II de la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina. [hebe\\_cast@yahoo.com.ar](mailto:hebe_cast@yahoo.com.ar)  
Recibido: 13/02/2020. Aceptado: 20/05/2021.

Considering that our subject of study involves memory and the writings of the self, the theoretical contributions of Paul Ricoeur in relation to memory, and those of Paul de Man and Mikhail Bakhtin regarding the status of autobiographical writing, have guided us in the analysis of both texts.

**Keywords:** *memory, lexicon, family, spaces, autobiography*

*Después de mucho tiempo, me he dado cuenta de que he buscado y encontrando en Proust algo que me servía a mí, para mis escritos. Autores similares, con los cuales se entabla una relación de estrecho e íntimo diálogo, se encuentran pocos, en la vida...*

Natalia Ginzburg

## I.

Jorge Luis Borges advirtió, con su acostumbrada lucidez teórica, que cada escritor crea sus propios precursores. Sin lugar a dudas, es el caso de la relación existente entre Natalia Ginzburg y Marcel Proust, cuyas obras respectivas, *Lessico familiare* y *À la recherche du temps perdu*, entablan un diálogo intertextual evidente y productivo. Esta relación ha sido mencionada como marca insoslayable en numerosos estudios críticos en lengua italiana, pero en español son pocos los que exploran ese innegable diálogo entre ambos autores, sus poéticas y sus textos. El propósito de este trabajo es, entonces, iniciar un estudio comparativo sobre determinados aspectos de ambas obras que permita delimitar y precisar algunas de las características que las enlazan. Para ello nos centraremos en los dos primeros volúmenes de la obra proustiana, *Du côté de chez Swann*, y en la novela más importante de la producción ginzburgiana, *Lessico familiare*, que en 1963 llevó definitivamente a su autora a la fama y le otorgó un lugar relevante en el concierto de la literatura italiana contemporánea.

Una razón fundamental sobre cómo se ha recortado el corpus de textos tiene que ver con el hecho de que Natalia Ginzburg tradujo *Du côté de chez Swann* del francés al italiano, un trabajo que comenzó para la editorial de Giulio Einaudi en 1937<sup>1</sup>. Su laboriosa traducción y el amor que siempre tuvo hacia el escritor francés no solo dejó la impronta en el título de una de sus primeras novelas, *La strada che va in città*, publicada en 1942, sino que, además, dio presencia en *Lessico familiare* a Proust como escritor y a su obra, no solo a través de numerosas menciones de innegable importancia y valor que permiten comprender la gravitación del autor francés en la cultura italiana de los años 30 y en la propia historia familiar de los Levi a ella vinculada, sino también tomando y transformando aspectos constitutivos de ese universo narrativo, como por ejemplo, la relación de las palabras y la memoria.

Nuestro trabajo se estructura del siguiente modo: en primer lugar, haremos una breve pero necesaria contextualización sobre la traducción y recepción de Proust en Italia; a continuación, desarrollaremos propiamente nuestro análisis, para lo cual hemos seleccionado dos aspectos fundamentales que nos permitirán plantear cuestiones de fondo entre ambos autores: 1) memoria y léxico; 2) las palabras de la tribu y las de los otros; 3) los lugares de la memoria; 4) autofiguras de escritores niños: infancia y soledad. Dado que nuestro tema de estudio involucra la memoria y las escrituras del yo, apelaremos a diversos aportes teóricos, como los de Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido*, texto que nos provee algunas diferenciaciones sobre términos como *memoria, recuerdo, olvido y rememoración*, entre otros no menos importantes. También, en relación con la autobiografía, subyacen en nuestro estudio los supuestos teóricos de Paul de Man y Mijaíl Bajtín, en cuanto entienden respectivamente la escritura autobiográfica como una construcción del lenguaje y como un discurso bifronte que supone, por un lado, un acto de conciencia (un cronotopo

interno sobre el tiempo-espacio de una vida) y, por otro, un acto de comunicación (un cronotopo externo que implica la representación pública de esa vida).

### **De traducciones e influencias: Proust en Italia**

Giulio Ferroni (2017) rastrea la impronta de Proust en varias escritoras italianas de la segunda posguerra y verifica cómo la obra del escritor francés se proyecta y transforma en ellas, especialmente en lo que concierne al carácter de la memoria y la percepción del tiempo, desde la original traducción de Natalia Ginzburg hasta *La penombra che abbiamo attraversato*, de Lalla Romano.

La influencia de Proust alcanza a escritoras como Anna Banti (1895-1985), Anna Maria Ortese (1914-1998), Elsa Morante (1912-1985), Francesca Sanvitale (1928-2011) y Fabrizia Ramondino (1936-2008), un fenómeno que lleva a Ferroni a interrogarse sobre el porqué de esta huella en la escritura de mujeres. Lejos de conformarse con respuestas demasiado convencionales, observa que muchas de estas escritoras del siglo XX exhiben una sensibilidad que centra su atención en lo particular inadvertido, en la indagación que lleva más allá de la superficie de las cosas, en la búsqueda de una verdad “che va al di là della scorza esterna delle cose e che si cerca soprattutto entro le occorrenze dell’esistere, nell’evocazione dell’infanzia e del mondo familiare, nella percezione animata dello spazio, nei sussueti e nelle alterazioni del tempo” (Ferroni, 2016, p. 20). Traducción:

Que va más allá del caparazón externo de las cosas y que se busca sobre todo dentro de los acontecimientos de la existencia, en la evocación de la infancia y el mundo familiar, en la percepción animada del espacio, en los cambios y alteraciones del tiempo. (Ferroni, 2016, p. 20).

Aspectos todos que confirman la presencia de Proust en la escritura de la novela más famosa de la Ginzburg, especialmente en lo que concierne a la construcción de un lenguaje familiar que reenvía a la primera parte de *Du côté de chez Swann*, pero que de ningún modo imita. En todo caso, y esta es una cuestión que destaca Ferroni (2016), Proust operó en las escritoras italianas una influencia tan determinante como impulsora de nuevas tendencias a partir de él.

Es necesario destacar que, en la Italia de los años 30, leer y estudiar a Proust significaba aceptar un lugar incómodo en relación con el fascismo dominante en la vida política y cultural del país, totalitarismo que promovía una literatura netamente local, nacional, enemiga de todo lo proveniente del extranjero. Fue luego de la promulgación de las leyes raciales del mussolinismo que el escritor francés se convirtió en uno de los objetivos del antisemitismo de Estado (Piazza, 2016). Por otra parte, si los intelectuales antifascistas de izquierda desconfiaban de una escritura con rasgos tan elitistas como la del autor de la *Recherche...*, las críticas negativas que el reconocido Benedetto Croce había enunciado sobre la obra despertarían paralelamente entre ellos un cierto entusiasmo (Abes, 2020).

Teniendo en cuenta la complejidad del contexto italiano y un ambiente no demasiado propicio para los escritos proustianos, hay que considerar la relevancia de la primera traducción de la Ginzburg, un verdadero desafío que —según ella misma relató años después— aceptó sin haber leído aún el libro del que tanto había escuchado hablar en su familia. Tal como lo señala en su artículo Mariolina Bertini (2014), desde entonces y para toda una generación de posguerra italiana, los nombres de Natalia Ginzburg y Marcel Proust

permanecen indiscutiblemente unidos en la literatura de ese país, y esto por muchos motivos, como ya veremos más adelante en nuestro análisis específico.

Unos diez años después de la muerte de Proust, acaecida en 1922, algunos críticos italianos comenzaron a ocuparse de su obra. En 1933, aparecieron las primeras monografías escritas en italiano sobre el autor y en 1937 Natalia Ginzburg aceptó hacer la traducción del primer volumen de la *Recherche* para la editorial de Giulio Einaudi, la cual finalmente fue publicada en 1946. Desde este último año hasta 1983, la mayoría de los lectores italianos de Proust lo había leído a través de la mediación de la voz de la autora de *Lessico familiare* y, si bien le sucedieron otras voces en la traducción de los numerosos volúmenes de la obra proustiana<sup>2</sup>, el incipit tiene la marca de la autora (Bertini, 2014). El título elegido en italiano para la traducción de la Ginzburg fue *La strada di Swann*, el cual fue sugerido por Leone Ginzburg, el marido de Natalia, quien, junto a Giulio Einaudi, dueño de la importante editorial italiana, le había propuesto que hiciera la traducción de la *Recherche*...

La obra de Proust, como ya hemos dicho, está íntimamente vinculada a la Ginzburg no solo porque hacer la traducción del primer volumen de *Du côté de chez Swann* le llevó a la escritora más de ocho años, en los que tuvieron lugar muchos y graves sucesos en su vida, sino también porque las aproximaciones a Proust y a su monumental obra se relacionan con vivencias familiares. Así, por ejemplo, Proust había sido constantemente traído a colación en lo cotidiano por la madre de Natalia y los hermanos mayores, que habían leído la *Recherche* en francés, una lectura que es marca de cultura de una burguesía más o menos acomodada, antifascista y abierta a las influencias de escritores extranjeros. Como advertía el propio Giulio Einaudi, la obra de Proust traducida al italiano se difundiría seguramente entre “personas inteligentes”, y los antifascistas Levi, por el solo hecho de ser opositores a ese totalitarismo, podrían considerarse dentro de esa categoría<sup>3</sup>.

En 1963, Natalia Ginzburg dejó testimonio de la experiencia de traducción de *Du côté de chez Swann* en “Cómo he traducido Proust” (2017a). Allí confesaba, con ese tono que siempre convoca al lector a la complicidad con el narrador, que había aprendido lo que significaba traducir con Proust. Describía la experiencia como un trabajo que debía combinar la minuciosidad de la hormiga y el ímpetu del caballo. Con su acostumbrada estrategia de fingir un yo obtuso, ignorante o incapaz, sostenía en el mismo texto no poseer ese arte y que esa tarea solo podía llevarla a cabo si se enamoraba de lo que estaba traduciendo.

Todo lo que sabía de Proust, era lo poco que había oído de él en mi casa, todavía en la época de mi infancia: habían sido pronunciados en mi presencia los nombres de Odette y de Swann; y como yo había preguntado, creo, quién diablos era este Proust, me habían respondido que era un niño, el cual quería darse un paseo por una calle, con el objetivo de ver una niña que le gustaba, pero sus padres lo llevaban, en cambio, por otra: un niño que amaba los espinos blancos (yo tenía también, de pequeña, en mi jardín, matorrales de espinos blancos, pero no me importaba nada). (Ginzburg, 2017a, p. 142).

Proust se enlaza con las vivencias personales y profesionales de Natalia Ginzburg. No se trataba solamente de leer al autor francés y experimentar lo que su obra despertaba en ella, sino que iba mucho más allá: había una relación amorosa con el autor de la *Recherche* porque le hacía evocar conversaciones de familiares en el pasado, le traía recuerdos amados de su marido y mentor, en definitiva, la hacía pensar en ella misma.

Traducir Proust significó una experiencia vital y escrituraria única porque buscó en el autor francés algo que le servía a ella misma y a sus escritos (Ginzburg, 2017a, pp. 142-143).

Ciertamente, no fue una lección de estilo. Nada más alejado del estilo de la Ginzburg “el laberinto de aquellas frases tan largas” (Ginzburg, 2017a, p. 142), por ejemplo. Tampoco esa ralentización proustiana que se convierte casi en una rémora, cuando el narrador se detiene en las mínimas cosas, en sus impresiones y sensaciones. Por el contrario, la autora del *Lessico* exhibe un estilo claro, tan conciso que cae en la reticencia, más cercano al de Hemingway, a quien ella también admiraba.

Lo más probable es que la fascinación por Proust haya venido de la mano del deseo de recobrar el tiempo, de la necesidad de recuperar lo vivido entre hermanos y padres a través de las palabras dichas, aquellas que vale la pena defender contra el olvido porque dan identidad, llevan a reconocerse y a reconocer a los integrantes de la tribu: son “la testimonianza d’un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo” (Ginzburg, 1999, p. 22)<sup>4</sup> o, traducido, “el testimonio de un núcleo vital que ya no existe, pero que sobrevive en sus textos, salvados de la furia de las aguas, de la corrosión del tiempo” (2017b, pp. 37-38)<sup>5</sup>.

Hay, entonces, una línea vital y creativa que une la traducción de *Du côté de chez Swann* con *Lessico familiare*. Es posible observar algunas correspondencias entre las decisiones que tomó Natalia como traductora y su particular e identificable estilo despojado y a la vez cercano y confidencial para el lector. Justamente, Giacomo Debenedetti, uno de los cultores italianos de Proust de la primera hora (aunque no precisamente el primero, como creía Natalia), advirtió en la traducción de la joven y osada traductora una serie de decisiones que transformaban injustificadamente el texto.

Bertini (2014), a partir de las observaciones de Debenedetti, se detiene en la comparación de las traducciones de Raboni y de Ginzburg, y ejemplifica los cambios operados por esta última. Concluye, sin embargo, más allá de las críticas que formulara Debenedetti, con que esas decisiones no fueron un forzamiento subjetivo y abusivo del texto proustiano, sino la prolongación de una dinámica que ya estaba presente, activa y desplegada en la escritora y que daría lugar, años después, en *Lessico familiare*, a esas “voces que se entrecruzan” en su mundo poético familiar. En definitiva, lo que habría hecho Natalia Ginzburg y que muy lúcida y críticamente advirtió Debenedetti (sin tener idea de la futura existencia de *Lessico*) fue llevar a cabo en su traducción una especie de doblaje del idiolecto de los Levi al de los Proust, considerada una intrusión inadmisibles para el especialista italiano<sup>6</sup>.

## II.

### Memoria y léxico

¿De qué hay recuerdo?, ¿de quién es la memoria? Para Paul Ricoeur (2004), quien subraya la importancia de estas dos preguntas ineludibles<sup>7</sup>, la memoria tiene esencialmente un carácter objetual: uno se acuerda de algo y en ese acto de recordar son fundamentales los acontecimientos. Sin embargo, más que sobre hechos vividos o sucesos de una vida, el origen de la rememoración se produce, tanto en *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust, como en *Lessico...*, de Natalia Ginzburg, a partir de una búsqueda en torno a las palabras dichas.

En las obras de nuestro corpus, ambos escritores tuvieron como objeto de la memoria y la escritura, ya sea de un modo parcial el primero y total la segunda, el habla de los otros, familiares y amigos más cercanos. Llevaron adelante una operación en la que el léxico familiar y el entorno de amistades se volvió un acontecimiento<sup>8</sup> que era necesario rescatar contra el olvido. Las palabras que se recuperan no siempre se corresponden con experiencias vividas por las voces enunciativas, sino que muchas de ellas provienen de un tiempo y de unos personajes anteriores a quienes cuentan la historia. Frases que se constituyen, para todos aquellos que no forman parte del círculo familiar o de amistades, en una especie de “lenguaje

cifrado” propio, el cual, por lo general, es necesario que el narrador explique e indague casi con una “actitud detectivesca” (Benjamin, 1929). Esas palabras dichas, que a menudo fueron repetidas en determinadas ocasiones, en un tiempo y un lugar por otros, adquieren, en términos de Ricoeur, el carácter de un “acontecimiento único” (2004, p. 42) que es importante recordar en el relato del pasado, al igual que sucede con el recuerdo de ciertos rostros, ciertas vivencias o determinados encuentros.

Recordemos que, para Proust (el primero en hacer posibles las memorias en el siglo XIX, según Benjamin), no se puede ir al encuentro del pasado a través de la memoria voluntaria, sino que el pasado y el presente se conectan a través de sensaciones que se interponen. Este tipo de recuerdo está ligado al cuerpo y al azar de las circunstancias y, por esto mismo, escapa a la voluntad consciente. Para poder redescubrir el pasado, es necesario que se produzca un encuentro espontáneo con algún objeto material en el que están enterrados los recuerdos. El objeto (la *madeleine* mojada en el té es el ejemplo más famoso) funciona, entonces, como un talismán capaz de evocar vivencias que el tiempo nos ha quitado. Natalia Ginzburg, por su parte, acuerda con Proust: el recuerdo no es voluntario, pero mucho menos casual, y, si hay un objeto material que pone en movimiento la memoria, ese es el lenguaje, el vocabulario de los propios antepasados. (Pettinotto, 2013).

La importancia de la palabra hablada, el relato de lo que otros dijeron en determinadas circunstancias, con sus entonaciones e intenciones, ocupa un lugar fundamental para la escritora italiana, y, sin lugar a dudas, resulta muy relevante para Proust. Este aspecto de la memoria centrado en lo discursivo hace que sus novelas expresen su modernidad a través de un marcado dialogismo, en los términos en que Bajtín lo ha señalado teóricamente.

Estamos de acuerdo con Vintila Horia en que es justamente la especial relación con el lenguaje lo que sitúa a Proust en una línea de destacada originalidad con respecto a otros escritores europeos de su época, tales como Rilke, Broch y Musil:

Proust anuncia el experimento extremista de Joyce, aprisionando el Verbo, haciendo de él su único aliado contra el olvido. A través del lenguaje logra salvarse y conseguir, al final de una larga y dura batalla llevada desde su cama de enfermo, la victoria final sobre el tiempo perdido, al que transfigura en un tiempo resucitado. Lo que aparentemente estaba muerto en el fondo de la memoria, sube otra vez a la superficie y se apodera de un organismo viviente, el lenguaje literario, bajo la forma de una obra maestra de la literatura. (1989, p. 210).

Horia advierte, al igual que lo hace Walter Benjamin (1929), que es el lenguaje de los salones lo que aprisiona en su escritura Marcel Proust, un lenguaje secreto que estaba declinando para cuando comienza a escribir la *Recherche...* y que el autor francés buscó eternizar no solamente empleando en su obra el vocabulario usado en esos ambientes, sino también imprimiendo aquel estilo en sus personajes, que, en definitiva, no son más que “fragmentos de la vida muerta de su autor” (Horia, 1989, p. 210), vidas de seres casi vegetales de una sociedad saturada que se alimenta del chisme (Benjamin, 1929) y de intercambios intrascendentes.

En Natalia Ginzburg, las palabras de la tribu funcionan como la *madeleine* proustiana: son el instrumento necesario de la memoria, el elemento esencial que afirma no solo los lazos familiares, sino los más estrechos con el pasado (Pettinotto, 2013), el personal y el colectivo:

Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire: "Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna" o "De cosa spusa l'acido solfidrico", per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo, ricreandosi e risuscitando nei punti più diversi della terra. (Ginzburg, 1999, p. 22).

Somos cinco hermanos. Vivimos en distintas ciudades y algunos en el extranjero, pero no solemos escribirnos. Cuando nos vemos, podemos estar indiferentes o distraídos los unos de los otros, pero basta que uno de nosotros diga una palabra, una frase, una de aquellas antiguas frases que hemos oído y repetido infinidad de veces en nuestra infancia, nos basta con decir: "No hemos venido a Bérgamo a hacer campamento" o "¿A qué apesta el ácido sulfhídrico?", para volver a recuperar de pronto nuestra antigua relación y nuestra infancia y juventud, unidas indisolublemente a aquellas frases, a aquellas palabras. Una de aquellas frases o palabras nos haría reconocernos los unos a los otros en la oscuridad de una gruta o entre millones de personas. Estas frases son nuestro latín, el vocabulario de nuestros días pasados, son como los jeroglíficos de los egipcios o de los asirio-babilonios: el testimonio de un núcleo vital que ya no existe, pero que sobrevive en sus textos, salvados de la furia de las aguas, de la corrosión del tiempo. Estas frases son la base de nuestra unidad familiar, que subsistirá mientras permanezcamos en el mundo, recreándose y resucitando en los puntos más diversos de la tierra. (Ginzburg, 2017b, pp. 37-38).

El hecho de pertenecer a una familia antifascista que sufrió, bajo el dominio del totalitarismo, las persecuciones políticas y el exilio de familiares, dejó marcas en la joven Natalia. Pero fue la experiencia devastadora de la guerra, con la muerte bajo tortura de su marido, la que la llevó al abismo de pensar en el suicidio y por poco disolvió las esperanzas de una vida futura. Es decir, el trauma de la pérdida de los afectos y de un mundo definitivamente desaparecido en el pasado dejó su imperecedera impronta en toda su escritura, atravesada profundamente por el tema de las relaciones familiares.

En 1963, en la revista *Successo*, Natalia Ginzburg publicó "Raccontare il vero", un texto en el que enfatizaba que su novela era un libro de memorias en el que ella estaba muy poco presente, en el que había querido contar la historia de su familia y de las personas que habían vivido junto a ella desde su infancia. Aseveraba, en este escrito posterior a la publicación de su gran novela, que todo lo contado allí era verdad, una realidad revivida a su modo y como

ella quería. No había nada inventado, según la autora, y todo había nacido de una multitud de recuerdos:

Perché sulla traccia di quelle frasi, parole e storie, m'era venuto l'impulso di ricercare e far rivivere sia l'atmosfera in cui venivano pronunciate, sia le persone che usavano pronunciarle: e cioè l'atmosfera di casa mia, e le figure dei miei genitori, dei miei fratelli, dei loro amici, e degli amici miei. (En Scarpa, 1999).

Traducción:

Porque en la estela de esas frases, palabras e historias, tuve el impulso de investigar y revivir tanto el ambiente en el que se pronunciaban como las personas que solían pronunciarlas: es decir, el ambiente de mi hogar, y las figuras de mis padres, mis hermanos, sus amigos y mis amigos. (Ginzburg, en Scarpa, 1999).

No obstante hacer estas aclaraciones sobre la materia veraz de su libro, la Ginzburg consideraba que *Lessico familiare* tenía que ser leída como una novela, ya que, como ella misma lo confiesa, no se había preocupado por ser tan fiel a la realidad como lo exige la crónica y la historia. Los hechos históricos están presentes, pero se hallan entretejidos con la memoria personal.

### **Las palabras de la tribu y las de los otros**

En el mundo familiar del niño Marcel, las palabras rememoradas exhiben los rasgos de la cháchara, una peculiaridad asimilable a la de los salones que abisma los intercambios de la vida cotidiana al vacío. Un ejemplo de lo vacío de las conversaciones se encuentra en la segunda parte de *Du côté de chez Swann*, en la que también tiene lugar la famosa escena de la magdalena embebida en el té. El narrador recuerda alguno de los diálogos entre Francisca, la criada y la tía Leoncia<sup>9</sup>. Esta conversación, que en definitiva subsumiría en sí el carácter de casi todos los intercambios producidos entre esos dos personajes, revela una forma de comunicación centrada en las nimiedades de la vida cotidiana, una característica a la que no escapan por completo las conversaciones entre los adultos familiares de Marcel. Recordemos cómo el discurso de la tía no va al punto, da vueltas para decir lo que ya se sabe, cuando se trata simplemente de expresar que Swann está haciendo su acostumbrada y casi rutinaria visita a los Proust.

El nombre de Swann se menciona por primera vez cuando se alude a la acostumbrada visita del vecino de los Proust. Este nombre tiene varios significados. Para el niño Marcel, significa tener que abandonar la velada de los adultos para retirarse a su cuarto y dar lugar así al comienzo de un sufrimiento verdadero para él, pues debe alejarse de su madre y esperar hasta tarde su anhelado beso de buenas noches. Para su familia, el nombre funciona como una máscara, puesto que le impide saber que su vecino ya no pertenece a la misma clase social de sus antepasados y que en realidad es “uno de los más elegantes” y “mimados” (Proust, 1982, p. 27) hombres de la alta sociedad de Saint-Germain que visita su casa. Es principalmente la tía la que resulta revelada en su equivocada percepción de las cosas y de Swann,

contundentemente ridiculizada desde su lugar de certidumbres erróneas, un aspecto que subraya la voz narradora al sostener:

Même au point de vue des plus insignifiantes choses de la vie, nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier des charges ou d'un testament ; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. (Proust, s. f., p. 40).<sup>10</sup>

Ni siquiera desde el punto de vista de las cosas más insignificantes de la vida somos los hombres un todo materialmente constituido, idéntico para todos, y del que cualquiera puede enterarse como de un pliego de condiciones o de un testamento; no, nuestra personalidad social es una creación del pensamiento de los demás. (Proust, 1982, p. 31).<sup>11</sup>

El nombre de Swann también le permite al narrador evocar una anécdota referida al padre de su vecino, viejo amigo de su abuelo. Cuando el entierro de la señora Swann, el padre dice una frase que el abuelo de Marcel adoptará para siempre:

«C'est drôle, je pense très souvent à ma pauvre femme, mais je ne peux y penser beaucoup à la fois». «Souvent, mais peu à la fois, comme le pauvre père Swann», était devenu une des phrases favorites de mon grand-père qui la prononçait à propos des choses les plus différentes. (Proust, s. f., p. 33).

“¡Qué cosa tan rara! Pienso muy a menudo en mi pobre mujer; pero mucho, mucho de una vez no puedo pensar en ella”. Y “a menudo, pero poquito de una vez, como el pobre Swann”, pasó a ser una de las frases favoritas de mi abuelo, que la decía a propósito de muy distintas cosas. (Proust, 1982, p. 26).

Esta última frase, “pasó a ser una de las frases favoritas de mi abuelo, que la decía a propósito de muy distintas cosas” (Proust, 1982, p. 26), podría concebirse como el núcleo generador de todo el *Lessico familiare*. Todo el libro de la Ginzburg gira sobre este modo de operar: alguien, en una situación, dijo alguna vez una frase; esa frase fue recogida y repetida por otros y pasó a ser parte del acervo familiar y, de ahí en más, circula y se repite entre los integrantes de la familia en situaciones muy diversas de aquella en la que tuvo lugar primero. Decir quién las dijo, cuál fue su origen, guiar al lector sobre cómo eran usadas y, muy especialmente, repetir las una y otra vez en el texto, evidencia la influencia que la lectura de la *Recherche* provocó en Natalia Ginzburg, obra precursora de su novela, con la cual dialoga.

Deleuze (1995) advierte que no solo es significativo el tiempo perdido del pasado, sino también el tiempo de la vida que se pierde, la experiencia de una vida estéril. Es el caso de la tía que vive encerrada en su cuarto, aguardando la muerte, pendiente de acontecimientos sin ninguna importancia o trascendencia:

—Françoise, imaginez-vous que Mme Goupil est passée plus d'un quart d'heure en retard pour aller chercher sa sœur ; pour peu qu'elle s'attarde sur son chemin cela ne me surprendrait point qu'elle arrive après l'élévation.

—Hé ! Il n'y aurait rien d'étonnant, répondait Françoise.

—Françoise, vous seriez venue cinq minutes plus tôt, vous auriez vu passer Mme Imbert qui tenait des asperges deux fois grosses comme celles de la mère Callot ; tâchez donc de savoir par sa bonne où elle les a eues. Vous qui, cette année, nous mettez des asperges à toutes les sauces, vous auriez pu en prendre de pareilles pour nos voyageurs. (Proust, s. f., pp. 115-117).

—Francisca, figúrese usted que la señora Goupil ha pasado a buscar a su hermana un cuarto de hora más tarde que de costumbre; por poco que se retrase en el camino, no me extrañará que llegue a la iglesia después de alzar.

—Sí, no tendría nada de particular —contestaba Francisca.

—Francisca, si llega usted a venir cinco minutos antes, ve usted pasar a la señora de Imbert con unos espárragos dos veces más gordos que los de la tía Callot; a ver si por medio de su criada se entera usted de dónde los saca. Porque usted, que este año nos pone espárragos en todas las salsas, podría comprarlos de esos para nuestros huéspedes.

—No tendría nada de particular que fuesen de casa del señor cura —decía Francisca. (Proust, 1982, p. 73).

A través de los diálogos recordados de las tías con Swann o de Francisca y el jardinero, por ejemplo, son retratados los mundos contrapuestos de los ricos, los sirvientes y sus preocupaciones. Las palabras de Francisca contra el heroísmo y la guerra se recuperan en la memoria tanto en sus significados como en su sonoridad:

—Da gusto, ¿eh!, señora Francisca, ver a esos mozos que no tienen apego a la vida —decía el jardinero para sacarla de sus casillas.

—¡No tener apego a la vida! Entonces, ¿a qué se va a tener apego? La vida es lo único que Dios no da dos veces. ¡Ay, Dios mío!, pero sí que es verdad que no le tienen aprecio. Los vi el año 70, y en esas malditas guerras ya no tienen miedo a la muerte. Son locos; nada más que locos. Y no valen un ochavo; no son hombres, son leones. (Para Francisca, comparar un hombre a un león, palabra que pronunciaba le-ón, no era nada halagüeño.). (Proust, 1982, p. 112).

Como advierte Adorno (2003), solemos no escuchar la realidad, no prestamos atención a cómo suena y solo bastaría tomarse la molestia de disponer los oídos a todo aquello que acompaña a lo dicho para poder percibir cuánto de armónico, de afán de dominio, de falso o halagador hay en la propia voz y en la de nuestro interlocutor. Esta fue una capacidad que Proust se propuso conservar para siempre, intentando mantenerse fiel a un modo de percibir como el primer día, sin deformaciones, el mundo. Un intento, sin duda, de buscar la verdad a través de las palabras, algo que unas décadas después, en otros territorios no muy lejanos, persiguió la autora de *Lessico familiare*.

Escuchar la realidad, como propone Adorno, implica también rescatar de la acción devoradora de Cronos la musicalidad de la lengua poética, no solamente de la consagrada, sino de la de raigambre popular y familiar a través de dichos y canciones. Es notable, en este sentido, cómo lo que apenas aparece esbozado en Proust, a través de la citación de versos de algún poeta francés o de la misma Francisca (“Qui du cul d’un chien s’amourose Il lui paraît une rose” [Proust, s. f., 262]; “Del trasero de un perro se enamora, / y llega a parecerle cosa bonita” [Proust, 1982, p. 152]), se amplifica y vuelve estrategia recurrente en la obra de la Ginzburg. Así, los versos que compone la autora de niña, los que aprende en libros escolares y los que recuerda que su madre creó son citados en las páginas de *Lessico familiare* junto a los de los grandes poetas como Dante. La poesía, la más alta y la más baja, se entrelaza con la vida y ambas se resignifican en un juego eterno: por ejemplo, los poemas que la señora Levi escribió cuando estaba en el internado pasan a ser parte de la historia y del idiolecto familiar al ser recitados, repetidos una y otra vez por ella, para sus hijos:

Mi madre había estado en un internado muchos años y allí se había divertido muchísimo.

Recitaba, cantaba y bailaba en las fiestas, había actuado en una comedia disfrazada de mona y había cantado en una opereta que se llamaba *La pantufla perdida en la nieve*.

Había compuesto una ópera que comenzaba así:

*Yo soy don Carlos Tadrid,*

*¡y soy estudiante en Madrid!*

*Mientras iba una mañana*

*Por la calle Berzuellina,*

*¿a una joven maestra*

*vi de pronto en la ventana?*

Son también frases portadoras de una historia personal, en la que quedan retratadas tanto las costumbres de cierta clase social (las niñas de clase alta iban a los internados) como las actividades que se solían llevar a cabo en las fiestas escolares (cantar operetas y disfrazarse).

No falta en esta novela autobiográfica (¿o novela familiar?<sup>12</sup>) de la escritora italiana una relación similar a la planteada más arriba, en el fragmento citado de la *Recherche*. En el mundo de la señora Levi, tienen lugar felices conversaciones con Natalina, la criada, y Rina, una mujer que realizaba trabajos de costura a domicilio. Aquí también el diálogo recreado se produce entre dos mujeres de distinta condición social y los contrastes y afinidades de esas dos visiones del mundo muestran la complejidad de las relaciones humanas mediadas por la palabra y cómo, pese a todo, entre los seres prima la intención comunicativa y abre caminos en los que las voces se encuentran y dialogan. Proust y Ginzburg recuperan el léxico que resuena en la memoria, frases y palabras de lo cotidiano, banalidades a las que el siglo XX les dio una morada literaria y que, de otro modo, se hubieran perdido para siempre junto a las vivencias de quienes las dijeron:

“¡Estoy helada! -decía mi madre, pero lo decía alegremente, porque le gustaba mucho el agua fría-. ¡Sigo helada! ¡Qué frío hace!” Y se iba a dar una vuelta por el jardín, envuelta en el albornoz y con su taza de café en la mano. En ese momento había en la casa un poco de paz, porque todos mis hermanos estaban

en la escuela. Mi madre cantaba y se secaba el pelo al aire de la mañana y después iba al cuarto de la plancha a hablar con Natalina y Rina.

Al cuarto de la plancha se le llamaba también “el cuarto de los armarios”. En él había una máquina de coser, y Rina se pasaba muchos ratos allí cosiendo. Esta Rina era una especie de sastra, pero sólo servía para volver del revés los abrigos y poner parches a los pantalones, pues no hacía vestidos. Cuando no venía a nuestra casa, iba a la de los Lopez; mi madre y Frances la compartían. Era una mujer bajísima, una especie de enana. Llamaba a mi madre “señora *maman*”, y cuando veía a mi padre por el pasillo escapaba como un ratón, porque él no la podía soportar. (pp. 50-51).

Según mi madre, Natalina se parecía a Luis XI. Era bajita y grácil, y tenía la cara alargada y grácil. Unas veces llevaba el pelo arreglado y otras veces suntuosamente rizado con las tenacillas. “mi Luis XI”, decía mi madre cuando la veía entrar en su dormitorio por las mañanas: torva, con una bufanda al cuello y con el cubo y el cepillo en la mano, Natalina confundía los pronombres femeninos y masculinos. Decía a mi madre: “Ella ha salido esta mañana sin el abrigo”. “¿Quién es ella?” “El señorito Mario, él debe decírselo”. “¿Quién es él?” “Él, señora Lidia”, decía Natalina ofendida, dando golpes con el cubo. (p. 52).

Natalina trataba a mi madre de una forma áspera, sarcástica y nada servil. Pero, sin embargo, las dos se querían tiernamente. “Menos mal que él es una señora, si no, no sé cómo haría para ganarse la vida, él que no sirve para nada”, decía a mi madre. “Él, ¿quién?” “¡Él, usted, usted!”. (p. 53).

Innegablemente, el humor halla su camino en esa confrontación de los idiolectos de la ama y la criada, revelando las diferencias de clases y de educación de los personajes. Recordemos el pasaje de la *Recherche*... en el que la tía sospecha de la honestidad de su criada de toda la vida y cómo ese altercado se resuelve en fidelidad amorosa. Tanto Proust como Ginzburg se mostraron atraídos por esos personajes de clase social baja y exhiben en sus textos un interés marcado por sus formas de expresión y sus concepciones del mundo presentadas como extrañas para las voces narradoras.

## Los lugares de la memoria

*La réalité que j'avais connue n'existait plus. Le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas comme les années.*

Marcel Proust

Podríamos sostener que toda la *Recherche* está estructurada esencialmente sobre la base de una topografía de la memoria, una cronotopía que se sostiene desde el principio en los títulos mismos de los volúmenes y las partes que los constituyen (“Du côté chez Swann”, “Le côté de Guermantes”, “Combray”). El consecuente paso del tiempo, expresado en las distintas edades de una vida, está asociado a determinados espacios, como el de Combray a la infancia,

el de Balbec a la adolescencia o el de la adultez a París. Todo esto no hace más que poner de relieve los tres ejes que vertebran la obra, “el espacio y el tiempo reunidos por un yo” (Fernández Cardo y González, 2006, p. 89)<sup>13</sup> que busca, a través de las impresiones, llegar a una verdad primera.

Sin lugar a dudas, los lugares en los que se ha habitado quedan grabados en la memoria para siempre. La memoria está albergada (Bachelard, 2000): en el cuarto de Marcel, el sueño y el recuerdo actúan sobre su espíritu tensionado que se desvela a mitad de la noche. Para poder saber quién es, necesita saber dónde está y ser auxiliado por el recuerdo que “venait à moi comme un secours d’en haut pour me tirer du néant d’où je n’aurais pu sortir tout seul” (p. 12); “descendía hasta mí como un socorro llegado de lo alto para sacarme de la nada, porque yo solo nunca hubiera podido salir” (p. 14). El cuerpo, más bien el recuerdo de una determinada postura del cuerpo en la cama, transporta al yo narrador a otros espacios: a Tansonville, muchos años después de haber estado en la casa de sus abuelos en Combray. Y, así, una a una, va evocando todas las alcobas en que ha habitado durante su vida: cuartos de invierno que separan del frío exterior, cuartos de verano que se abren a las noches de verano, alegres alcobas estilo Luis XVI, un pequeño y aromático cuarto en el que domina un espejo, indiscutible objeto relacionado a la identidad y al yo<sup>14</sup>. La costumbre vuelve habitable los espacios en los que el alma no se siente a gusto, pero tan solo un cambio de iluminación, una impresión diferente, puede convertir el cuarto en un espacio doloroso: la linterna mágica no logra distraer al pequeño Marcel. Por el contrario, lo lleva a no reconocer su habitación, a sentir miedo ante las imágenes que se proyectan en las paredes, cancelando el orden reconocible y en parte amparador de su alcoba, esa que, pese a todos los intentos por evitarlo, se vuelve el lugar de la soledad y del abandono por parte de la madre y la abuela.

Desde las primeras páginas, el narrador recuerda un estado bastante indefinido entre la vigilia y el sueño, en el espacio íntimo del dormitorio, de noche, cuando los miedos infantiles (el del aterrador tío que le tiraba de los bucles, por ejemplo) lo abruman y lo confunden. No tarda mucho esa voz narradora en ir de la memoria corporal (el hecho de dormir en cierta posición mala para su cadera le produce un dolor profundo) a la memoria de los lugares habitados, los cuales son, para Ricoeur (2014), “por excelencia, memorables” (p. 64). De acuerdo con este mismo autor, la memoria corporal abre el paso a la memoria de los lugares, los cuales no son menos fugitivos que los años (Guzzo, 2018, p. 154). El espacio y el tiempo se vinculan inmediatamente a las otras voces. A menudo ocurre que, después de cenar, al niño Marcel le pesa tener que separarse de su madre, quien se queda “hablando con los otros” (p. 21). Se produce entonces el ingreso en escena de las palabras, las frases dichas, llenas de intenciones, entre los parientes y que el niño no alcanza a comprender plenamente: «Bathilde! viens donc empêcher ton mari de boire du cognac!» (p. 25) [“Matilde, ven y no dejes a tu marido que beba coñac”], decía la tía de Marcel a su abuela para molestarla. El narrador explica (y esta explicación necesita ser realizada para que el lector comprenda la lógica de las relaciones y el léxico de la tribu) que su abuelo no podía beber licor y, cómo de este modo su tía buscaba “hacer rabiar” a su abuela porque “elle avait apporté dans la famille de mon père un esprit si différent que tout le monde la plaisantait et la tourmentait” (p. 25); “porque había llevado a la familia de mi padre un carácter tan diferente, que todos le daban bromas y la atormentaban” (p. 22).

Como es posible advertir, el espacio no solo tiene que ver con los lugares en que se habitó, sino también con el espacio que cada uno ocupa en la familia y en la sociedad.

La topografía está presente en la obra de Natalia Ginzburg hasta límites insospechados y no solamente organiza el recuerdo en *Lessico familiare*, sino que es un tópico importante también en su ensayística. Los lugares de la memoria ginzburiana están vinculados al tema familiar, entrelazados con los tiempos y los seres<sup>15</sup>, una característica que lleva a Elisabetta Mondello (2017) a hablar de una verdadera poética del espacio en la autora y a advertir que

no son muchos los escritores que pueden exhibir en la literatura italiana del *Novecento* un valor evocativo tan continuo en lo que concierne a una topografía mnémica compuesta por habitaciones, casas y ciudades a lo largo de más de medio siglo. El espacio interior (los lugares habitados por los Levi, como las casas de via Pallamaglio y la de via Pastrengo) se entrelaza con los espacios exteriores (las ciudades, las calles, entre otros). La propia Ginzburg reconoció cuán decisiva fue en su poética la lección de Proust, ya que en ella los espacios refigurados son fruto de una vivencia personal y subjetiva activada por el recuerdo (Mondello, 2017). La casa familiar como refugio o *tana*, la necesidad de abandonarla al crecer e independizarse, la elección del propio lugar para habitar, todo esto se halla presente en la escritura ginzburiana tanto como el espacio mismo de la calle, lugar de encuentro con los otros y símbolo de la vida, de camino recorrido a través del tiempo<sup>16</sup>.

Un componente importante en la casa de la infancia es que allí viven los seres del pasado, familiares y amigos, visitas que suelen frecuentar los recuerdos. Así como el hogar de los Proust recibe, en *Du côté de chez Swann*, a ese vecino del que creen saberlo todo y, sin embargo, ignoran mucho (el personaje de Swann es visto por el niño desde el punto de vista de sus relaciones con los adultos), en *Lessico familiare*, en la casa de los Levi, también se reciben personajes públicos de los que es mejor no decir el verdadero nombre, ya que en el contexto del fascismo el apellido Turati, por ejemplo, resultaba decididamente peligroso. No es extraño que los nombres de gente importante de la vida política y literaria aparezcan en las memorias de escritores y contribuyan a la construcción de un ambiente cultural que, en el caso de la Ginzburg, destaca orgullosa y manifiestamente su linaje antifascista, un rasgo para nada secundario si se considera el contexto represivo del totalitarismo mussoliniano, con su imposición de un discurso único y hegemónico.

### **Autofiguras de escritores niños: infancia y soledad**

Hemos mencionado varios aspectos en los que *Lessico familiare* exhibe marcas de afinidad con su hipotexto, *Du côté de chez Swann*. En lo que concierne al *yo* que rememora la infancia, coinciden Proust y Ginzburg en crear, a través de las voces narradoras, determinadas autofiguras de niños solitarios en el mundo adulto, una experiencia que los hace experimentar como seres humanos la excepcionalidad y que los lleva a la búsqueda de la literatura como la mejor compañía. Tanto uno como la otra juegan con el tiempo, intentando representar la génesis de sí mismos como escritores desde la infancia.

Las familias, en este sentido, y muy especialmente las figuras femeninas, resultan de vital importancia en la constitución de esos *yo* en relación con la literatura. Recordemos la gravitación de la abuela y de la madre en Marcel, y la preponderancia de la señora Levi como fuente y origen de la veta artística en el mundo imaginario de Natalia. La relación con sus madres fue procesada de modo diferente por los escritores. Mientras que, en Proust, al rememorar el pasado deja expuesta la herida sin cerrar del niño que se siente abandonado cuando se separa de su madre por las noches, como si el tiempo no hubiese transcurrido para ese dolor, en Natalia se percibe una evolución que lleva de Natalia Levi, última integrante de esa familia, la que siempre queda descolgada de todo, como en una constelación diferente de los sucesos familiares debido a su corta edad, a Natalia Ginzburg, la escritora.

Es el punto de vista de esa niña que crece rápidamente el que domina al principio de la novela y provoca ese encantador efecto de quien, ya sabiéndolo todo, no lo cuenta y apela a la reticencia, rasgo recurrente de su escritura, como hemos señalado más arriba. La voz narradora se asigna un lugar modesto, el de quien no quiere hablar de sí mismo sino de los otros, de sus familiares, esos que la ven como la más pequeña que entiende poco y nada, que transita un camino que los otros ya han superado hace tiempo. La mirada de esa niña “si ritira in un angolo, si nasconde nella penombra, sta lontano dai grandi. Occupa poco posto” advierte

Garboli (1999, p. IX), quien agrega una de las apreciaciones más interesantes sobre este narrador al sostener que el libro de la Ginzburg esconde una “libido animal y agresiva” que no se capta en una primera lectura. Así, siguiendo a Garboli, la paradoja o la ambigüedad se da en el hecho de que la narradora asume una doble función, un doble rol: por un lado, es una espectadora insignificante, y por otro, es quien dirige en forma absoluta esa representación familiar. Por lo tanto, para poder mantener el equilibrio entre esos dos roles incompatibles, debe apelar a ciertas estrategias, como el falso candor, la afectuosa ironía, un aire ligero e infantil, una disposición a recoger todo lo que parece trivial y sin importancia. Los personajes son “aplanados”, captados en una sola dimensión:

*Ispirati dall'amore, i ricordi della Ginzburg nascono dal bisogno d'insediarsi al centro di uno spettacolo dal quale la Narratrice era e si sentiva esclusa. Se questi ricordi prendono la forma di un romanzo, non lo si deve all'amore ma a un oscuro bisogno di rivendicazione e di possesso. (Garboli, 1999, p. X).*

Inspirados por el amor, los recuerdos de la Ginzburg nacen de la necesidad de instalarse en el centro de un espectáculo del cual la narradora era y se sentía excluida. Si estos recuerdos toman la forma de una novela, so se debe al amor sino a una oscura necesidad de reivindicación y de posesión<sup>17</sup>.

El narrador de Proust no deja nunca que olvidemos que quien cuenta la historia, sus recuerdos, es un hombre ya adulto, un escritor, de modo que las anticipaciones o prolepsis aparecen frecuentemente en el texto y resignifican lo rememorado. Quien escribe es quien es por lo que ha vivido: la soledad del niño, por ejemplo, explicaría la del adulto. Ambos escritores tematizan una infancia solitaria y esto los acerca. El contacto con sus pares es tardío y casi inexistente. Marcel no solo padecía limitaciones físicas relacionadas con su salud, sino que vivía rodeado de adultos y, a la vez, separado de ese mundo que lo segregaba por ser pequeño. Natalia, por su parte, última hija de una familia numerosa, no asistió a la escuela primaria, fue educada en casa por su madre, debido a que su padre estaba convencido de que en las instituciones educativas contraería enfermedades graves. Estas experiencias de vida solitarias favorecieron sus relaciones con la literatura y también los marcó indeleblemente.

Pero las realidades de ambos escritores, la clase social a la que pertenecían y las experiencias que dieron forma a sus vidas fueron muy distintas. Proust fue miembro de una clase acomodada y, si bien se interesó por los temas candentes de su época, como el caso Dreyfus, por ejemplo, no dejó nunca de pertenecer a la élite social y cultural de Francia. El universo que él observa lleva las marcas de una descomposición que ya había comenzado en todos los órdenes hacia fines del siglo XIX. Luego de la experiencia de las guerras mundiales, el mundo cambió definitivamente y la Ginzburg supo dar testimonio de esos cambios<sup>18</sup> tanto como escritora como en su rol de intelectual. La autora italiana eligió el lugar del compromiso social y se enroló en las filas de los que luchaban contra la posibilidad de volver a sufrir nuevamente una experiencia bélica tan dolorosa y extrema como fue la Segunda Guerra Mundial y la destrucción atómica.

No podemos dejar de mencionar que, como escritora, publicó sus ensayos a lo largo de muchos años en la tercera página de los diarios más importantes de Italia, haciendo oír su voz y su opinión sobre los temas políticos y sociales más candentes de su tiempo, una cuestión no

menor si se entiende cuán diferentes eran las posibilidades para las mujeres intelectuales a principios de siglo pasado.

Hemos intentado hasta aquí definir algunos tópicos y modos en que dialogan las obras de Marcel Proust y Natalia Ginzburg: la memoria, las palabras de la tribu y los espacios son algunos de los aspectos abordados en este breve estudio. No es posible que extendamos, por razones de espacio, nuestro análisis, el que de ningún modo está agotado. Podríamos continuar la relación con algunos otros temas de naturaleza biográfica y artística, como es el doble origen hebreo/católico de ambos autores y la forma en que este hecho impactó en su mundo simbólico y artístico, cuestión que claramente puede vincularse a la topografía literaria que construyen, así como a la característica errancia que exhiben sus narradores. Las resonancias entre ambos textos son variadas y se multiplican, ensanchan el horizonte de las palabras y dan lugar a un diálogo tan profundo y rico entre estos escritores que, como advierte la misma Natalia Ginzburg, pocas veces se encuentran en la vida.

### Referencias bibliográficas

- Abes, G. (2020). No caminho de proust: o clássico e suas traduções como acontecimento. *Revista de Letras*, 1(39). Recuperado de <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/61409>
- Abignente, E. (2017). Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporáneo. En *ENTHYMEMA*, (20), 6-17. Recuperado de <https://doi.org/10.13130/2037-2426/9408>
- Adorno, T. (2003). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal. Recuperado de <https://ia801300.us.archive.org/20/items/246431088AdornoNotasSobreLiteratura/246431088-Adorno-Notas-Sobre-Literatura.pdf>
- Arfuch, L. (2014). (Auto)biografía, memoria e historia. *Clepsida. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, (1), 68-81.
- Benjamin, W. (1929). Hacia la imagen de Proust. Recuperado de <http://www.agrupacionmayo.com.ar>
- Bertini, M. (2014). Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni sessanta. En A. Dolfi (Ed.), *Non dimenticarsi de Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna*.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Cardo, J. M. y González, F. (2006). *Literatura Francesa del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Ferroni, G. (2016). Presenze proustiane in scrittrici del Novecento italiano. En F. Tomassini, I. Antici y M. Piazza (Eds.), *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano*. Recuperado de [https://www.academia.edu/27241736/Giulio\\_Ferroni\\_Presenze\\_proustiane\\_in\\_scrittrici\\_del\\_Novecento\\_italiano\\_in\\_Ilena\\_Antici\\_Marco\\_Piazza\\_Francesca\\_Tomassini\\_a\\_cura\\_di\\_Cent\\_anni\\_di\\_Proust.\\_Echi\\_e\\_corrispondenze\\_nel\\_Novecento\\_italiano\\_Roma\\_aTre-Press\\_Roma\\_2016\\_pp.19-32](https://www.academia.edu/27241736/Giulio_Ferroni_Presenze_proustiane_in_scrittrici_del_Novecento_italiano_in_Ilena_Antici_Marco_Piazza_Francesca_Tomassini_a_cura_di_Cent_anni_di_Proust._Echi_e_corrispondenze_nel_Novecento_italiano_Roma_aTre-Press_Roma_2016_pp.19-32)
- Garboli, C. (1999). "Introduzione" [1963] a *Lessico Familiare*. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, N. (1999). *Lessico familiare*. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, N. (2017a). Cómo he traducido Proust. *Zibaldone. Estudios Italianos*, V(2), 140-144. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6046352.pdf>
- Ginzburg, N. (2017b). *Léxico familiar*. Buenos Aires: Lumen.
- Guzzo, V. (2018). Sobre cuatro habitaciones proustianas. En A. Melamed (Coord.), *Actas de las II Jornadas Marcel Proust*. Recuperado de <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/121>

- Horia, V. (1989). *Introduzione a la letteratura del Siglo XX*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Mattarucco, G. (2014). Natalia Ginzburg Traduttrice. *KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXI*. Recuperado de [https://www.academia.edu/35541895/Natalia\\_Ginzburg\\_traduttrice](https://www.academia.edu/35541895/Natalia_Ginzburg_traduttrice)
- Miguel y Canuto, J. C. (2011). El camino que lleva a Natalia Ginzburg: el *Lessico familiare* desde dentro. *EPOS, XXVII*, 249-264.
- Mondello, E. (2017). La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg. *Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica, XIV(2)*.
- Pettinotto, J.-P. (2013). *Raconter une crise: la mémoire et la vie familiale dans les ouvres de Natalia Ginzburg y Marguerite Duras* (Tesis doctoral). Université Lumière Lyon 2, Francia.
- Piazza, M. (2016). Gli anni Trenta e le prime letture filosofiche italiane di Proust. En I. Antici, M. Piazza y F. Tomassini (Eds.), *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano*. Recuperado de [https://www.academia.edu/26467156/Gli\\_anni\\_Trenta\\_e\\_le\\_prime\\_letture\\_filosofiche\\_e\\_italiane\\_di\\_Proust](https://www.academia.edu/26467156/Gli_anni_Trenta_e_le_prime_letture_filosofiche_e_italiane_di_Proust)
- Proust, M. (s. f.). *À la recherche du temps perdu*. La Bibliothèque électronique du Québec. Recuperado de <https://beq.ebooksgratuits.com/>
- Proust, M. (1982). *A la búsqueda del tiempo perdido*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Ricoeur, P. (2014). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Scarpa, D. (2020). Falsi amici. *Tradurre*, (19). Recuperado de <https://rivistatradurre.it/falsi-amici/>

---

## Notas

<sup>1</sup> “Nel '37, Leone Ginzburg e Giulio Einaudi mi proposero di tradurre *À la recherche du temps perdu*. Accettai. Era folle propormelo e folle fu da parte mia accettare. Fu anche un atto di estrema superbia. Avevo vent'anni. Non avevo mai tradotto niente ... Proust e la *Recherche* mi attraevano fortemente (ne avevo sentito parlare in casa) ma ne avevo un'idea confusa e non ne avevo letto una sola riga” (en Mattarucco, 2014, p. 100). El fragmento corresponde a la nota final de la *Strada di Swann*, escrita en 1990 para una reedición de su traducción primera para la Einaudi. Traducción propia: “En el '37, Leone Ginzburg y Giulio Einaudi me propusieron traducir *À la recherche du temps perdu*. Acepté. Fue loco proponerlo y fue loco de mi parte aceptar. Fue también un acto de suprema soberbia. Tenía veinte años. No había traducido jamás nada ... Proust y la *Recherche* me atraían fuertemente (había sentido hablar en casa de él) pero tenía una idea confusa y no había leído una sola línea”.

<sup>2</sup> Por ejemplo, las traducciones de Giovanni Raboni y de Franco Fortini.

<sup>3</sup> La colección ‘Narradores extranjeros traducidos’ que había acogido la primera edición de la *Strada di Swann* había sido proyectada, en 1937, por Julio Einaudi y Leone Ginzburg. A ellos se unió después seguramente Cesare Pavese, integrante fundamental de esa casa editorial. Giulio Einaudi juzgaba que su colección presentaba al público narradores distinguidos y obras de segura difusión entre personas inteligentes. La colección proponía en principio obras como *Werther* para finalizar con *Du côté de chez Swann*. Domenico Scarpa señala que Proust era entonces, desde el principio, el coronamiento de todo ese proyecto y que, en el año 1949, la iniciativa de llevar la *Recherche* a la colección “Supercoralli” fue una apuesta no solo empresarial, sino también de política cultural (Scarpa, 2020).

<sup>4</sup> Todas las citas en italiano corresponden a la edición de Einaudi de 1999.

<sup>5</sup> Las respectivas traducciones de las citas del italiano al español pertenecen la edición de Lumen de 2017 (traducción de Mercedes Corral).

<sup>6</sup> Debenedetti percibió que Natalia Ginzburg, en lugar de adaptar su propio tono hogareño al de Proust, en su traducción buscó equivalentes en su propia lengua familiar, intentando lograr un sabor y ternura equivalentes. Sostenía que el dialecto de familia de la Ginzburg había sido colocado a reproducir las funciones del dialecto de la familia Proust. Es decir, se percibía sabor a otra charla hogareña, la de una casa donde había una señorita con una inocencia traviesa, perteneciente a una burguesía diferente a la de la casa Proust. Había, entonces, una

---

intrusión, una especie de *sancta simplicitas* que no debía confundirse, advertía Debenedetti, con el candor poético (en Scarpa, 2020).

<sup>7</sup> La memoria y el recuerdo no son lo mismo. No acostumbramos a hablar de la primera en plural, y esto debido a que la memoria es una capacidad y una efectuación. Por el contrario, los recuerdos se distinguen, se pueden delimitar más o menos precisamente sobre ese fondo memorial parecido a un ensueño por su imprecisión (Ricoeur, 2004).

<sup>8</sup> Es un acontecimiento porque sucedió, tuvo lugar (Ricoeur, 2014).

<sup>9</sup> “Y Francisca respondía riéndose: ‘La señora lo sabe todo, es peor que los rayos X (y decía X con una dificultad afectada y una sonrisa para burlarse de su ignorancia, que se atrevía a emplear ese término científico), que trajeron para la señora Octave y que ven lo que tiene uno en el corazón’” (Proust, 1982, p. 72).

<sup>10</sup> Todas las citas en francés corresponden a la edición de la Biblioteca electrónica de Quebec.

<sup>11</sup> Todas las citas en español corresponden a la edición de Hyspamérica, 1982 (traducción de Pedro Salinas).

<sup>12</sup> Elisabetta Abignente (2017) se propone definir un género que se encuentra entre los confines de la saga familiar y las múltiples escrituras del yo, un género híbrido de la novelística del siglo XX que podría definirse como memorias de familia o novelas familiares de tipo autobiográfico. La autora entiende que *Léxico familiar* sería una especie de modelo de este género híbrido.

<sup>13</sup> A los que habría que agregar un cuarto elemento, el de la escritura o producción de signos, aspecto que subraya Deleuze (1995) al señalar la forma en que el propio Proust concibió su obra como una máquina o instrumento productor de signos para provocar un determinado efecto en el lector. Para el autor de “Proust y los signos”, entonces, la unidad de la obra no estaría dada centralmente por la memoria o el recuerdo involuntario, sino por la búsqueda de la verdad, lo que implica un aprendizaje (la novela podría ser leída como un *Bildungsroman*): el de un hombre de letras que va aprendiendo a través de decepciones y revelaciones sobre la “mundanidad” (1995, p. 41), el amor y el arte.

<sup>14</sup> Víctor Guzzo (2017) sostiene que *En busca del tiempo perdido* es una obra sobre los espacios y que los grandes temas de la novela (identidad, subjetividad y arte) están íntimamente relacionados con ellos.

<sup>15</sup> En “La casa e la città. L’interno e l’esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg”, Elisabetta Mondello (2017) destaca que no son muchos los escritores que muestran, en la literatura del siglo XX, la misma continuidad de Natalia Ginzburg en lo que concierne a la atribución de un valor evocativo a las imágenes espaciales y a la narración de algunos lugares propios. La escritora italiana hace coincidir los paisajes reales, concretos, físicos, vividos desde la infancia hasta la vejez, con los paisajes representados, inventados o evocados. Construye, de este modo, una poética del espacio que en sus obras asume las formas de una topografía mnémica compuesta por las habitaciones, casas y ciudades habitadas en el curso de más de medio siglo. Son los alojamientos burgueses de la familia Levi en los que Natalia transcurre la infancia y la adolescencia.

<sup>16</sup> Mijaíl Bajtín señala que el cronotopo del camino está vinculado innegablemente a lo biográfico y autobiográfico, es decir, a la idea de desarrollo de una vida.

<sup>17</sup> Traducción propia.

<sup>18</sup> “Hay un movimiento de deslizamiento progresivo, perceptible dentro del *Lessico*, en virtud del cual la voz de Natalia se va emancipando paulatinamente de la influencia materna, de su mundo, para ir afirmando el propio. Es una emancipación costosa, pautada por la lógica maduración personal pero también por los imperativos acontecimientos externos. Ello implica un cambio de tono, que transita de la jovialidad materna a la seriedad y a la angustia filial” (Miguel y Canuto, 2011, p. 256).

## La huella de Proust en la obra de Yorgos Seferis

Léna Charcharé (Lena Jarjaré)\*

Traducción: Francisco Salaris

### Resumen

Si confiamos en Seferis cuando afirma que no hay partenogénesis en el arte y que cada uno de nosotros está hecho de todo lo que ha asimilado, entonces podemos llegar con seguridad a la conclusión de que, en este crisol que constituye la composición artística de Yorgos Seferis, la influencia proustiana ha jugado uno de los papeles más significativos. Y esto puede no ser tan obvio en su producción poética como en su única novela, *Seis noches en la Acrópolis*.

El presente estudio aspira a hacer exactamente eso: señalar meticulosamente las fuentes de inspiración que Seferis encontró en la obra de Marcel Proust. Aparte de las afinidades más evidentes que atañen a la trama y la tematología, también existen muchas más imperceptibles, como la función soteriológica de la literatura o la obsesión ubicua del pasado, entre otras.

**Palabras clave:** *cratilismo, recreador, espejo, mayéutica, espermático, nekyia, mitificación*

## The imprint of Proust on the work of George Seferis

### Abstract

If we trust Seferis when he claims that there is no parthenogenesis in art and that each of us is made of all that we have assimilated, then we can safely reach the conclusion that, in this melting pot which constitutes the artistic makeup of Yorgos Seferis, the Proustian influence has played one of the most significant roles. And this may not be as obvious in his poetic production as it is in his unique novel, *Six Nights on the Acropolis*.

The present study aspires to do exactly that: painstakingly pinpoint the Seferian sources of inspiration in the work of Marcel Proust. Apart from the most obvious affinities which concern the plot and the thematology, there are also many more imperceptible ones, such as the soteriological function of literature or the ubiquitous obsession of the past, among others.

**Keywords:** *cratylism, recreator, mirror, maieutica, spermatic, nekyia, mythification*

---

\* Doctora en Literatura y Civilización Francesa, Universidad París-Sorbona III, París, Francia,  
l\_harhare@hotmail.com

Recibido 10/02/ 2021 Aceptado 23/04/2021

“Cada uno comienza como puede” (1992a, p. 21)<sup>1</sup>, dice Seferis en el primer volumen de sus *Ensayos*, refiriéndose a la primera obra de su poeta preferido, T. S. Eliot, a quien tradujo idealmente al griego. Estas cinco palabras resumen lo esencial del bagaje artístico de cada poeta o autor que comienza a escribir una vez que registró y asimiló todo lo leído y vivido antes del momento cosmogónico de su primera frase escrita. Sin embargo, según las propias palabras de Seferis, “no creo que haya partenogénesis en el arte. Cada hombre está hecho de las cosas que asimiló” (1992b, p. 19). Tomando esto como punto de partida, se podrán descubrir más fácilmente las premisas literarias de nuestro poeta, que Yorgos Theotokás compara con tres capas geológicas diferentes:

La primera, la capa más profunda, es la casa familiar, la demótica, la tradición literaria de la lengua viva. Se trata, además, de los maestros antiguos del helenismo de Turquía, que hablan un griego antiguo aún muy robusto ...

La segunda capa es Francia, la totalidad de su enseñanza, que tiene como figura de proa a Racine, su poesía moderna de Baudelaire a Valéry, las corrientes literarias de los primeros años después de la guerra, todo visto desde la perspectiva de París.

La tercera capa es T. S. Eliot, así como todas las experimentaciones poéticas anglosajones de la modernidad. (Theotokás, 2005, pp. 233-252).

Como fuente de inspiración, Proust ocupa un lugar privilegiado en la evolución literaria de Seferis. Comparte con el poeta un cierto número de preocupaciones artísticas que se recuperan en su obra muchas veces no solo como punto de referencia, sino también como prototipo. En su novela *Seis noches en la Acrópolis*, la única que escribió, llega incluso al límite del plagio —según Denis Kohler (1985, p. 139)—, en cuanto a la descripción de ciertas escenas o en lo que concierne a la composición narrativa. Tomando dicha novela como el epicentro de nuestra atención, intentaremos localizar los puntos de contacto entre Proust y Seferis; el recorrido comenzará con las afinidades narrativas más sobresalientes y acabará en los principios de la vocación artística y en la cuestión del tiempo.

\*\*\*

Yorgos Seferis es el nombre de pluma de Yorgos Seferiadis, laureado con el Premio Nobel de Literatura en 1963. Nació el 13 de marzo de 1900 en Urla, una ciudad costera de la provincia de Esmirna (antes Smyrne, hoy Izmir). Su familia tuvo que dejar su hogar en 1914, al comienzo de la Primera Guerra Mundial, pero esos pocos años que vivió sobre las orillas de la antigua Jonia marcaron profundamente su vida y su poesía.

Para los habitantes de la madre Grecia, los griegos de Asia Menor no eran más que migrantes: es por eso que el poeta solía decir que no era griego, sino helénico, poniendo así de relieve su pertenencia idiosincrática no solo al pequeño país balcánico, a la encrucijada entre Europa y Anatolia, sino también al inmenso espacio espiritual del gran helenismo, en su continuidad ininterrumpida de más de veinticinco siglos.

De 1918 a 1924, Seferis y su familia se instalan en París, donde su padre trabaja como abogado. Este quiere que su hijo estudie derecho en la Universidad Panthéon-Sorbonne, pero

el poeta se inclina más hacia la literatura. Frecuentar asiduamente la vida intelectual francesa alimenta su francofilia; desde entonces, su profunda admiración por los escritores franceses no dejará de profundizarse.

Los años vividos en París son sin duda de los más felices y fecundos de su vida: “Viví seis años y medio en París, ricos años a los que me entregué con toda mi alma, amando cada instante, cada lugar, cada piedra” (Seferis, 1988, p. 113). Lee la *Nouvelle Revue Française*, frecuenta el Vieux-Colombier y el Théâtre-Français y descubre los grandes autores y poetas franceses (Kohler, 1989, pp. 42-47). Un poco antes de la Navidad de 1931, compra en una librería londinense el pequeño librito del poema *Marina*, la obra de T. S. Eliot. El descubrimiento capital de la poesía de Eliot sobrepasa la influencia: es el encuentro de un poeta con su hermano de elección (Kohler, 1989, pp. 103-126). Desde entonces, Seferis encuentra el camino de su ser y compone varios poemas mayores.

El acercamiento a Marcel Proust debió de haberse producido durante sus años de formación en París. Seferis sentía un gran respeto por la obra de Proust, el libro del Tiempo, como lo llamaba. Su admiración llega al punto de que incluye frases proustianas en sus poemas: “Longtemps je me suis couché de bonne heure”, así comienza su poema en griego “Piazza San Nicolò” (Seferis, 1994, p. 159). Esta admiración muestra, por un lado, su exaltación ante la obra monumental de Proust y su significación; por el otro, se trata sin dudas del asombro de un creador de poemas cortos y concisos ante el autor de una novela gigantesca, compuesta por frases extraordinariamente largas con arabescos hechos de subordinadas, acumuladas o intercaladas hasta el infinito. Este deslumbramiento, quizás, o incluso sus ansias de escribir él mismo pastiches, lo condujeron a la concepción de una obra novelesca. Así nació *Seis noches en la Acrópolis*. Según sus propias palabras, que se encuentran en el prefacio de su novela, la redacción comienza efectivamente en 1926, año de estadía en París:

En enero (1954), cuando ordenaba unos antiguos papeles, encontré un sobre que contenía escritos de los años 1926-1928. Se trataba de fragmentos de un relato bastante avanzado, de una ‘novela’, como la llamaba entonces. Eso me dio la idea, temeraria, de juntarlos y de fundirlos para volverlos legibles. Es así que me lancé al presente trabajo, que no destino a la publicación. Me esforcé por permanecer escrupulosamente fiel a esos papeles, y por excluir ideas y sentimientos que habrían podido ser inspirados por personajes o eventos posteriores a 1930. La acción se desarrolla en los años 25-27 ... Inútil precisar que todos los personajes son criaturas imaginarias. (Seferis, 2013, p. 9).

¿Hay que confiar realmente en el poeta cuando dice que todos los personajes son por completo ficticios?, ¿o que no están inspirados de ninguna manera en otros personajes novelescos? Podemos dudar. Comencemos con el personaje central, Stratis, que quiere ser escritor. Es un joven que ama leer, que llena sus escritos con citas de Guillaume Apollinaire, de Platón, de Pascal, de Voltaire y de muchos otros. Ama también los aforismos y se interesa por el arte en todas sus manifestaciones. Tiene un *affaire* erótico con una mujer casada, Salomé. Atormentado por el carácter esencialmente físico e incumplido de este amor, se enamora de una amiga de Salomé, la bella Lala. Mientras tanto, es testigo de una escena lésbica entre las dos mujeres: las espía, oculto tras un árbol, por una ventana abierta — Roderick Beaton lo atribuye a un esfuerzo de adaptación explícita de la escena de Montjouvain de la *Recherche* (Beaton, 2001, p. 163) y Denis Kohler lo considera un plagio

patente (1985, p. 139)—. Salomé parece preparar a Stratis para convertirse en el amante de Lala —al final de la novela, Salomé muere y Stratis consume su *affaire* con Lala.

Aparte de las relaciones amorosas de los personajes, hay otros elementos de la intriga que están estrechamente ligados a la *Recherche*: las visitas de Stratis y de sus amigos a un burdel, sus encuentros en salones que recuerdan manifiestamente al pequeño núcleo de los Verdurin, las visitas culturales, la omnipresencia del arte y la búsqueda de un sentido profundo de los actos de los personajes.

En lo que concierne al léxico de la obra, hay un juego de palabras que remite directamente a Proust: “una muchacha en llanto entre las algas” (Seferis, 2013, p. 74), así como alusiones evidentes a la *Recherche*: “—¡Mira! Veo que tú también tienes la *Recherche*, dijo ella con una voz sin timbre. Intenté traducirla, pero me asqueó, ¡qué decadencia! —Me gustaría mucho leer lo que hiciste, dijo Stratis” (Seferis, 2013, p. 189). O incluso una cita de *Du côté de chez Swann*: “Se esforzaba al máximo por encontrar en lo más recóndito de su verdadera naturaleza moral el lenguaje apropiado para la muchacha viciosa que deseaba ser” (Seferis, 2013, p. 157).

Si nos distanciáramos ahora de las similitudes indiscutibles de la superficie e intentáramos profundizar en la poética de la novela, encontraríamos numerosas relaciones que prueban la idiosincrasia identitaria de Proust y de Seferis. La poética de Proust, por un lado, al menos la del período de la inocencia, abunda en ejemplos de una tendencia cratílina. El cratilismo es una teoría naturalista del lenguaje según la cual los nombres tienen un vínculo directo con su significado. El término proviene del *Crátilo* de Platón. En este diálogo, Sócrates afirma: “Por consiguiente, Hermógenes, no es cosa de cualquier hombre el imponer nombres, sino de un «nominador». Y éste es, según parece, el legislador, el cual, desde luego, es entre los hombres el más escaso de los artesanos” (Platón, 1992, p. 374). En consecuencia, la teoría del naturalismo se encuentra en las antípodas del convencionalismo que se funda sobre la concepción que el *sujeto* tiene de la palabra, y sobre el esfuerzo de producir una representación lingüística (verbal y escrita) por medio de una ley que él impone como tal. Para el cratilismo, el centro de interés no es ya el sujeto, sino la *cosa*. Examinamos la naturaleza del objeto que queremos nombrar y buscamos la denominación más cercana. Además, según este procedimiento, llegamos a una transposición perfecta en todas las lenguas, lo que sería imposible para el creador de nombres [*onomatothète*] convencional.

El concepto irrumpe en la *Recherche* por medio de la ensoñación de las palabras y de las etimologías que marcan la época de inocencia del autor. Es la época que determina la parte de la *Recherche* considerada de aprendizaje, a saber, de *Swann* a *Sodome et Gomorrhe*. A decir verdad, los cuatro primeros volúmenes abundan en ejemplos de especulaciones lingüísticas tan imaginativas y de color tan vibrante que no parece verosímil que invadan el relato de manera simplemente fortuita: traducen en realidad la relación del Narrador con el mundo que lo rodea y su nivel emocional con respecto a la verdad de los seres.

El caudal etimológico de Bichot, que deja su huella pedante en el universo apocalíptico de *Sodome et Gomorrhe*, pone también fin a una suerte de galanteo lingüístico que conduce al Narrador desde su universo infantil e inocente hacia el descubrimiento de verdades más conmovedoras. El esfuerzo de relacionar este preciosismo de la expresión con una concepción filosófica menor de la época platónica no podría ser aleatorio: certifica la estructura intrínsecamente filosófica de la obra, así como la necesidad del autor de dirigir su compás literario hacia los principios más elementales del hombre. Desde entonces, Proust, como Platón, intentará primero conocer la verdad de los seres comenzando por su modo de expresión más revelador: su lenguaje.

El fracaso de la experiencia lingüística cratílina abrirá otros senderos mucho más sinuosos, pero también más compatibles con la esencia verdadera del ser. El Narrador se dará

cuenta de que es sobre todo la veta relativista la que caracteriza al hombre, esa tendencia de inconsistencia y de versatilidad que ilumina sus instintos más bestiales.

Pero el cratilismo juega un rol mucho más significativo aún en lo que atañe a la creación y a la vocación artística. Para Proust, la materialización de una ilustración de la realidad completamente iconoclasta necesita de una mirada original, de los ojos de un creador que forje un “universo nuevo y perecedero que ... durará hasta la próxima catástrofe geológica que desencadenará un nuevo pintor o un nuevo escritor originales” (Proust, 2005, p. 336); “univers nouveau et périssable qui ... durera jusqu’à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux” (Proust, 1987-1989, II, CG, p. 623). Un creador semejante inventa de manera centrífuga una plétora de obras pioneras, ya sea fundadas en una obra existente, como la Berma —“Así la interpretación de la Berma era, en torno a la obra, una segunda obra, vivificada también por el genio” (Proust, 2005, p. 50); “Telle l’interprétation de la Berma était autour de l’œuvre, une seconde œuvre vivifiée aussi par le génie” (Proust, 1987-1989, II, CG, p. 348)—, o inspiradas por la realidad. Los parámetros de una obra de tal calibre sobrepasan largamente los confines de la creación convencional para alcanzar las alturas de una *reinención* completa del mundo, o, más precisamente, de nuestra manera de *ver* el mundo. Proust cree que el hombre literario de valor auténtico debe ser, antes que nada, un *recreador*, un intérprete subjetivo de su propio modo de concebir el mundo. Debe ser aquel que mostrará a los hombres senderos aún no recorridos, quizás un poco más sinuosos, pero infinitamente más fructíferos; una suerte de filósofo, de visionario, de reformador del universo. Esta creencia tiene también raíces profundamente cratilianas:

Con tono sarcástico me había pedido que lo llamara «querido maestro» y lo mismo hacía él conmigo, pero, en realidad, por estar aún próximos a la edad en la que creemos crear lo que nombramos, ese juego nos daba cierto placer. (Proust, 2007, p. 99).

C’est sur un ton sarcastique qu’il m’avait demandé de l’appeler "cher maître" et qu’il m’appelait lui-même ainsi. Mais en réalité nous prenions un certain plaisir à ce jeu, étant encore rapprochés de l’âge où on croit qu’on crée ce qu’on nomme. (Proust, 1987-1989, I, SW, p. 89).

Seferis se interesa muy pronto por esta concepción casi mistagógica. Escribe en su ensayo *Monólogo sobre la poesía*: “El fin último del poeta no es el de describir las cosas, sino el de crearlas nombrándolas; creo que ese es también su gran placer” (Seferis, 1992a, p. 139). Esta convicción aparece de nuevo casi idéntica en *Seis noches en la Acrópolis*: “Siempre tuve la impresión de que basta nombrar una cosa para que exista” (Seferis, 2013, p. 21). Las dos nociones son extrañamente similares a la concepción del creador de nombres del *Crátilo*, que intentaba imitar la esencia de las cosas utilizando las letras y las sílabas, pero también a la de Plotino, uno de los filósofos neoplatónicos y sucesores de la doctrina de Platón, que relaciona pensamiento, palabra creativa y creación acordando al cratilismo un poder innovador y desde un comienzo teúrgico: “Mas la noción [el lenguaje, N. del T.], desplegando el inteligible [el pensamiento, N. del T.] y trasladándolo de la facultad intelectual a la imaginativa, lo hace patente como en un espejo. Y en esa percepción del inteligible así reflejado y en su persistencia consiste también la memoria” (Plotino, 1985, p. 369). La elección de la palabra *espejo* es de un significado liminar también para Proust: la utiliza en muchas oportunidades

para subrayar la identidad, el apego a un valor importante o la existencia de una suerte de médium metafísico que reúne dos entidades diferentes. Antes que nada, llama la atención sobre el valor de la obra literaria, en cuanto *espejo de la verdad*:

Un día en que encontré en un libro de Bergotte una línea a propósito de una vieja sirvienta, una broma que el magnífico y solemne lenguaje del escritor volvía aún más irónica, pero que era la misma que yo había hecho con frecuencia a mi abuela hablando de Françoise, otra vez en que —como vi— no consideraba indigno mencionar, en uno de aquellos *espejos de la verdad* [*cursiva agregada*] que eran sus obras, una observación análoga a la que yo había tenido oportunidad de formular sobre nuestro amigo el Sr. Legrandin ... me pareció de repente que mi humilde vida y los reinos de lo verdadero no estaban tan separados como había creído, que coincidían incluso sobre algunos puntos, y de confianza y de gozo lloré sobre las páginas del escritor como en los brazos de un padre recuperado. (Proust, 2007, pp. 105-106).

Un jour, ayant rencontré dans un livre de Bergotte, à propos d'une vieille servante, une plaisanterie que le magnifique et solennel langage de l'écrivain rendait encore plus ironique mais qui était la même que j'avais souvent faite à ma grand-mère en parlant de Françoise, une autre fois où je vis qu'il ne jugeait pas indigne de figurer dans un de ces *miroirs de la vérité* qu'étaient ses ouvrages une remarque analogue à celle que j'avais eu l'occasion de faire sur notre ami M. Legrandin ... il me sembla soudain que mon humble vie et les royaumes du vrai n'étaient pas aussi séparés que j'avais cru, qu'ils coïncidaient même sur certains points, et de confiance et de joie je pleurai sur les pages de l'écrivain comme dans les bras d'un père retrouvé. (Proust, 1987-1989, I, SW, p. 95).

Cabe señalar que esta cualidad intrínseca de la obra no tiene tanto que ver con el contenido verídico y ortodoxo del libro de Bergotte, sino que se trata, en realidad, de una cualidad filosófica, incluso mística de la obra, en la que se encuentra un germen que podría desarrollarse plenamente en todo corazón sensible. Proust pensaba que “un gran escritor no debe inventar, en el sentido corriente, ese libro esencial ... puesto que ya existe en cada uno de nosotros, sino traducirlo. El deber y la tarea de un escritor son los de un traductor” (Proust, 2010, p. 215)<sup>2</sup>; “un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à ... inventer [un livre] puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur” (Proust, 1987-1989, IV, TR, p. 469). El libro es visto, en consecuencia, como un espejo de nosotros mismos: sirve como un medio que nos recuerda verdades ya existentes en nosotros; es el reconocimiento de una especie de código espermático según el cual toda gran obra se escribiría con el fin de alcanzar a los corazones fértiles. El autor de una obra tal, dando a luz bajo la influencia de un *imitatio dei*, es responsable de la cualidad trascendente, e incluso de la claridad reluciente de su retoño: debe no solo ser un traductor de los misterios más reprimidos del alma humana; es necesario que sea también un creador adecuado de nombres, que vele con una devoción casi religiosa porque cada nombre, propio o no, esté unido a su significación natural, incluso esotérica y, necesariamente, cratílana: “Cuando un escritor inventa un nombre propio está sometido a las mismas reglas de motivación que el legislador platónico cuando quiere crear un nombre

común; de alguna manera debe *copiar* la cosa y, como tal tarea es imposible, al menos debe copiar la manera en que la lengua ha creado algunos de sus nombres” (Barthes, 2003, p. 124). El escritor es también un creador de nombres porque, por un lado, busca la pureza más grande del pensamiento, velando por la compatibilidad más eficaz posible entre significado y significante; por el otro, es asimismo un creador determinista que vela por la rectitud del significado. No solo la obra —las palabras que la componen— debe convertirse en un espejo, sino también el creador: esta es la huella más reveladora del genio literario:

Quienes producen obras geniales no son quienes viven en el medio más delicado, quienes tienen la conversación más brillante, la cultura más extensa, sino quienes han tenido la capacidad de volver —dejando bruscamente de vivir para sí mismos— su personalidad semejante a un espejo, de tal forma que su vida —por mediocre, por lo demás, que fuera, mundana e incluso, en ciertos casos, intelectualmente hablando— se refleje en ella, pues el genio consiste en la capacidad reflectante y no en la calidad intrínseca del espectáculo reflejado. (Proust, 2008a, p. 135).

Ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie si médiocre d’ailleurs qu’elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s’y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété. (Proust, 1987-1989, I, JFF, p. 545).

De la misma manera, para Seferis la relación entre poeta y obra debe ser la de un demiurgo con su creación: “En ningún lado se aplica mejor la fórmula: *En el principio era el verbo*, que en la poesía” (Seferis, 1992a, p. 189). El poeta se halla, antes de la era de la creación, obligado a utilizar la lengua de todos para expresar su alegría, su dolor, su amor. No obstante, sabe que esta lengua no es la que él debe utilizar, no es su propia lengua, no es la que será materializada en su propia poesía. El viaje hacia la conquista de la poesía íntima pasa necesariamente por algunas etapas: en un principio, es la búsqueda del lenguaje ideal y, enseguida, la imitación de los otros. Un poco antes del descubrimiento, sin embargo, el poeta debe permanecer completamente mudo:

Siente que debe sufrir la prueba del silencio total para descubrir en lo más profundo de sí lo que él es verdaderamente. Todo poeta auténtico pasa, creo, por tales crisis; es por eso que se dice que todo poema que uno escribe es el último. Una vez que el poeta asimila las cosas que su idiosincrasia recogió del mundo a su alrededor, llega el momento en que sentirá el vacío en su interior, en que sentirá que está en la selva oscura, como lo decía antes, en la “*selva oscura*”,<sup>3</sup> solo y sin ayuda —que tenga confianza en ese vacío, bajo pena de muerte—. Es su momento más difícil, esta lucha con el objetivo de encontrar esa voz que se identifica y se incorpora a las cosas que quiere crear o, si se quiere, que crea las cosas nombrándolas. El punto extremo al que tiende el

poeta es el de poder decir “que se haga la luz” y que la luz se haga. (Seferis, 1992b, p. 164).

Seferis pone en evidencia tres factores clave en este pasaje: por un lado, la preponderancia de la preparación poética, de ese bagaje de la experiencia del poeta, que forma el campo fecundo en el que la poesía va a desarrollarse: esto se identifica aquí con la búsqueda de la expresión poética *sui generis*. A continuación, es el punto crítico del silencio absoluto, el período de la fermentación que exige la reclusión y la errancia del poeta en las profundidades de su ser. La comparación con la *selva oscura* de Dante es muy elocuente: “En medio del camino de nuestra vida me encontré por una selva oscura, pues era extraviada la vía derecha” (Dante, 1985, p. 25). Para Dante, esta selva oscura representaría los vicios y los errores, la perdición moral e intelectual. Pero para Seferis es también un período de hallazgos, un período de contemplación esotérica durante el cual el germen de la poesía, que ya está plantado, va a echar raíces y a nacer. La página en blanco representa para él el espejo de su yo profundo, que lo ayudará a escribir:

El papel blanco rígido espejo  
sólo devuelve lo que eres.  
El papel blanco habla con tu voz,  
tu propia voz  
no la voz que te place ...  
Tu vida es lo que diste  
este vacío es lo que diste  
papel blanco. (Seferis, 2007, pp. 22-23).

Es la etapa espermática del creador justo antes de la tercera etapa, la cosmogonía del *Fiat lux* que marcará la época de la recreación del mundo, la época en la que el poeta o el autor — como demiurgos— volverán a formar y a reinventar el cosmos. Es la época en la que el autor procede a una suerte de *mayéutica* que tiene como objetivo dar a luz en la belleza artística como única contramedida para paliar las abyecciones de la selva oscura y del mundo bosquejado en *Sodome et Gomorrhe*. La salvación a través del arte: es ese el mensaje central tanto de Seferis como de Proust. Y no se trata, evidentemente, de una doctrina filosófica, sino de una reacción humana contra una sociedad tan desnaturalizada como resulta ser la de la *Recherche*, o incluso el universo de exilio y de desarraigo de Seferis. Esta tesis, si se pudiera aventurar la existencia de una tesis, se concentraría en el cambio de perspectiva: en vez de centrarse en el hombre, sus alegrías y sus miserias, se hace converger toda nuestra atención hacia su invención artística como único componente por completo benigno de un hombre trágicamente inclinado al vicio. Hablamos de mayéutica porque el sujeto debe realmente dar a luz, a través de sufrimientos y dolores espirituales, una verdad revolucionaria que cambiaría su vida de principio a fin. Quienes pueden dar a luz son los espíritus *fecundos*: “la fecundidad es lo que de eterno e imperecedero puede comportar un ser mortal” (Agacinski, 2005, p. 26). El espíritu fecundo “se distingue del deseo pasajero de posesión” (Agacinski, 2005, p. 26) puramente físico y deviene un espíritu de fecundidad enteramente ascético, dado que sus retoños no son materiales: el artista, mudo como lo quiere Seferis, se convierte en un verdadero asceta, en un solitario y un penitente. Es quien puede con más facilidad emprender este tipo de fecundación: tiene un poder espermático, característico de todo pionero en el dominio de la literatura: “What is the best in literature is the affirming, prophesying,

spermatic words of men – making poets” (Emerson, 1960, p. 271), o en cualquier dominio en que la obra de un hombre pueda revolucionar gracias a una idea, una nueva perspectiva, un giro hacia una dirección innovadora para concebir una tendencia, un movimiento o una escuela de vanguardia. Esta disposición espermática se identifica a una especie de partícula mágica, de un *μόριο Θεοῦ* (*mòrio theoù*, partícula de Dios) cuya huella, indeterminable y, sin embargo, precisa, puede detectarse en toda obra:

En aquella cualidad desconocida de un mundo único y que ningún otro músico nos había permitido ver jamás radicaba tal vez —decía yo a Albertine— la prueba más auténtica del genio, mucho más que en el contenido de la obra misma. «¿Incluso en la literatura?», me preguntaba Albertine. «Sí, incluso en la literatura.» Y, al volver a pensar en la monotonía de las obras de Vinteuil, explicaba yo a Albertine que los grandes literatos nunca han hecho sino una sola obra o, mejor dicho, han refractado mediante diversos medios una misma belleza que aportan al mundo. «Si no fuera tan tarde, querida», le decía yo, «te lo mostraría en todos los escritores que lees mientras yo duermo, te mostraría la misma identidad que en Vinteuil. Esas frases típicas, que empiezas a reconocer como yo, mi querida Albertine, las mismas en la sonata, en el septeto, en las otras obras, sería, por ejemplo, en Barbey d’Aurevilly, si quieres, una realidad oculta revelada por una *huella material*. (Proust, 2009, pp. 387-388).

Cette qualité inconnue d’un monde unique et qu’aucun autre musicien ne nous avait jamais fait voir, peut-être était-ce en cela, disais-je à Albertine, qu’est la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l’œuvre elle-même. "Même en littérature? me demandait Albertine. – Même en littérature." Et repensant à la monotonie des œuvres de Vinteuil, j’expliquais à Albertine que les grands littérateurs n’ont jamais fait qu’une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu’ils apportent au monde. "S’il n’était pas si tard, ma petite, lui disais-je, je vous montrerais cela chez tous les écrivains que vous lisez pendant que je dors, je vous montrerais la même identité que chez Vinteuil. Ces phrases-types, que vous commencez à reconnaître comme moi, ma petite Albertine, les mêmes dans la sonate, dans le septuor, dans les autres œuvres, ce serait par exemple, si vous voulez, chez Barbey d’Aurevilly une réalité cachée révélée par une trace matérielle. (Proust, 1987-1989, III, PR, pp. 877-878).

De esta forma, la virilidad espermática podría tener una cualidad esencialmente femenina de alumbramiento, cualidad que vuelva al espíritu del creador capaz de autofecundación. Uno de los rasgos más sorprendentes de la simiente en general es que, una vez fecundada, debe morir antes de renacer: “Lo que tú siembras no se vivifica, si no muere antes” (Corintios 15:36). O, según Proust, “Pues, si la semilla de trigo no muere después de que se la haya sembrado, permanecerá sola, pero, si muere, dará mucho fruto” (2010, p. 377); “car si le grain de froment ne meurt après qu’on l’a semé, il restera seul, mais s’il meurt, il portera beaucoup de fruits” (Proust, 1987-1989, IV, TR, p. 621). Así, la muerte toma de nuevo el primer papel en todo procedimiento de génesis: todo debe morir para producir vida. Solo la simiente espiritual no está destinada a tal fin: ella resiste a la muerte, la vence, porque es

inmortal: “es la simiente del cuerpo espiritual, presente en el alma, lo que reconstituirá finalmente un cuerpo glorioso, idéntico al creado por Dios” (Agacinski, 2005, p. 287). De esta manera, lo que proviene de esta simiente inmortal es necesariamente inmortal. Proust se dio cuenta de que “la ecuación: ‘ir hacia la muerte=ir hacia el nacimiento’ significa: ‘el nacimiento (del libro)=la muerte (del autor)=el nacimiento del escritor en el libro’. No olvidemos que se trata de darse a luz en el lenguaje” (Doubrovsky, 1974, p. 110). El autor debe sacrificar su yo, debe perder todo atributo humano para poder renacer nuevo, inmortal, a través de su obra. Su alumbramiento tiene lugar entre los dolores y los gritos de sus palabras: estas palabras son los testigos más fieles de su renacimiento *de acuerdo con el arte*. Ahora el artista, “en y por su libro, se dará a sí mismo identidad y eternidad, o al menos una longevidad más grande que la de la carne” (Doubrovsky, 1974, p. 111). En y por su libro, se hará inmortal.

Seferis alcanza esta etapa de fecundidad y de salvación haciendo escala en su propio infierno dantesco: esto es lo que suele llamarse, con elocuencia, la *nekyia* de Seferis. La *nekuia* o *nekyia* (del griego antiguo *Néκνία*, de *νέκνς* / *nékus/nékys*, ‘el muerto, el cadáver’) es un ritual sacrificial estrechamente ligado a la mitología griega que tiene como objetivo invocar a los muertos en el curso de una necromancia. Este es también el título dado al canto XI de la *Odisea*, que relata la invocación del difunto adivino Tiresias por Ulises, quien busca desesperadamente un consejo sobre el futuro de su periplo. No hay que confundir la *nekyia* con una catábasis: esta última designa el descenso a los infiernos de dioses y de héroes como Orfeo, por ejemplo.

La *Odisea* es omnipresente en la obra de Seferis. En *Seis noches en la Acrópolis*, hay al menos cinco alusiones evidentes, mientras que en la mayoría de los poemas hay o bien un personaje o bien una escena de la epopeya de Homero puestos en primer plano. Seferis parece haber perdido su consciencia individual por haberse dedicado a la consciencia racial colectiva, tanto histórica como mitológica: se identifica con Ulises en cuanto poeta, pero también en cuanto personaje, porque “era un hombre desarraigado que había experimentado la sensación de perder sus raíces. Aspirando, a causa de una economía de la vida, a crear nuevos fundamentos, subió a toda la escala de la desesperación” (Argyriou, 1990, p. 25). Su poesía resulta ser una odisea que ocurre en el presente, pero en otro plan metafísico, que es la esencia misma del presente y que contiene un pasado muy grande y glorioso. Los versos de Seferis divagan en este paisaje lírico impregnado de nostalgia y habitado por muertos ilustres:

ya que fuimos atados y fuimos dispersados  
y ya que hemos luchado con asperezas por lo que se decía inexistente,  
perdidos, y encontrando de nuevo un camino lleno de batallones ciegos  
hundiéndonos en los pantanos y en el lago de Maraton,  
podremos morir normalmente? (Seferis, 1968, pp. 48-49).

Ulises es el símbolo del hombre que busca su Ítaca y está, por ello, infinitamente atormentado. Para él, la *nekyia* representa el único modo de salvación. Pero, para comprender mejor el significado de la *nekyia* en la *Odisea*, hay que estudiar primero el papel de la muerte en la Grecia Antigua: es un papel eminente y fundamental en la educación y la civilización helénica, y dice mucho sobre las elecciones poéticas de Seferis.

Los griegos antiguos afrontaron la muerte como concepto y como fenómeno de la vida humana de manera ambigua: intentaban equilibrar y —en la medida de lo posible— neutralizar —o hasta exorcizar— el miedo que les inspiraba con la valentía y el coraje que un acto heroico suscita en el alma humana: “[h]eroism is a means of defying the time limit given

to humans, overcoming it before its time, and winning a sort of immortality, at least in the collective memory” (Mirto, 2012, p. 127). Un acto heroico era para el griego antiguo no solo un acto de guerra extraordinario, como la hazaña formidable de los trescientos de Leónidas en Termópilas, sino también un acto moral considerable, como el de Antígona cuando desafía a su tío Creonte —padre de su prometido y jefe del estado tebano—, quien rechaza sepultar a su hermano acusándolo de traidor. El hecho representa, como veremos, una injuria inigualable para el muerto, pero también un crimen moral abominable por parte de Creonte. Antígona, desgarrada entre su amor por Hemón y el deber hacia su hermano, obedece a la ley moral y no a los decretos de Creonte, ya que “no fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres” (Sófocles, 2000, p. 93). Finalmente, pierde su vida. Por más que las dos proezas sean completamente diferentes, ambas gozan por igual de honor y de reconocimiento colectivo: representan la definición de *bella muerte*: “Aquellos que hayan pagado con la vida su desprecio al deshonor en el combate, a la vergonzosa cobardía, tienen de seguro garantizado un renombre” (Vernant, 2001, p. 46). Así, la muerte como fin ineluctable se desafía y se sufre al mismo tiempo como una prueba de inmortalidad: el muerto obtiene, según J.-P. Vernant, renombre y continuidad en la memoria de los hombres de todos los tiempos (inmortalidad temporal), mientras que su cuerpo es enterrado con los más grandes honores y su tumba es venerada por siempre (inmortalidad espacial). En consecuencia, la idealización de la muerte es “una solución a la condición humana: encontrar en la muerte el modo de sobrepasar esta condición humana, vencer a la muerte por la muerte misma dotándola de un sentido que no posee, del que carece por completo” (Vernant, 2007, p. 2266).

Considerando al sujeto desde un punto de vista tanto mitológico como lingüístico, es interesante subrayar que la palabra *thanatos* (muerte) es en griego masculina, mientras que sus múltiples representaciones resultan ser todas femeninas. Según J.-P. Vernant:

[Es] el rostro monstruoso de Gorgona, cuya mirada, insostenible, transforma en piedra. Y es también una entidad femenina, la Ker —negra, sombría, malvada, horrible, execrable— la que representa la muerte como fuerza maléfica, ensañándose con los hombres para destruirlos, sedienta de su sangre, devorándolos para engullirlos en la noche en que el destino quiere que se pierdan. (2007, p. 1397).

Por otra parte, Thanatos es, además, un personaje mítico, la personificación de la muerte. En consecuencia, la muerte como condición estática es de género masculino, mientras todo lo que la provoca, en cuanto factor dinámico, es de género femenino. La unión armoniosa de estos dos contrarios constituye, desde entonces, el punto de partida de la creación del concepto escatológico. Por lo demás, la partenogénesis de la terrible Noche podría traducir un simbolismo patente: el griego antiguo intenta deificar sus angustias más profundas y más incomprensibles antes de vencerlas. Se trata de lo que Clémence Ramnoux llama *discurso sacro*: “Se busca con la *palabra* la cosa que le falta a los signos del mundo. La misma palabra oculta el *sentido* que designa” (1986, p. 200). Así, “vaciados de la imagería con el permanente uso, los nombres toman la figura enigmática de signos: apuntando hacia alguna *Cosa, sin descubrir, Inaccesible*” (Ramnoux, 1986, p. 180).

Tomando prestado el uso lingüístico heracliteano que une en una misma palabra los dos contrarios que representa (Dios es día y noche...), podría pretenderse que la mentalidad precristiana se esfuerza desde su nacimiento por neutralizar, en una misma palabra o concepto angustiante, todos los miedos y las aprehensiones debidas a sentimientos y

fenómenos que no puede explicar. De la ansiedad provocada por la ausencia de luz, va a nacer toda una serie de emociones inquietantes que serán divinizadas antes de ser combatidas y conquistadas por el advenimiento del pensamiento filosófico y la creencia del hombre clásico en sus propios poderes y potencialidades. Es el héroe clásico quien vencerá la muerte y conjurará el misterio del Más Allá.

Esta idealización de la muerte, pero también el esfuerzo por desmistificarla, condujeron al griego antiguo a hacer de ella parte integrante de su vida cotidiana: hay ritos especiales y conmemoraciones de los muertos, mientras que la comunicación con o la consulta de los muertos, la *nekyia*, representa una suerte de puente entre el mundo de los vivos y el Más Allá, no solo en la vida real, sino también en muchas obras literarias de la Antigüedad. La *nekyia* más famosa es, sin dudas, la de la *Odisea*: en la Antigüedad, una de las razones primordiales de la celebridad de Ulises reposaba justamente en esta aventura extraordinaria, que está representada en múltiples pinturas de la Grecia antigua, especialmente las de la Lesche, edificio público cerca de Delfos.

A decir verdad, en la *Odisea* se encuentran dos *nekyias*, la del canto XI, que representa una *nekyia* y una catábasis —lo que convierte a este relato en un verdadero punto de referencia para la filología que se ocupa del sujeto— y la del canto XXIV, que suele criticarse virulentamente como una *nekyia* de forma y contenido incompatibles con el resto de la epopeya. En el canto XI, Ulises debe partir desde la morada de Circe con rumbo al reino de Perséfone para pedir el consejo de Tiresias. El viaje, bendecido y facilitado por la terrible Circe, dura apenas un día hasta el país de los cimerios, supuesto sitio del infierno en la Antigüedad:

Allí está la ciudad y el país de los hombres cimerios,  
siempre envueltos en nubes y en bruma, que el Sol fulgurante  
desde arriba jamás con sus rayos los mira ni cuando  
encamina sus pasos al cielo cuajado de estrellas  
ni al volver nuevamente a la tierra del cielo: tan solo  
una noche inmortal sobre aquellos cuitados se cierne. (Homero, 2006, p.  
170).

Los versos que ponen en valor la extranjería de un lugar inabordable por los rayos del Sol (con mayúscula, para resaltar el carácter del reino del sol, en contraposición con el reino de las sombras) resultan ser la única prueba que el héroe debe sortear para alcanzar el mundo de los muertos, sin duda porque Ulises hace un periplo ventajoso bajo la protección de Atenea y de otras divinidades que encontró durante sus peregrinaciones. La sangre de los animales sacrificados atrae las sombras de los muertos y del gran adivino, y Ulises los interroga sobre su futuro (*nekyia* o necromancia). Es un rito especial que pretende “asegurar a los difuntos, gracias a las ofrendas, una vida precaria. La sangre vertida en la fosa y de la que beberán algunas Sombras debe reanimarlas, pues según la concepción antigua es el sitio de la vida” (Dumortier, 1954, pp. 33-34). A continuación, nuestro héroe encuentra las almas de grandes personajes mitológicos de la Grecia antigua: Tiro, Antíope, Alcmena, Mégara, Leda; héroes eminentes: Equeneo, Alcínoo, Agamenón y el más famoso de todos, Aquiles; por último, se convierte en testigo del suplicio de los más grandes condenados, como Ajax, Orión, Ticio, Tántalo, Sísifo y Heracles (catábasis).

Podríamos fácilmente enfatizar el valor polisémico de la *nekyia*/catábasis: primero, sirve de prueba iniciática, tanto didáctica como paradigmática, en el curso del largo aprendizaje del héroe —debe pasar por el infierno antes de alcanzar su paraíso—. La *nekyia* responde

también a sus inquietudes sobre el futuro, pero antes que nada hay que descifrar el significado sibilino (así, sirve, además, de prueba de sabiduría), mientras que la catábasis le sirve de ejemplo liminar —estudia las diferentes formas de muerte, pero enseña también la importancia de la vida.

El Más Allá es un mundo tan real como el de los vivos: recorriéndolo, Ulises enriquece sus experiencias, pero comprende, además, que la vida puede ser tan terrorífica como la muerte, aunque mucho más dulce que la morada de Hades. Esta muerte iniciática representa una prueba privilegiada para el héroe de la epopeya: los ojos del iniciado, sumergidos en el más allá y purgados, pueden tener ahora una perspectiva macrocósmica del mundo, lejos de las coerciones físicas de los vivos. Las mismas leyes rigen los dos mundos, pero el significado de todo acto cambia enteramente si se conocen sus repercusiones por adelantado. El hombre se convierte así en superhombre, una vez que adquiere cualidades metafísicas.

El Ulises de la mitología de Seferis retiene todos los atributos de su prototipo. Traduce la necesidad del poeta de comunicarse con los maestros, con los viejos sabios, con todos aquellos que vivieron en tiempos lejanos, para pedirles ayuda: “Recordamos los antiguos maestros que nos dejaron huérfanos” (Seferis, 1994, p. 172). Aquellos que aún están vivos no pueden, a causa de su degradación, prestar asistencia, apoyarlo. Estamos en plena guerra mundial, y Seferis debe hacer frente a circunstancias nefastas que lo conducen ineluctablemente a una confusión emocional desmesurada. El clima de envilecimiento político y social repercute en los versos escritos en esta época, en particular en los poemas “Boulevard Syngrou”, “Santorin” y “Micenas”. A partir de ahora, la historia trágica de Grecia irrumpirá en todos sus poemas, haciendo del verso “Dondequiera que vaya, Grecia me duele” (Seferis, 1994, p. 99) el más representativo y emblemático de toda su obra. Es en los poemas de estos períodos trágicos que experimenta la necesidad imperiosa de pedir ayuda: para él, la *nekya*, la *Odisea*, el pasado glorioso de la Antigua Grecia, representan una solución, sin duda la única. Escribe en 1942, en plena Segunda Guerra Mundial:

“Es pesado y difícil; los vivos no me bastan  
primero porque no hablan, y luego  
porque tengo que interrogar a los muertos  
para poder avanzar más lejos ...  
Es necesario que los muertos me aconsejen” (Seferis, 1994, p. 196).

El poeta —o, más bien, su yo poético, Stratis Thalassinós— busca desesperadamente una vía de escape a un ambiente beligerante, en el que se ha perdido toda huella de humanidad y de razón. Para hacer contacto con el Más Allá, le hace falta, sin embargo, algo especial, una suerte de flor que es emblemática en el país de los muertos, el asfódelo.

“No hay asfódelos, ni violetas ni jacintos.  
¿Cómo hablar con los muertos?  
Los muertos solo conocen el lenguaje de las flores” (Seferis, 1994, p. 196).

El asfódelo es la flor más frecuentemente asociada con el Más Allá: “El asfódelo, la planta bulbosa de flores pálidas, puede evocar muchas asociaciones; ya en la antigüedad se discutía si debería leerse o entenderse más bien como «pradera espantosa» o «pradera cubierta de cenizas»” (Burkert, 2007, p. 266). Los campos de Asfódelos (o Prados Asfódelos) en la mitología griega son el lugar en el que permanece la mayor parte de los fantasmas de los muertos, que llevan allí una existencia insustancial y sin objeto. Son las almas que no cometieron ni crimen ni acción virtuosa las que erran eternamente sin objetivo y esperan *ad*

*vitam aeternam*. Es aquí, además, donde se encuentra el palacio de los dos soberanos de los infiernos, Hades y Perséfone. En la *Odisea*, se trata de un prado: “

Del océano a las ondas llegaron, al cabo de Leucas, / a las puertas del sol, al país de los sueños, y pronto / descendiendo vinieron al prado de asfódelos, donde / se guarecen las almas, imágenes de hombres exhaustos. (Homero, 2006, p. 384).

El poema de Seferis acaba con una nota de desesperanza, con un grito que pretende penetrar las tinieblas del Hades por su desgarró: *¡Ayúdenos!*

La primera cosa que hizo dios es el amor  
luego la sangre  
y la sed por la sangre  
que le irrita  
la esperma del cuerpo como la sal.  
La primera cosa que hizo dios es el viaje lejano  
aquella casa espera  
con un humo azul  
con un perro viejo  
que espera el regreso para morir.  
Pero es necesario que los muertos me aconsejen  
son los agapantos los que los mantienen silenciosos,  
como las profundidades del mar o el agua en el vaso.  
y los compañeros permanecen en los palacios de Circe

¡Mi querido Elpenor! ¡Mi pobre, tonto Elpenor!  
¿O no los ves?  
-“Ayúdenos”-  
Sobre la cima negra de Psara. (Seferis, 1994, p. 196).

Se constatan en estos versos rasgos *sui generis* de la poesía de Seferis que son tomados de la *Odisea*: la sangre que es indispensable para la *nekyia*; el amor, la casa y el perro que esperan a Ulises; los agapantos —sustitutos de los asfódelos—; Circe y Elpenor, los personajes homéricos. Todos estos elementos, y los personajes, antes que nada, juegan un rol privilegiado:

Solo la evocación de sus nombres sirve de insignia que asegura un lugar común de armonía: funcionan entre el escritor y el lector como mito, con la definición particular que Seferis atribuye al mito. La población humana de *Mythistorima* resulta estar lejos de los prejuicios cronológicos: el poeta es indiferente al hecho de que los personajes que aparecen uno al lado del otro sean antiguos o modernos. Esta indiferencia cronológica se debe a un mecanismo espontáneo de la memoria, que pasa de algo antiguo a algo moderno sin ninguna preocupación de homogeneidad crónica. También se

debe a la *mitificación*, a un procedimiento que transforma la historia en mito y que tiene como punto de partida la “emoción histórica”, esa emoción que considera historia todo lo que está vivo y que hace coexistir al mismo tiempo personajes que han vivido en tiempos diferentes. (Vitti, 1994, pp. 78-79).

Esta noción de *emoción histórica* es una de las características más sobresalientes de T. S. Eliot y se elabora minuciosamente en “Introducción a T. S. Eliot” (Seferis, 1992a, pp. 17-47). Podría decirse incluso que la mitificación seferiana, fundada principalmente sobre la *nekyia*, representa el dispositivo respectivo de las intermitencias proustianas, en la medida en que sirve de elemento de unificación cronológica en relación con el conjunto de la obra del poeta. Aunque este mecanismo sea muy exitoso en lo que respecta a los poemas, resulta ser bastante problemático en la novela, sin duda porque esta constituye su primer esbozo.

Ahora bien, en *Seis noches en la Acrópolis*, la comunicación con el pasado acaba siendo igualmente imperativa. Por esto, los jóvenes eligieron la Acrópolis como lugar privilegiado para comunicarse con su pasado ilustre bajo una luna llena, que es, además, el momento indicado para una necromancia:

Estos bloques de mármol jugarán para los rayos lunares el mismo papel que los espejos de Arquímedes jugaron para los rayos solares: los obligarán a encontrarse con ustedes, oh ríos aprisionados, con la mayor intensidad posible ... En la Acrópolis, bajo la luna llena, encontraremos la energía necesaria para que nuestras aguas puedan comunicarse entre ellas. Quizás también encontraremos allí otra fuerza que nos ayude a alcanzar nuestro objetivo, la fuerza del legado de nuestros ancestros inmortales... El mundo no puede hablar si no lo alimentas con tu sangre. (Seferis, 2013, p. 42).

Algunas páginas más tarde, Seferis anuncia su plan latente:

A lo lejos, en el fondo, los mármoles de la Acrópolis resplandecían como grandes piedras blancas. Stratis se esforzaba por conciliar el tiempo presente, que fluía con el ritmo lánguido de las salmodias y venía a fundirse por encima de las pequeñas llamas, con este otro tiempo que parecía contemplarlo, inmóvil, desde lo alto de la ciudadela, a través de las pupilas cerradas de los mármoles como desde el fondo de un mar tranquilo. (2013, p. 75).

La presencia de la Acrópolis, sin embargo, en lugar de facilitar el vínculo con el pasado, lo vuelve problemático: “este pasado es omnipresente, abrumador, tan pesado que los seres se quedan paralizados, como el paisaje urbano ateniense ante la colina de la Acrópolis” (Brumes, 2014, p. 3). Los personajes no pueden alcanzar la salvación porque, además de las ruinas visuales, hay también ruinas literarias, un número muy grande de citas: “En todo momento aparecen, en el tejido mismo de la trama narrativa, los signos del pasado voluminoso que, sin embargo, hay que metamorfosear en presente” (Brumes, 2014, p. 3). Efectivamente, hay setenta y cinco citas en doscientas cuarenta y dos páginas, citas de poetas y de escritores diferentes, de extensión y de pertinencia variables. Seferis, sin duda, está muy influenciado por el descubrimiento relativamente reciente de *La tierra baldía*, de T. S. Eliot,

cuyo antepenúltimo verso —“estos fragmentos he orillado contra mi ruina” (Eliot, 2001, p. 59)— parece resumir la idea central de la novela: “construir algo a partir de ruinas, a pesar de ellas y, finalmente, contra ellas” (Brumes, 2014, p. 3). Pero las ruinas de la novela dominan a los personajes, son obstinadas y remanentes:

Tenía la impresión de que la Acrópolis había permanecido intacta hasta esta tarde, y que dos milenios de tiempo comprimido acababan justamente de liberarse reduciéndola a migajas ... Después de haber pasado el Odeón, Stratis echó de nuevo un vistazo hacia el peñasco. Le pareció que tenía un aire de resistencia terca, y se asombró de que aún estuviera de pie luego de un sismo semejante. (Seferis, 2013, p. 140).

En consecuencia, la imposibilidad de la salvación a través del pasado conduce al alejamiento progresivo de la Acrópolis: “las noches son allí más cortas, los personajes experimentan más reticencias, su búsqueda debe ejercerse hacia un lugar lejano e inhallable” (Brumes, 2014, p. 3). No obstante, el fin enigmático, poético y casi taumatúrgico de la novela deja algunas esperanzas:

—¿Nunca pensaste tomar el otro camino, Stratis? ¿El camino de arriba...?  
Me pregunté qué quería decir, estaba dominado por una voluntad extranjera.  
Ella estaba ahora parada al lado de la losa de mármol. Su túnica era de amianto incandescente.  
—¿... que las almas, a veces, abolen la muerte para volver a ser piel y labios?  
Tenía allí, delante de mí, una llama semejante. Mi cerebro trataba desesperadamente de saber si yo era también parte de aquello que miraba. Experimenté un dolor vivo, que se expandió por todo mi cuerpo. Creí que me desgarraban. Luego sentí un relámpago que cortó el tiempo como una gran serpiente, de golpe. Vi un pequeño montón de cenizas de lino en el lugar donde se encontraban sus tobillos. Vi resucitar un ser de entre los mármoles. (Seferis, 2013, p. 242).

El tiempo podría efectivamente haber realizado el milagro, las ruinas podrían haber hecho resucitar los mármoles. Este fin que deja semillas de milagro y de esperanza sobreviene sin duda como un cambio repentino para modificar de principio a fin todo el ambiente asfixiante de la novela y para iluminar un poco la vía de la salvación para Stratis/Seferis. Esto podría ser también “la prueba para nosotros de esta voluntad deliberada en Seferis de dar, desde esta época, una profundidad mítica a su creación” (Kohler, 1985, p. 145).

En Proust, por otra parte, hay un término análogo a la *nekyia* griega que se utiliza de forma singular: “puesto que toda mirada habitual es una necromancia y cada rostro que amamos es el espejo del pasado” (Proust, 2005, p. 144); “puisque tout regard habituel est une nécromancie et chaque visage qu’on aime, le miroir du passé” (Proust, 1987-1989, II, CG, p. 439). Pero hay también una catábasis y no una *nekyia*, en la medida en que la *nekyia* constituye un rito que presupone un sacrificio cuya utilidad es disponer favorablemente a quien se interrogará en los infiernos sobre el futuro o sobre una cuestión precisa. Por el

contrario, la catábasis es más bien una prueba de iniciación que el héroe antiguo debe pasar antes de alcanzar la consolidación de su calibre heroico. Este descenso a los infiernos tiene lugar durante un sueño, lo que lo vuelve mucho más plausible. La ventaja del sueño es que “la inteligencia y la voluntad, momentáneamente paralizadas, ya no podían protegerme contra la crueldad de mis impresiones verdaderas” (Proust, 2008, p. 173); “l’intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus ... disputer à la cruauté de[s] impressions véritables” (Proust, 1987-1989, III, SG, p. 157), es decir, los sentimientos más escrupulosamente reprimidos por el razonamiento tienen por fin curso libre para que sean tratados por el proceso cognitivo de forma no censurada.

Una de las funciones más importantes de la inteligencia es la de mitigar la intensidad de las impresiones para hacerlas inofensivas para la sensibilidad. Es una suerte de amortiguador afectivo que absorbe toda conmoción emotiva susceptible de desregular el funcionamiento de la sensibilidad del ser. Por esta razón, la receptividad emocional del ser en el curso del sueño crece hasta el punto de que

el conocimiento interno, colocado bajo la dependencia de los trastornos de nuestros órganos, acelera el ritmo del corazón o de respiración, porque una misma dosis de espanto, tristeza, remordimiento, actúa, con una potencia centuplicada, si se la inyecta así en nuestras venas. (Proust, 2008, p. 173).

La connaissance interne, placée sous la dépendance des troubles de nos organes, accélère le rythme du cœur ou de la respiration, parce qu’une même dose d’effroi, de tristesse, de remords agit, avec une puissance centuplée si elle est ainsi injectée dans nos veines. (Proust, 1987-1989, III, SG, p. 157).

Bajo la égida del conocimiento interno, comenzamos el viaje al mundo de Morfeo, que puede llevarnos, si lo deseamos, al reino de Hades:

Para recorrer las arterias de la ciudad subterránea sobre las olas negras de nuestra propia sangre como sobre un Leteo interior de séxtuples repliegues, grandes figuras solemnes se nos aparecen, nos abordan y nos abandonan y nos dejan desechos en lágrimas. (Proust, 2008, p. 173).

Pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes. (Proust, 1987-1989, III, SG, p. 157).

Deberíamos subrayar, en primer lugar, el esbozo de una escena acuática, como es el caso en la mayoría de los descensos registrados. Es interesante, sin embargo, constatar que el campo léxico no abarca solo palabras de connotación plenamente náutica —*embarcado, naves, Leteo*—, que remiten a un viaje marítimo convencional, sino que sugiere más bien un viaje *interior* por nuestras *arterias* y nuestra *sangre*: se trata más de una excursión en las

entrañas del ser que de un viaje exterior a nuestra propia consciencia; no hay un transporte a otra dimensión, sino una introspección en la esencia de nosotros mismos. Para ello, es necesario olvidar por un momento al ser de la víspera; hay que beber el agua del Leteo para distanciarnos de nuestra inteligencia. La diligencia de la inmersión aturde; las figuras de los primeros muertos aparecen, solitarias y solemnes. El ser profundo las reconoce, aunque se trate de figuras y sean, por eso, indeterminadas e imprecisas. Sin embargo, se alcanza un primer desborde de sensibilidad expresada en lágrimas interiores, retenidas durante mucho tiempo. La idea del desplazamiento se refuerza por los verbos *abordent* y *quittent*: estamos en pleno Hades y el Narrador busca desesperadamente a su abuela: “busqué en vano la de mi abuela: sin embargo, sabía que aún existía, pero con una vida disminuida, tan pálida como la del recuerdo; aumentaba la oscuridad y el viento” (Proust, 2008, p. 173); “Je cherchais en vain celle de ma grand-mère dès que j’eus abordé sous les porches sombres; je savais pourtant qu’elle existait encore, mais d’une vie diminuée, aussi pâle que celle du souvenir; l’obscurité grandissait, et le vent” (Proust, 1987-1989, III, SG, p. 157). Su intuición o su deseo arden, le hacen creer que su abuela aún vive, pero ¿qué tipo de vida lleva? Parece, en realidad, identificarse con la imagen virtual que el Narrador tiene de ella en su memoria, una imagen ya atenuada por el olvido y el distanciamiento.

A medida que las tinieblas se opacan, el viento parece borrar las huellas de este recuerdo precioso. El Narrador requiere ayuda: “mi padre, que debía conducirme hasta ella, no llegaba” (Proust, 2008, p. 173); “mon père n’arrivait pas qui devait me conduire à elle” (Proust, 1987-1989, III, SG, p. 157). En los infiernos se necesita un guía, no es posible aventurarse en la oscuridad siniestra sin los auspicios de un protector: para los muertos, es necesario un *psicopompo*, un conductor de almas. Para los vivos, es necesario un *andropompo*, un conductor de hombres. La elección de una protección viril parece elocuente en este reino tenebroso. La falta de apoyo conmociona momentáneamente al Narrador, que se desespera y mezcla sueño y realidad:

De repente me faltó la respiración, sentí como endurecido mi corazón, acababa de recordar que llevaba muchas semanas sin escribir a mi abuela. ¿Qué iba a pensar de mí? «Dios mío», me decía, «qué desgraciada debe de sentirse en ese cuartito que hemos alquilado para ella, tan pequeño como el de una antigua sirvienta, en el que se encuentra totalmente sola, con la custodia que hemos puesto para cuidarla y no puede moverse, pues sigue un poco paralizada, ¡y no ha querido levantarse ni una sola vez! Debe de creer que la he olvidado desde que murió, ¡qué sola y abandonada debe de sentirse! ¡Oh! Tengo que correr a verla, no puedo esperar ni un minuto, no puedo esperar a que mi padre llegue, pero, ¿dónde es? ¿cómo he podido olvidar la dirección? ¡Con tal de que me reconozca aún! ¿Cómo he podido olvidarla durante meses?» Está oscuro, no la encontraré, el viento me impide avanzar. (Proust, 2008, p. 173).

Tout d’un coup la respiration me manqua, je sentis mon cœur comme durci, je venais de me rappeler que depuis de longues semaines j’avais oublié d’écrire à ma grand-mère. Que devait-elle penser de moi ? «Mon Dieu, me disais-je, comme elle doit être malheureuse dans cette petite chambre qu’on a louée pour elle, aussi petite que pour une ancienne domestique, où elle est toute seule avec la garde qu’on a placée pour la soigner et où elle ne peut pas bouger, car elle est toujours un peu paralysée et n’a pas voulu une seule fois se lever! Elle doit croire que je l’oublie depuis qu’elle est morte, comme elle doit

se sentir seule et abandonnée ! Oh ! il faut que je coure la voir, je ne peux pas attendre une minute, je ne peux pas attendre que mon père arrive mais où est-ce ? comment ai-je pu oublier l'adresse ? pourvu qu'elle me reconnaisse encore ! Comment ai-je pu l'oublier pendant des mois?» Il fait noir, je ne trouverai pas, le vent m'empêche d'avancer. (Proust, 1987-1989, III, SG, pp. 157-158).

La escena descrita se parece curiosamente a la de la habitación de la abuela justo antes de dormir, el último recuerdo que él tiene de ella. Entre los detalles realistas, se introducen de forma arbitraria pensamientos sin lógica, remordimientos de un nieto que habría debido llorar a su abuela, que habría debido hacer un duelo parecido al de su madre. Pero el padre aparece para calmarlo, agregando algunos detalles de la vida de la abuela en el Más Allá:

Pero ahí está mi padre paseándose delante de mí; le grito: «¿Dónde está la abuela? Dime la dirección. ¿Está bien? ¿Seguro que no le falta de nada?». «Claro que no», me dice mi padre, «puedes estar tranquilo. Su custodia es una persona cabal. De vez en cuando enviamos una pequeña suma para que puedan comprarle lo poco que necesita». (Proust, 2008, pp. 173-174).

Mais voici mon père qui se promène devant moi; je lui crie : "Où est grand-mère ? dis-moi l'adresse. Est-elle bien ? Est-ce bien sûr qu'elle ne manque de rien ? – Mais non, me dit mon père, tu peux être tranquille. Sa garde est une personne ordonnée. On envoie de temps en temps une toute petite somme pour qu'on puisse lui acheter le peu qui lui est nécessaire. (Proust, 1987-1989, III, SG, p. 158).

La custodia cabal de la abuela es, sin dudas, Cerbero, mientras que la pequeña suma es el óbolo, esa moneda de la Grecia antigua que, según los ritos funerarios, había que dejar en la boca del muerto para pagar a Caronte el cruce del Estigia. Las almas que no podían pagar estaban condenadas a errar sobre las orillas del Estigia durante cien años. En consecuencia, para asegurar el bienestar de los muertos, había que hacer ese negocio con el déspota del mundo subterráneo.

El padre conduce ahora la conversación al tema más impresionable para el Narrador: “A veces pregunta qué ha sido de ti. Le dijimos incluso que ibas a escribir un libro. Pareció contenta” (Proust, 2008, p. 174); “Elle demande quelquefois ce que tu es devenu. On lui a même dit que tu allais faire un livre. Elle a paru contente” (Proust, 1987-1989, III, SG, p. 158). Estas cuatro frases, muy cortas para los estándares proustianos, estos cuatro golpes ensordecedores para la sensibilidad del Narrador, desencadenan un trastorno monumental: son la llave que abre el saco de Eolo con los sentimientos de nuestro héroe, porque se concentran en los dos temas más delicados: el sueño de convertirse en escritor y el duelo por la muerte:

Entonces me pareció recordar que, un poco después de su muerte, mi abuela me había dicho sollozando con expresión humilde, como una vieja sirvienta expulsada, como una extraña: «De todos modos, me permitirás verte alguna

vez, no dejes pasar demasiados años sin visitarme. Piensa que has sido mi nieto y que las abuelas no olvidan». Al volver a ver el rostro tan sumiso, tan desdichado, tan dulce, que tenía, quise correr inmediatamente y decirle lo que debería haberle respondido entonces: «Pero, abuela, me verás todo lo que quieras, sólo te tengo a ti en el mundo, nunca me separaré de ti». ¡Cómo debió de hacerla sollozar mi silencio en tantos meses que no he ido allí donde está acostada! ¿Qué se habrá dicho? (Proust, 2008, p. 174).

Alors je crus me rappeler qu'un peu après sa mort, ma grand-mère m'avait dit en sanglotant d'un air humble, comme une vieille servante chassée, comme une étrangère: «Tu me permettras bien de te voir quelquefois tout de même, ne me laisse pas trop d'années sans me visiter. Songe que tu as été mon petit-fils et que les grand-mères n'oublient pas.» En revoyant le visage si soumis, si malheureux, si doux qu'elle avait, je voulais courir immédiatement et lui dire ce que j'aurais dû lui répondre alors: «Mais, grand-mère, tu me verras autant que tu voudras, je n'ai que toi au monde, je ne te quitterai plus jamais.» Comme mon silence a dû la faire sangloter depuis tant de mois que je n'ai été là où elle est couchée! Qu'a-t-elle pu se dire? (Proust, 1987-1989, III, SG, p. 158).

Desde la intermitencia iniciada con “Conmoción de toda mi persona” (Proust, 2008, p. 168); “Bouleversement de toute ma personne” (Proust, 1987-1989, III, SG, p. 152), algunas páginas antes, la memoria del Narrador se encuentra en pleno trabajo de reconstitución del pasado y de los sentimientos reprimidos. El recuerdo de una conversación después de la muerte de la abuela, sin duda en un sueño similar, lo atormenta: pone de relieve una imagen humillada, trágicamente desdeñada de la abuela. Es él quien la humilló a ese punto desdeñando y profanando su memoria. Pero, a diferencia de los nietos, *las abuelas no olvidan*. Y esto vuelve aún más punzante el dolor del Narrador. Su silencio sonoro, la apatía con la que recibe la pérdida del ser amado, no podrán disfrazarse más bajo la pasividad de la inteligencia. Debe actuar inmediatamente para resarcir el crimen cometido:

Y también sollozando dije a mi padre: «Rápido, rápido, su dirección, llévame». Pero él respondió: «Es que... no sé si podrás verla y, además, mira, está muy débil, muy débil, ya no es la misma, creo que te resultará más que nada duro y no recuerdo el número exacto de la avenida». «Pero dime, tú que lo sabes. No es verdad que los muertos ya no viven. No es verdad, de todos modos, pese a lo que dicen, puesto que la abuela sigue existiendo». Mi padre sonrió con tristeza: «¡Oh! Muy poco, verdad, muy poco. Creo que sería mejor que no fueras. No le falta de nada. Hay quien va a ordenarle todo». «Pero, ¿pasa mucho tiempo sola?». «Sí, pero es mejor para ella. Es mejor que no piense, sólo podría causarle pena. Con frecuencia causa pena pensar. Por lo demás, está, verdad, muy apagada. Te dejaré la indicación precisa para que puedas ir; no sé qué podrías hacer allí y no creo que la custodia te dejara verla». «Pero sabes perfectamente que yo viviré cerca de ella, ciervos, ciervos, Francis Jammes, tenedor». (Proust, 2008, p. 174).

Et c'est en sanglotant que moi aussi je dis à mon père: «Vite, vite, son adresse, conduis-moi.» Mais lui: «C'est que... je ne sais si tu pourras la voir. Et puis, tu sais, elle est très faible, très faible, elle n'est plus elle-même, je crois que ce te sera plutôt pénible. Et je ne me rappelle pas le numéro exact de l'avenue». «Mais dis-moi, toi qui sais, ce n'est pas vrai que les morts ne vivent plus. Ce n'est pas vrai tout de même malgré ce qu'on dit, puisque grand-mère existe encore.» Mon père sourit tristement: «Oh! bien peu, tu sais, bien peu. Je crois que tu ferais mieux de n'y pas aller. Elle ne manque de rien. On vient tout mettre en ordre». «Mais elle est souvent seule?» «Oui, mais cela vaut mieux pour elle. Il vaut mieux qu'elle ne pense pas, cela ne pourrait que lui faire de la peine. Cela fait souvent de la peine de penser. Du reste, tu sais, elle est très éteinte. Je te laisserai l'indication précise pour que tu puisses y aller; je ne vois pas ce que tu pourrais y faire et je ne crois pas que la garde te la laisserait voir». «Tu sais bien pourtant que je vivrai toujours près d'elle, cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette». (Proust, 1987-1989, III, SG, pp. 158-159).

El padre lo disuade: es el obstáculo que hay que superar para alcanzar el objetivo, para salir del Hades como un hombre nuevo. Le describe el estado actual de la abuela: el “elle n'est plus elle-même” oculta una verdad sibilina: la existencia presente de la abuela tiene poco que ver con su existencia terrenal. Lo que importa para ella ahora es no pensar, porque *cogito ergo patior* (‘pienso, luego sufro’). Sufrió tanto que sería mejor dejarla en esos limbos del pensamiento y del olvido para que por fin encontrara reposo.

El Narrador debe comprender que no puede hacer nada por la abuela; sin embargo, no se trataba del todo de su bienestar, sino de un ajuste de cuentas del Narrador consigo mismo: para que él también encontrara reposo, fue necesario descender a lo más profundo de sí mismo, y, una vez allí, debió ser tranquilizado por una voz de autoridad que decía que era inútil demorarse en senderos que no conducen a ningún sitio. No lo tiene que perdonar la abuela, se tiene que perdonar él mismo. La catábasis/sueño acaba con estas palabras enigmáticas: “cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette”, de las que Liliane Fearn (1967) explicó pertinentemente el simbolismo. Aun así, más allá del simbolismo individual de cada palabra, hay sin dudas una doble utilidad global en esta selección de gracia ambigua: por un lado, parecen ser las palabras clave que ponen fin a la catábasis/sueño, de acuerdo con Gérard Genette: “la secuencia infra-lingüística *cerfs, Francis Jammes, fourchette* no se da en absoluto como ejemplo del lenguaje onírico, sino como testimonio de ruptura y de incompreensión, al despertar, entre este lenguaje y la consciencia vigilante” (1972, p. 199); y por otro, su valor puramente acústico, incluso onomatopéyico, parece verbalizar —mediante sus fricativas y líquidas— el ruido de un ascenso brusco y precipitado hacia la vigilia, ascenso que se lleva a cabo —como el descenso— en un ambiente acuático:

Pero ya había vuelto a cruzar el río de meandros tenebrosos; había vuelto a subir a la superficie en la que se abre el mundo de los vivos; conque, si repetía otra vez «Francis Jammes, ciervos, ciervos», la continuación de esas palabras ya no me ofrecía el sentido límpido y la lógica que expresaban tan naturalmente para mí un instante antes y ya no podía recordar. (Proust, 2008, pp. 174-175).

Mais déjà j'avais retraversé le fleuve aux ténébreux méandres, j'étais remonté à la surface où s'ouvre le monde des vivants ; aussi si je répétais encore : «Francis Jammes, cerfs, cerfs», la suite de ces mots ne m'offrait plus le sens limpide et la logique qu'ils exprimaient si naturellement pour moi il y a un instant encore et que je ne pouvais plus me rappeler. (Proust, 1987-1989, III, SG, p. 159).

Después de todo, parece evidente que no se trata de un simple sueño, sino de una experiencia esotérica, de la búsqueda desesperada de un ser amado muerto, cuya ausencia provocó dolor de una manera diferida a causa del trabajo de las intermitencias. El hecho de que esta catábasis virtual se identifica, como ya lo subrayamos, con un descenso a las profundidades de nosotros mismos, hace muy pertinente la concepción junguiana de esta práctica psicoanalítica. Jung utilizó el concepto de *nekyia* para ilustrar el procedimiento de introversión consciente en las capas profundas de la psique inconsciente. Para él, la *nekyia* no es solo un descenso en el abismo de nuestro inconsciente, es una catábasis de significación mayor cuyo objetivo es la restauración completa del ser. ¿Acaso Seferis no tenía, de hecho, el mismo objetivo?

\*\*\*

¿Podríamos, en definitiva, decir que *Seis noches en la Acrópolis* es una novela “muy fallida ... en la que la misma torpeza es el mejor testimonio interno de su casi total fidelidad a la versión original”? (Kohler, 1985, pp. 134-135). Roderick Beaton no está del todo de acuerdo. Él dice: “Had Seferis published, in 1930, the finished version that he completed in 1954, it would surely have claimed a distinguished place among the pioneers of Greek Modernist prose” (Beaton, 2001, p. 182). A decir verdad, podemos encontrar en la novela todos los signos precursores del genio poético de Seferis en forma embrionaria: su cratilismo, el aspecto soterialógico de la escritura estimulado por la *nekyia*, el papel del tiempo y, sobre todo, el dispositivo crónico de la mitificación.

Es, por cierto, muy interesante lo que Beaton pone en evidencia cuando inscribe *Seis noches...* en “that tradition devoted to the development of a creative artist, of which Proust's monumental *Recherche* is both the crowning example and the one with which Seferis was most directly in dialogue” (2001, p. 182). Yorgos Seferis estableció, sin ninguna duda, un diálogo artístico y una relación estrecha con la poética de Marcel Proust fundamentalmente porque entendía sus inquietudes y porque compartía su punto de vista sobre el arte. Durante la Navidad de 1948, escribe en sus *Jours*:

Leo esta narración de Ruskin: «Turner estaba un día dibujando el puerto de Plymouth y algunos navíos, a una milla o dos de distancia, vistos a contraluz. Cuando le mostró este dibujo a un oficial de marina, éste lo observó con sorpresa y objetó con una indignación muy comprensible que los navíos de línea no tenían portas. ‘No, dice Turner, ciertamente no. Si usted se sube al monte Edgecumbe y mira los navíos a contraluz, bajo poniente, verá que no puede percibir las portas’. ‘Bueno, dice el oficial aún indignado, pero usted sabe que hay portas’. ‘Sí, dice Turner, lo sé, pero mi trabajo es dibujar lo que veo, no lo que sé’». (Seferis, 1996, pp. 128-129).

Esta observación aparentemente anodina de Ruskin engloba, sin embargo, la quintaesencia del arte proustiano: “el esfuerzo de Elstir para no exponer las cosas tal como sabía que eran, sino según esas ilusiones ópticas de las que se compone nuestra visión primordial” (Proust, 2008a, p. 426); “l’effort d’Elstir de ne pas exposer les choses telles qu’il savait qu’elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite” (Proust, 1987-1989, I, JFF, p. 194). Una pintura o un personaje de la novela son considerados habitualmente como representaciones de la realidad: remiten a un paisaje o a un ser real vistos en una perspectiva globalizante, pero *a priori* estática y unidimensional.

El gran pintor, así como el gran escritor, se distinguen porque hacen original esta percepción habitual de la realidad revolucionando, antes que todo, la *mirada* que arrojan sobre ella: los nuevos ojos instauran nuevas leyes y el universo creado —la obra artística— impone una perspectiva que influencia nuestra propia manera de percibir el espacio y el tiempo. Para revolucionar la forma de contemplar el mundo, el pintor original utiliza los colores y el arte de esbozar los contornos de los seres y de la naturaleza en combinaciones completamente novedosas, para materializar su concepción individual. El escritor, en cambio, debe esforzarse por cristalizar la imaginación en palabras: palabras que deben incluir en su contenido semántico una pintura iconoclasta en relación con el esbozo de la realidad tradicionalmente reflejada por ellas. Y es justamente esta nueva mirada y esta óptica iconoclasta —de un Proust, de un Seferis— lo que caracteriza a los artistas sublimes.

### Referencias bibliográficas

- Agacinski, S. (2005). *Métaphysique des sexes: Masculin/Féminin aux sources du christianisme*. París: Seuil.
- Alighieri, D. (1985). *La Divine Comédie: L’Enfer* (Trad., introducción y notas de J. Risset). París: GF-Flammarion.
- Argyriou, A. (1990). *Dix-sept textes pour Séféris*. Atenas: Kastaniotis.
- Barthes, R. (2003). *El grado cero de la escritura* (Trad. de N. Rosa y P. Willson). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Beaton, R. (2001). Seferis and the novel: A reading of *Six Nights on the Acropolis*. *Byzantine and Modern Greek Studies*, (25), 156-184.
- Burkert, W. (2007). *Religión griega. Arcaica y clásica* (Trad. de H. Bernabé). Madrid: Abada.
- Doubrovsky, S. (1974). *La place de la madeleine, Écriture et fantasme chez Proust*. París: Mercure de France.
- Dumortier J. (1954). L’évocation des morts dans l’*Odyssée*. *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, (3), 27-40.
- Eliot, T. S. (2001). *La tierra baldía* (Trad. de J. Malpartida Ortega). Barcelona: Círculo de Lectores.
- Emerson, R. W. (1960). *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*. Cambridge: Belknap Harvard UP.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- Homero. (2006). *Odisea* (Trad. de J. M. Pabón). Madrid: Gredos.
- Kohler, D. (1985). *L’aviron d’Ulysse: l’itinéraire poétique de Georges Séféris*. París: Les Belles Lettres.
- Kohler, D. (1989). *Georges Séféris, qui êtes-vous?* Lyon: Éditions La manufacture.
- Mirto, M. S. (2012). *Death in the Greek world* (Trad. de A. M. Osborne). Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Platón. (2008). *Œuvres complètes*. París: Flammarion.
- Plotino. (1985). *Enéadas III-IV* (Trad. de J. Ipal). Madrid: Gredos.

- Proust, M. (2005). *La parte de Guermantes* (Trad. de C. Manzano). Buenos Aires: Debolsillo.
- Proust, M. (2007). *Por la parte de Swann* (Trad. de C. Manzano). Buenos Aires: Debolsillo.
- Proust, M. (2008a). *A la sombra de las muchachas en flor* (Trad. de C. Manzano). Buenos Aires: Debolsillo.
- Proust, M. (2008b). *Sodoma y Gomorra* (Trad. de C. Manzano). Buenos Aires: Debolsillo.
- Proust, M. (2009). *La prisionera* (Trad. de C. Manzano). Buenos Aires: Debolsillo.
- Proust, M. (2010). *El tiempo recobrado* (Trad. de C. Manzano). Buenos Aires: Debolsillo.
- Proust, M. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu* (4 vol.). París: Gallimard.
- Ramnoux, C. (1986). *La nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*. París: Flammarion.
- Seferis, G. (1968). *Mythistorima y otros poemas*. Barcelona: Orbis.
- Seferis, G. (1988). *Pages de journal: 1925-1971*. París: Mercure de France.
- Seferis, G. (1992a). *Essais I*. Atenas: Ikaros.
- Seferis, G. (1992b). *Essais II*. Atenas: Ikaros.
- Seferis, G. (1994). *Poèmes*. Atenas: Ikaros.
- Seferis, G. (1996). *Jours V: janvier 1, 1945- avril 19, 1951*. Atenas: Ikaros.
- Seferis, G. (2007). *Breve antología* (Trad. de J. G. Torres). México: UNAM.
- Seferis, G. (2013). *Six nuits sur l'Acropole*. Clermont-Ferrand: Le bruit du temps.
- Sófocles. (2000). *Antígona* (Trad. de A. Alamillo). En Autor, *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Theotokás, G. (2005). *Georges Séféris comme je l'ai connu*. En Autor, *À la Recherche de la clarté: Essais sur la littérature nouvelle grecque et européenne*. Atenas: Éstia.
- Vernant, J.-P. (2001). La bella muerte y el cadáver ultrajado. En Autor, *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia* (pp. 45-81). Buenos Aires: Paidós.
- Vernant, J.-P. (2007). *Œuvres* (Tomos 1 y 2). París: Seuil.
- Vitti, M. (1994). *Usure et logos: Introduction à la poésie de Georges Séféris*. Atenas: Éstia.

## Notas

<sup>1</sup> Las traducciones de la mayoría de las citas son mías. En caso contrario, coloqué la referencia de las traducciones al español que utilicé. Para las citas de Proust utilicé la traducción de *En busca del tiempo perdido* de Carlos Manzano e incorporé, a continuación, el original en francés (N. del T.).

<sup>2</sup> La transcripción de la traducción modifica levemente la cita elegida.

<sup>3</sup> En italiano, en el original (N. del T.).

## La sombra de Vinteuil en dos novelas francesas

Arthur Morisseau\*

Traducción: Francisco Salaris

### Resumen

Este artículo de literatura comparada investiga el período post-Vinteuil analizando la recepción del compositor ficticio de *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust en escritos de la segunda mitad del siglo XX y del siglo XXI. Estas novelas sobre el compositor se inscriben en una subcategoría de la ficción relativamente reciente (fines del siglo XVIII): la de las historias sobre compositores que solo existen en las páginas de los libros. La segunda mitad del siglo XX marcó el comienzo de un cambio en la forma en que los novelistas describen a los compositores ficticios: surgió una vena burlesca que no escapa a algunas novelas proustianas. La sombra de Vinteuil puede explicar la necesidad, con implicancias variadas, de esta orientación paródica: algunos autores, como Richard Millet en *L'Angélu*, son conscientes de que deben literalmente dar muerte al maestro, Proust, con el fin de librarse de él, incluso aunque su legado siga presente. Otros, como Jérôme Bastianelli en *La Vraie vie de Vinteuil*, fingen volver real a Vinteuil, creando en realidad un nuevo personaje aún más ficticio.

**Palabras clave:** *Bastianelli, compositor, literatura, Millet, Vinteuil*

### Vinteuil's shadow in two french novels

### Abstract

This article of comparative literature investigates the post-Vinteuil period by analyzing the reception of the fictitious composer of Marcel Proust's work *In Search of Lost Time* in literary writings from the second half of the 20<sup>th</sup> century as well as from the 21<sup>st</sup> century. These novels staging the composer fit into a relatively recent (late 18<sup>th</sup> century) sub-category of fiction: stories about composers who only exist in the pages of books. The second half of the 20<sup>th</sup> century ushered in a change in the way novelists described fictional composers: a burlesque vein emerged which did not escape some Proustian novels. The shadow of Vinteuil can explain the need, with various stakes, for this parodic turn: some authors, such as Richard Millet in *L'Angélu*, are aware that they must literally put to death the master, Proust, in order to free themselves from him –even if his legacy lives on. Others, like Jérôme Bastianelli in *La*

---

\* Doctor en Lenguas, Literatura y Civilización Francesas en la Universidad de la Sorbonne-Nouvelle, París, Francia. [arthur.morisseau@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:arthur.morisseau@sorbonne-nouvelle.fr)  
Recibido 15/02/2021 Aceptado 20/04/2021

*Vraie Vie de Vinteuil*, ambition to make Vinteuil real: although they actually create a new character who is all the more fictitious for that matter.

**Keywords:** *Bastianelli, composer, literature, Millet, Vinteuil*

Ubicado en el centro de una tríada de creadores ficticios, el personaje de Vinteuil es el que menos se deja domesticar en el seno de esta gran “obra abierta”<sup>1</sup> (Defer, 1992, p. 108) que es *À la Recherche du temps perdu*. Aunque se presenta en el transcurrir de las páginas, nunca se revela por completo: es en apariencia un “hombre sin cualidades” [“homme sans qualités”], humilde y secreto. Descrito como un “viejo bobo” (Proust, 2007, p. 228) [“vieille bête” (Proust, 1987-89, I, p. 211)] por Swann, es reservado, poco mundano y de un pudor excesivo. Organista de Combray, adonde se retira luego de la muerte de su esposa, y antiguo profesor de piano de las hermanas de la abuela del Narrador (Proust, 1987-89, I, p. 111), es también el genial compositor de la obra maestra de Marcel Proust. Así, figura-faro del anti-beuvismo proustiano<sup>2</sup>, ilustra la perfecta separación entre el hombre y el artista, razón que conduce a Proust a no anclar a su personaje en la Historia, con el fin de crear un puro personaje de ficción. Vive, además, en Montjouvain, por el lado de Swann o “côté de Méséglise” (Proust, 1987-89, I, p. 145). En la vida real, Proust se inspira en dos casas situadas en las proximidades de Illiers, pueblo francés en donde de niño pasaba sus vacaciones, en la casa de su tío y de su tía. Estas dos casas, respectivamente Montjouvin y Mirougrain, forman Montjouvain. Como ocurre a menudo en Proust, la mezcla es voluntaria, con el objetivo de hacer que el lugar entre en la ficción. A fin de cuentas, es esencialmente la música de Vinteuil lo que vive a través de la novela.

El compositor es presentado en los salones del mismo modo que otros compositores contemporáneos de Proust, e incluso es definido como “el mayor músico” (Proust, 2009, p. 248) [“le plus grand musicien” (Proust, 1987-89, III, p. 263)] de la época. Asimismo, poseía un estilo musical que se reconocía de inmediato cualquiera fuera el fragmento interpretado, lo que es propio del compositor de genio: “La audición de una obra suya no dejaba abrigar duda alguna” (Proust, 2009, p. 262) [“L’audition d’une œuvre de lui ne laissait aucun doute” (Proust, 1987-89, III, p. 758)]. Para describir las obras musicales imaginarias de Vinteuil, Proust se inspiró en numerosos hechos musicales concretos y en variadas impresiones. La multiplicación de las fuentes y la voluntad del escritor de enturbiar las pistas contribuyen a crear una síntesis de lo que es un músico francés en aquel entonces (Leblanc, 2017, p. 22). Con esto, Proust consigue también liberar por completo, a la vez que multiplica los indicios, la obra musical de *À la Recherche du temps perdu* de toda referencia, creando una “metabolización” (Mauriac Dyer, 2013, p. 51) de las fuentes. Vinteuil se revela entonces profundamente ficticio.

## Los compositores ficticios en la literatura

Las historias sobre compositores que solo existen en los libros son una subcategoría de la ficción relativamente reciente. En la literatura occidental, surgen en el siglo XVIII en Alemania<sup>3</sup>. Anteriormente no se encuentran rastros de compositores ficticios en una obra novelística: todos eran reales. El escritor alemán Wilhelm Heinrich Wackenroder parece ser el primero, con *La singular vida musical del compositor Joseph Berglinger* (breve relato que se encuentra en *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*, traducción de *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*), de 1796. Una construcción semejante no es solo una salida para evitar alcanzar a los hombres reales, sagrados e intocables. Un compositor ficticio permite expandir los límites de lo real; los compositores pueden ser de aquí en adelante personajes principales, incluso si no existen. Si su vida resulta

ficticia, su obra también lo es: un compositor ficticio se hará cargo de una obra igualmente ficticia. Es precisamente este aspecto imaginario del compositor y de su obra lo que permite capturar mejor “the imaginary dimension of musical experience - the ability of the mind to conjure inner worlds under the influence of charged sounds” (Ross, 2009), como escribe Alex Ross a propósito, justamente, de la novela de Proust. Este crítico y musicólogo americano llama a esas representaciones ficticias en literatura “imaginary concerts”.

En el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, en Occidente, casi todas las novelas que ponen en escena un personaje de compositor ficticio se inscriben en la categoría de “novelas de formación musical”<sup>4</sup> (Locatelli, 2001, p. 80), es decir, las novelas de formación que se ocupan del itinerario de un músico, y esencialmente de composición musical. A partir de la segunda mitad del siglo XX, las novelas son más ambiguas en su procedimiento. *Pictures from an Institution*, de Randall Jarrell (1954) inicia un cambio en la manera en que los novelistas describen a los compositores ficticios. En efecto, su novela introduce un compositor que parodia al del *Doktor Faustus*, de Thomas Mann (1947). Parece, entonces, que solo les queda a los escritores la subversión de la figura de un compositor ficticio en la literatura.

Con la excepción del compositor ficticio de Mann, Vinteuil es el último que no está en el centro de una estrategia cómica, que se apoya principalmente en los procedimientos de la parodia (entre la imitación y la caricatura) y en los de la tragicomedia (entre lo patético y lo burlesco). Varias novelas de compositores contribuyen posteriormente a la vena cómica de los compositores ficticios en literatura, pero también a su minimización, en especial a causa de su excentricidad, como bien lo muestra Marcin Stawiarski (Stawiarski, 2015, pp. 15-50): Simon Silber, en *Simon Silber: Works for Solo Piano* (2002), de Christopher Miller, Schneidermann en *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto* (2006), de Joshua Cohen, Eckhard Rabindranath Unruh en *How is This Going to Continue?* (2007), de James Chapman, y Tancredo Pavone (inspirado en el compositor italiano Giacinto Scelsi) en *Infinity: The Story of a Moment* (2012), de Gabriel Josipovici. Stawiarski insiste en la mezcla de fascinación y de sátira que permite la construcción de semejantes personajes locos. Sus obras son presentadas en éfrasein musicales “excéntricos, singulares, que aparecen como un hápax, rarezas, curiosidades”, pero casi siempre próximas a experimentaciones musicales contemporáneas reales. Según Stawiarski (2015), son “bioficciones sepulcrales” (*biofictions-tombeaux*).

En algunas de estas novelas de compositores, las sombras de Proust y sobre todo de su compositor ficticio nunca están lejos. *L'Angélu* (1988), de Richard Millet, parece decir que es necesario dar muerte en sentido literal al maestro, Proust, con el fin de librarse de él. La obra de Millet (proustiano avezado y admirativo) reafirma una presencia de la que, sin embargo, es difícil desprenderse. *La Vraie vie de Vinteuil* (2019) de Jérôme Bastianelli (también apasionado por la obra de Proust) muestra por el contrario que el personaje de Vinteuil consigue, en una suerte de doble de él mismo, existir por fuera de Proust: como escribía Umberto Eco, “ciertos personajes de ficción tienen una especie de existencia independiente de su libreto original” (Eco, 2010, párr. 58).

### ***L'Angélu*, de Richard Millet**

“Soy un músico sin importancia” (Millet, 1988, p. 9): así comienza la novela *L'Angélu*, de Richard Millet, en la que un joven compositor mira sombríamente la imposibilidad de crear una obra. Concebida como una novela intradiegética, el relato toma forma bajo el signo de la introspección. Este aparente psicoanálisis del compositor ficticio comienza de hecho por la evocación de un “malentendido”, o aún de “la impostura” (p. 13) del músico. Paradójicamente, es el fracaso de la obra musical lo que permite hacer la obra literaria: “Si

me interesa relatar esta impostura es porque toda impostura —tratándose del Arte— puede ser el fruto de una absoluta sinceridad” (p. 13). El relato toma entonces la forma de una autobiografía terapéutica, que deberá ocasionar “un poco de dolor a quienes engañé, como a mí mismo” (p. 13). Se convoca una gran cantidad de tesis freudianas: la relación ambigua y edípica con la madre (p. 25), a quien el narrador teme, admira y provoca a la vez haciéndole muchas preguntas sobre la sexualidad de las que ya conoce las respuestas (p. 32), las tendencias sadomasoquistas<sup>5</sup> (p. 28), la educación austera (p. 27), la escena matriz de voyeurismo zoofílico y necrofilico que paraliza y enmudece al joven de quince años (p. 33)...

Gran lector de Marcel Proust, Richard Millet escribe siempre en la estela del escritor de *À la Recherche du temps perdu*, lo que le vale el sobrenombre de “el Proust de la meseta de Millevaches”, como lo llama Franz-Olivier Giesbert: “Es en efecto un hijo del gran Marcel, de quien heredó la frase de largo aliento, el gusto por el inciso y por la digresión. Escribe en una lengua en vías de extinción”<sup>6</sup> (2006, p. 82). La mayor parte de sus obras contienen, si no reescrituras, al menos guiños a la obra proustiana, como en su novela *Lauve le pur* (2001):

A través de sus retratos fugitivos de mujeres, Millet —preocupado por “buscar el tiempo perdido” y convencido de que la “literatura lo lleva a lo real”— muestra asimismo sus afinidades con Marcel Proust. La madre de Lauve, que acompaña a su hijo a la cama dándole “un beso que no [lo] consolaba”, pero del que “no se hubiera sustraído por nada del mundo”, hace pensar en la madre del personaje-narrador proustiano. Su “buenas noches demasiado corto”, “el único consuelo”, pero al mismo tiempo “un momento doloroso” para el narrador que evoca su infancia en Combray, recuerda al “beso breve y lejano” de la madre de Lauve que deja a su pequeño “entrar solo en la noche”. (Malinowska-Salamonova, 2005, párr. 11).

Además, no es muy sorprendente encontrar en el mismo *L'Angélu*s referencias a Marcel Proust. Una de ellas no es otra que el acercamiento entre el narrador y el autor que, aunque parecidos, deben considerarse separadamente. En Millet comparten el hecho de ser artistas, de tener “la letra m” como “inicial de [su] nombre” (Millet, 1988, p. 86), de tener un pariente aficionado a la música, de haber sido enviados a lo de un compositor en Inglaterra, de haber compuesto una pieza atonal inspirada por la música de Schönberg, de Berg y de Webern y de amar la música contemporánea.<sup>7</sup> Sin embargo, Richard Millet es escritor y no compositor —prácticamente nunca compuso—, y fue su padre y no su madre quien lo incitó a hacer música. Además, Peter Burden, con quien Richard Millet había vivido, está lejos de parecerse a “Peter B.” (p. 44), cuyo maestro musical es Ralph Vaughan Williams y que acaba por suicidarse porque, según el narrador, no podía componer más (p. 49). Luego, a la imagen de Illiers y de Combray, Richard Millet hace aparecer en *L'Angélu*s el pueblo de Viam, donde nació, que toma el nombre ficticio de La Vialle; pero, contrariamente a su personaje, Millet no tiene pensado retirarse de allí en ningún momento:

Siempre me sentí exiliado de este pueblo, que es el de mi madre. Pero, contrariamente a mis personajes, yo sé que solo volveré para descansar allí. Estos libros no serían por tanto más que una tentativa de comprender la naturaleza de este exilio. Me pregunto también si no son una manera de prepararme para escribir otro. (Millet, 1993, p. 252).

En definitiva, *L'Angélu*s es por completo una autoficción en la línea de Proust. Por último, hay que resaltar también el hecho de que Millet, a través de su personaje, se reapropia del anti-beuvismo de Proust. En una página admirable, reafirma la separación del hombre y del

artista, con la diferencia de que el segundo debe no solo sobrepasar al primero, sino además reducirlo a la nada:

En las biografías de músicos, a las que me había aficionado más que nunca, los episodios amorosos me exasperaban, así como el hecho de que los compositores engendraran algo que no fuera música. Había hecho mía la opinión de Chamfort de que el amor no es sino el contacto de dos fantasías y de dos epidermis: la clamaba bien alto –lo que reforzaba la simplicidad con la que afirmaba que solo cuenta la Obra, y que la vida del hombre debe desvanecerse ante la vida del artista. (Millet, 1988, p. 62).

¿Qué pasa, a fin de cuentas, con este narrador, personaje principal y compositor ficticio de la novela? Cuando exclama “me gustaría ser compositor” (p. 38) y por primera vez tiene el deseo de crear una obra, se da cuenta de que esas ganas emanan de su primera vez con una desconocida en el heno (p. 40). Compone entonces “mediocres romances” y “laboriosos pastiches de Mendelssohn y de Schubert” (p. 41), como lo hizo Proust antes que él, pero con escritores y con más brillantez. A continuación, intenta parecerse a un ideal de compositor, encarnizado a su mesa de trabajo y cuya vida se confundiría con la obra (p. 67). Sin embargo, todo lo que consigue hacer es plagiar a los grandes compositores: “Nunca escribí nada que pueda reivindicar como absolutamente propio” (p. 71). Más tarde, se interroga sobre sí mismo: “¿un compositor?” (p. 75), como si le pareciera impensable que pueda ser designado así, con el determinante indefinido que viene a reforzar ese rechazo de la particularización. Su producción musical se limita a seis obras, llamadas opus, y a algunas piezas para piano:<sup>8</sup> “tal como lo decía al comienzo, esto no constituye de ninguna manera una Obra” (p. 80). Richard Millet no intentará ninguna écfrasis musical, aun cuando lo biográfico, por y sobre el narrador, es abundante. Es así, paradójicamente, la vida del hombre que “se desvanece” (para retomar los términos del narrador) ante la vida del artista, reducida a una postura.

¿Es imposible recrear un compositor ficticio tan complejo e inestable como Vinteuil sin reducirlo a una parodia de artista? Un “viejo maestro en composición” (p. 57), con quien el narrador de Millet estudió piano, le da una lección significativa: “sepa que el fracaso puede ser el motor de una obra, si no de una vida” (p. 58). El fracaso de la recreación de un compositor ficticio, el fracaso de una obra ficticia, el fracaso de redefinir al músico y a la música según Proust, permiten la creación de una obra. La única referencia directa a Marcel Proust, en la novela, es para evocarlo... ¡muerto! Peter B. es, en efecto, extrañamente comparado a Proust: “el rostro se liberó, la boca negra (que le daba un singular parecido con la cabeza de Proust sobre su lecho de muerte)” (pp. 44-45). Finalmente, en las últimas líneas del texto, el narrador responde a una anciana que le preguntaba lo que había podido hacer en la ciudad durante todos esos años:<sup>9</sup> “había perdido mi tiempo y solo había sido un bobo” (p. 88). Las referencias al “tiempo perdido” y al “viejo bobo”<sup>10</sup> (Proust, 2007, p. 228) que es el hombre Vinteuil son transparentes: no obstante, si la obra literaria tiene sentido, el narrador-músico no ha realizado “[su] Obra” (Millet, 1988, p. 86), contrariamente al artista Vinteuil.

### ***La Vraie vie de Vinteuil, de Jérôme Bastianelli***

En enero de 2019 apareció *La Vraie vie de Vinteuil*, de Jérôme Bastianelli. Presentada como la biografía de un compositor real llamado Georges Vinteuil y que Proust habría tomado como modelo para crear a su personaje, la obra sorprendió a personalidades no familiarizadas con el universo de Marcel Proust (y esto a pesar de lo que decía la cubierta trasera del libro, “Jérôme Bastianelli imagina la verdadera vida de este artista desconocido”), especialmente porque su autor no es conocido por obras de ficción, sino más bien por sus

biografías de músicos reales. Una vez que la superchería se develó ante los ojos de todos, la novela merece que se le dedique tiempo: por un lado, por el fascinante trabajo de rapsoda a fin de integrar e incluso de fundir a Vinteuil en el paisaje musical de la segunda mitad del siglo XX; por el otro, por la proeza de justificar la obra de Proust por una pseudorealidad también ficticia.

Durante el lanzamiento de su libro, Bastianelli dijo haber querido escribir el libro que tenía ganas de leer<sup>11</sup>. Deseaba hacer existir a Vinteuil por fuera de Proust, haciendo de él un precursor del siglo XX: una suerte de “parodia de las hagiografías del siglo XVIII” (Luc Fraisse). Bastianelli actúa como un falsario, profundizando el fraude de tal forma que crea de manera lúdica una lista de supuestas obras de Vinteuil (Bastianelli, 2019, p. 245-247): inventa las “diversas obras de Vinteuil” (Proust, 2009, p. 263) [“diverses oeuvres de Vinteuil” (Proust, 1987-89, III, p. 760)] que su hija y su amiga, llamadas aquí Pauline y Jacqueline Ferroy, se pusieron a descifrar después de su muerte. Gracias a la amiga de la señorita Vinteuil, que “estudiaba, disecaba, catalogaba la obra del compositor” (Bastianelli, 2019, p. 79), la lista ficticia de Jérôme Bastianelli encontraba su razón de ser. En cuanto a la éfrasis musical, con excepción de una rápida descripción relativamente común (“Se trata en lo esencial de valsos un poco ingenuos, por lo general de tono melancólico, en donde algunas páginas agitadas, llenas de modulaciones exuberantes, vienen a animar frases dulcemente soñadoras”, p. 27), Bastianelli no quiso describir las obras inventadas que atribuyó a Vinteuil, contentándose con dar sus características formales (título, forma musical, instrumento(s), tonalidad, estilo...).

Lo que está puesto en evidencia desde el título es, antes que nada, una broma novelística muy documentada. Si el adjetivo “vraie” de este último parodia un procedimiento del mercado (imaginamos el éxito de ventas si el título anunciara la verdadera vida “de Emmanuel Macron” o incluso “de John Williams”), que consiste en insinuar que no lo sabemos todo, el final está construido como una paryponoïan, es decir, un efecto de espera burlada: ¿pero quién es este Vinteuil, nombre desconocido en numerosos círculos sociales y mundanos de hoy en día? ¿Cuál puede ser su “verdadera vida” cuando ya su “vida” es ignorada?<sup>12</sup> En realidad, el grupo nominal “vraie vie” tiene además sentido en el vocabulario proustiano porque, para el escritor, “la verdadera vida, la vida por fin descubierta y aclarada, la única vida, por consiguiente, plenamente vivida, es la literatura” (Proust, 2010, p. 220) [“la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c’est la littérature” (Proust, 1987-89, IV, p. 474)]. Cuando insiste en esta “verdadera vida” desde el título de su libro, Bastianelli revela de inmediato la superchería: la “verdadera vida” de Vinteuil solo será una vida de literatura. Quienquiera que busque allí la realidad se desilusionaría.

### **Crearle una vida al compositor**

Más allá del título, Bastianelli se encarga de crear la ilusión. Precisamente cuando le da un nombre de pila a Vinteuil (algo que Proust no había hecho), como si quisiera poner de relieve la idea de creación, comienza su biografía con la afirmación de que Georges Vinteuil es el compositor en el que Proust se inspira: “Curiosamente, a pesar de que la obra de Georges Vinteuil ocupa un lugar esencial en *À la Recherche du temps perdu*, no existía hasta hoy ninguna biografía del compositor” (Bastianelli, 2019, p. 11). Este es el verdadero golpe maestro de la biografía de Bastianelli: legitimar a Vinteuil haciéndolo existir sin Proust. Vinteuil se convierte, entonces, bajo la pluma paródica de Bastianelli, que imita los giros estilísticos de cierto tipo de discurso universitario (especialmente las paralipsis), en el compositor real preferido de Proust: “A partir de 1882, el joven Marcel estudió también en el

liceo Condorcet: no debía ignorar, pues, que Bergson había estudiado matemáticas allí con el hermano de su compositor favorito” (p. 61)

Las artimañas y las obras de Vinteuil que evocan a Proust están entonces todas explicitadas por la “falsa vida” que le recrea Bastianelli, y que borra progresivamente el carácter ficticio de *À la Recherche du temps perdu*. Muchos ejemplos lo prueban. Para empezar, Jérôme Bastianelli convoca a Proust para confirmar ciertos puntos biográficos: así, “cuando Vinteuil cayó severamente enfermo, en los años 1890, fue Potain quien, como último recurso, intentó curarlo, tal como lo recuerda Proust” (2019, p. 117). Asimismo, no solo las transcripciones musicales de Vinteuil sirven de punto de apoyo a las referencias de Proust, como ocurre con una de Beethoven —“y es sin duda en esta transcripción [de Vinteuil] en lo que pensaba Proust cuando, en *Sodome et Gomorrhe*, hizo que Morel tocara (descubrimos así que el famoso violinista era además pianista) la transcripción del decimoquinto cuarteto” (p. 65-66)—, sino que lo inverso funciona también para Vinteuil, que se interesa por el Preludio del *Tristán* de Wagner: las sensaciones que experimenta son próximas a las del Narrador con el septeto del compositor, “uno no puede sino impresionarse por la similitud de esta sensación con la que Proust hace experimentar a su Narrador” (pp. 82-83). Las propias obras de Vinteuil, ya sean creadas por Bastianelli o realmente evocadas por Proust, se corresponden, como cuando el episodio del incendio de la catedral de Chartres el 4 de junio de 1836 da lugar a una composición de Vinteuil, una cantata, que posee una inspiración común con el septeto (pp. 35-36). Esto recuerda la proximidad entre la sonata y el septeto, en los que puede hallarse la pequeña frase.

Finalmente, Bastianelli se destaca en la creación de archivos sobre los cuales Proust se habría apoyado para describir a Vinteuil y a su obra. Por ejemplo, las ficticias *Mémoires de mon père*, escritas por la hija de Vinteuil y que contienen numerosas cartas del compositor, habrían sido el objeto de una lectura profunda por parte de Proust para escribir *À la Recherche du temps perdu*:

Proust, con la lectura de *Mémoires de mon père*, tuvo conocimiento de esta carta en la que se inspira, amplificándola con mucho genio, para la respuesta que da Elstir al Narrador cuando este último comprende que el pintor que admira no es otro que el que, bajo el sobrenombre de Biche, había sido la víctima, veinte años atrás, de las bromas del salón de los Verdurin. (P. 43).

Más adelante, Bastianelli identifica una semejanza entre las declaraciones de Vinteuil en las *Mémoires* y los de Swann en *À la Recherche du temps perdu* (p. 64). Toda anécdota biográfica de la vida de Vinteuil es pretexto para decir que Proust se inspiró en ella:

A los ojos de Vinteuil, esta decisión imprevista terminó por hacerlas pasar por simpáticas locas – pero la anécdota lo marcó al punto de que Pauline lo evoca en las *Mémoires de mon père*. Proust tuvo conocimiento de ello y se inspiró para la *Recherche*: en el momento de agonía de la abuela, sus hermanas permanecen en Combray porque, nos dice el escritor, “habían descubierto a un artista que les ofrecía sesiones de excelente música de cámara, en cuya audición pensaban encontrar, mejor que en la cabecera de la enferma, un recogimiento, una elevación dolorosa, cuya forma no dejó de parecer insólita.” Lo que, algunas páginas más tarde, hace decir al abuelo: “No hay que tomárselo en cuenta. Están locas de atar, siempre lo he dicho”. (Bastianelli, 2019, pp. 71-72).

Proust acaba pasando casi por un verdadero falsario, si no incluso por un plagiador:

En el prefacio de *La Bible d'Amiens*, aparecida en 1904, el escritor retoma de hecho, sin citar la fuente, este extracto de la carta de Vinteuil, para explicar algunas intenciones que lo habían guiado, a él que hablaba tan mal el inglés. (Bastianelli, 2019, p. 65).

O incluso “la carta que... escribió sobre este tema [a César Franck] se reproduce en el manuscrito de Pauline; se notará aquí también que Proust utiliza los mismos términos en *Sodome et Gomorrhe* cuando el Narrador comienza a tomar consciencia de su vocación de escritor” (Bastianelli, 2019, p. 75).

Bastianelli llega incluso a escribir que las éfrasein musicales de Proust le habrían sido inspiradas por los mismos escritos de Vinteuil:

Pero la carta de Georges no fue inútil: retomada en las *Mémoires de mon père*, es utilizada por Proust para describir la impresión que experimenta Swann cuando escucha, por segunda vez, en casa de la señora Verdurin, la *Sonata...* de Vinteuil. (2019, p. 86).

Jérôme Bastianelli está también perfectamente al tanto de los últimos hallazgos científicos sobre lo que concierne a Vinteuil: así, mezcla hábilmente una alusión al compositor Ernest Fanelli, en la que la posible analogía con Vinteuil fue mostrada por Cécile Leblanc:

Un cierto Henry Quittard manifestaba su incompreensión sobre la partitura de Fanelli: “Me es imposible, escribe, descubrir allí lógica o sintaxis.” Se piensa, de hecho, que Proust se inspiró en este artículo para describir el comportamiento desconcertado de los invitados de los Verdurin ante la audición de la *Sonata* de Vinteuil. (Bastianelli, 2019, p. 187).

El procedimiento de legitimación es el mismo con los músicos reales. “La melodía, muy simple pero armonizada con gusto [de un romance de Vinteuil], inspiró a Franck, años más tarde, uno de los temas del movimiento lento de su *Sonata para violín y piano*” (p. 60). Más tarde, César Franck escribe a Ysaye que no habría podido componer nada sin el trabajo precursor y extraordinariamente poderoso de Vinteuil<sup>13</sup> (p. 205). Por otra parte,

profundamente marcado por la música de Vinteuil, [Tchaikovsky] decidió insertar en este ballet [*El lago de los cisnes*] dos solos que se inspiraban en ella. Más que de una influencia habría que hablar en realidad de una cita, incluso de una verdadera imitación, tan cercanos son los temas musicales. (p. 164).

Proust es justamente convocado para apoyar esta afirmación: “Pero es sobre todo la manera en la que habla de la obra de Vinteuil lo que permite suponer que Proust conocía su vínculo con la partitura de Tchaikovsky” (p. 165).

Todo está justificado; uno se entera así por qué Proust prefería Saint-Saëns a Vinteuil en *Jean Santeuil*:

En esa época, Proust probablemente no conocía aún la *Sonata* de Vinteuil, y es por eso que evocaba en su lugar la de Saint-Saëns, compositor del que dirá luego que no le gustaba. Incluso, en una carta dirigida a Jean Cocteau en 1919, escribe que “nunca un músico [me había] aburrido tanto”. Pero cuando, en el

pasaje de *Jean Santeuil* a la *Recherche*, substituyó a Vinteuil por Saint-Saëns, la idea de una música desencantada y consoladora persistió. (p. 196).

Los dos hombres, bajo la pluma de Bastianelli, llegaron incluso a cruzarse: “Un día, a la salida de misa, [Vinteuil] expresó su pensamiento en una diatriba que impresionó al joven Marcel, de entonces seis años” (pp. 175-176). El falso biógrafo agrega que Proust no habría escuchado nunca a Vinteuil tocar en vivo, lo que lo lleva a escribir: “Así era, al parecer, en el [caso] de Vinteuil, cuando tocaba el piano” (Proust, 2002, en Bastianelli, 2019, p. 179).

Bastianelli parece también inspirarse en las lecturas de Proust. Por ejemplo, la mujer de Vinteuil, Amélie Escolli, hace pensar en Amélie Felsen de la novela *Avant l'heure* (1905) de Louise Cruppi (mujer de letras, música y defensora de la condición femenina, pero también prima de Jeanne Proust, madre del escritor): más allá del hecho de que ambos personajes femeninos llevan el mismo nombre de pila, las dos son también antiguas cantantes de renombre, dedicadas a sus maridos, compositores a los que no dejan de halagar y de aconsejar: “por consejo de su esposa, que intentaba extender su notoriedad” (p. 103), o “por insistencia entusiasta de Amélie” (p. 104). Además, las muy caóticas repeticiones de los *Esbozos sinfónicos sobre el origen de la cristiandad*, que el mismo Vinteuil debe financiar y en las que reina la “cacofonía” (p. 109), recuerdan fuertemente a las del *Prince noir*, ópera de Bernard Felsen. Como a Felsen, “músicos que no llegaban a tocar su partitura o que no la comprendían” le piden a Vinteuil “modificar, o incluso suprimir, tal o tal pasaje” (p. 109). La programación de los dos conciertos, por otra parte muy mal recibidos por la crítica, es ella misma tumultuosa.

## La ficción, la realidad y sus paradojas

¿Cómo pudieron los lectores, cuando apareció la obra de Bastianelli, pensar realmente que Vinteuil había existido?<sup>14</sup> Se debe a que el crítico musical hace como si exhumara un oscuro compositor que, a la imagen del Vinteuil de Proust, no se mezcla con la sociedad y permanece al margen de sus méritos. Por ejemplo, a los diecisiete años Vinteuil obtiene el gran premio de Roma (Bastianelli, 2019, pp. 24-25). Sin embargo, acaba rechazándolo: “Sea como sea, el nombre de Vinteuil se retiró del acta y el gran premio de Roma fue atribuido al candidato que estaba en segundo lugar” (p. 25). Todas las cosas importantes que hace Vinteuil terminan encontrando una razón que lo libera del reconocimiento directo o de la mención en los registros históricos de prestigio.

Por añadidura, para fundir a Vinteuil en el paisaje musical y cultural de la segunda mitad del siglo XIX, Bastianelli no vacila en mezclar elementos reales con puras invenciones. Así, Reynaldo Hahn compone un coro para nueve voces solistas y liras, titulado *Les Muses pleurant la mort de Vinteuil* (Bastianelli, 2019, p. 241). O la hija de Juliette Joinville (poetisa y pianista que vivió en la segunda mitad del siglo XIX en la mansión de Mirougrain, vivienda que le inspiró a Proust la de Vinteuil) aparece con el nombre de Jeanne y no de Henriette. Bastianelli mezcla también pruebas científicas reales y ficticias: “El musicólogo Jean-Charles Pottiez, [que escribió] un artículo (ya citado) titulado ‘Vinteuil y Wagner, tan lejanos, tan cercanos’ (*Revue française de musicologie*, 2011)” (2019, pp. 84-85), no existe (incluso si este musicólogo se inspira en Jean-Jacques Nattiez), así como la misma revista también es inventada, ya que, si la *Revue de musicologie* existe, pertenece a la Sociedad Francesa de Musicología. A la inversa, el desarrollo de lo que respecta a la famosa sonata (que Bastianelli presenta como si fuera un homenaje a la esposa de Vinteuil, compuesto entre febrero y mayo de 1870) está intercalado de referencias precisas a Proust y de agudos análisis musicales (pp. 124-127), que mencionan entre otros el artículo “Le ton de la musique de Vinteuil: *fa dièse*” (Hara, 1996) —donde se evoca la tonalidad de la sonata—, escrito por Shiomí Hara

(convertido en “Shimoi Nora” bajo la pluma de Bastianelli, lo que, lejos de ser una errata, parece más bien mostrar una vez más la voluntad del autor de crear una alteración sensible con el fin de recordar sutilmente el carácter ficticio de la obra).

En su mayor parte, Vinteuil está por lo tanto inscripto en la realidad. Aparece entonces una primera paradoja: ¿Por qué escribir “Montjouvain” para la vivienda de Vinteuil, que es en realidad el nombre ficticio dado por Proust, ya que “Montjouvain (Eure-et-Loir), como lo escribe Jérôme Bastianelli (p. 11) no existe? El nombre reaparece más tarde, “lugar conocido como Montjouvain” (p. 137); sin embargo, Bastianelli sabe perfectamente que ese lugar no existe, incluso si en Eure-et-Loir se encuentra efectivamente “Montjouvin” (y no “Montjonvin [*sic*]” [p. 257]). La elección es curiosa: ¿por qué no conservar Mirougrain o Montjouvin, los lugares reales, incluso a costa de tomar partido, como lo hace el autor, por otros lugares? Esta interrogación lleva a preguntarnos en qué momento se detiene la estrategia de contaminación de la ficción por lo real: ¿qué sería, por ejemplo, de Bergotte y de Elstir, los otros dos creadores ficticios de Proust, que ocupan el mismo plano de la ficción que Vinteuil, especialmente cuando Proust escribe en el último tomo de su obra “un Vinteuil”, “un Bergotte”, “un Elstir” (Proust, 1987-89, IV, p. 298), dotando al pronombre indefinido de valor universal?

Más adelante, Bastianelli retoma algunos raros elementos biográficos dados por Proust. En su libro se encuentran una vez más en la frontera entre la realidad y la ficción, como cuando Vinteuil habría exclamado, en contra del propietario de Tansonville: “Qué desgracia que haya concretado un matrimonio tan inapropiado” (p. 180). Si uno sabe que en *À la Recherche du temps perdu* esta observación está dirigida a Swann, cuya casa se inspira precisamente en el castillo de Tansonville, situado al lado de Illiers-Combray, todo se aclara. El Vinteuil de *Contre Sainte-Beuve* también es convocado cuando el “viejo bobo” de Vinteuil no es percibido como compositor por Sarasate (en la *Recherche* la confusión es producida por Swann):

Hubo sin embargo un pequeño incidente cuando Georges, desafiando su reserva natural, fue a felicitar al solista: se presentó con su nombre, pero Sarasate fue incapaz de imaginar que el hombre que estaba ante él, groseramente vestido, de tez apagada y talla un poco encorvada, pudiera ser el compositor de la *Sonata* tan innovadora que había descubierto hacía poco y amado inmediatamente. Le preguntó entonces si era pariente de aquel oscuro pero genial músico que llevaba el mismo nombre que él. (pp. 150-151).

No obstante, esta segunda observación revela una segunda paradoja inherente a Vinteuil y al libro de Jérôme Bastianelli: ¿Hasta dónde puede llegar este amontonamiento biográfico y estas invenciones, cuando se sabe que Proust hizo mucho para separar a Vinteuil de sus contemporáneos, con los que Bastianelli le crea un lazo de amistad (Franck, Fauré...)? Este “contra” *Contre Sainte-Beuve*, precisamente cuando toma la forma de una obra erudita, oculta en realidad los trabajos de genética proustiana (realizados desde 2008 por Nathalie Mauriac Dyer). De esta manera, el compositor Berget, que, en los borradores de Proust es un primer esbozo de Vinteuil, se convierte en Louis Berget en la obra de Bastianelli, y se evoca como el primer compositor real en el que piensa Proust para su novela, especialmente cuando Pauline Vinteuil rechaza categóricamente que hable de ella (Bastianelli, 2019, p. 241).

Conservemos una mirada juguetona sobre esta *Vraie vie de Vinteuil*, llena de “parece” y “sin dudas”: Jérôme Bastianelli se divierte, ahora y siempre, y lo que leemos no es más que ficción sobre ficción. Prueba de ello es que, según el autor, si Proust acaba por elegir Vinteuil en lugar de Berget es porque Pauline muere en un accidente de tránsito (uno piensa en el accidente con el caballo de Albertine e, implícitamente, en el de Alfred Agostinelli con el

avión) cuando conducía demasiado deprisa por las rutas de la región de Illiers. Y si la amiga de la señorita Vinteuil no aparece nunca nombrada es porque es ella quien acepta mencionar a Vinteuil y a su hija a condición... de que nadie mencione nunca su nombre (Bastianelli, 2019).

Los compositores ficticios de la segunda mitad del siglo XX y de principios del siglo XXI parecen inscribirse en la mayoría de los casos en una tragicomedia de la existencia. Son excéntricos y no logran continuar componiendo, como el compositor de Richard Millet. Si el montaje de la muerte de Proust en la obra de Millet simboliza un distanciamiento evidente, reafirma también una presencia de la que es difícil liberarse. Con respecto a Bastianelli, en el intento de volver real un compositor que Proust quiso hacer deliberadamente ficticio, lo que consigue en realidad es crear un nuevo personaje incluso más ficticio. Georges Vinteuil nace insertándose en los intersticios de libertad dejados por Proust. El “verdadero Vinteuil” continúa siendo proustiano.

### Referencias bibliográficas

- Bastianelli, J. (2019). *La Vraie vie de Vinteuil*. París: Grasset.
- Defer, D. (1992). *À la Recherche du temps perdu : une œuvre ouverte? Bulletin Marcel Proust*, 42, 108-116.
- Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*, París: Seuil.
- Eco, U. (1 de junio de 2010). Quelques commentaires sur les personnages de fiction. *SociologieS*. Recuperado de <http://journals.openedition.org/sociologies/3141>
- Giesbert, F.-O. (24 de agosto de 2006). Richard Millet: L'Angélu de Millet. *Le Point*, 1771, 82-83.
- Hara, S. (1996). Le ton de la musique de Vinteuil: *fa dièse*. *Bulletin Marcel Proust*, 46, 30-46.
- Leblanc, C. (2017). *Proust écrivain de la musique, L'allégresse du compositeur*. Turnhout: Brepols.
- Locatelli, A. (2001). *Littérature et musique au XXe siècle*. París: Presses Universitaires de France.
- Malinowska-Salamonova, Z. (6 de marzo de 2005). Portrait de femme chez Richard Millet. *Sens public*. Recuperado de <http://sens-public.org/articles/168>
- Mauriac Dyer, N. (2013). Bidou, Bergotte, la Berma et les Ballets russes, une enquête génétique. *Genesis*, 36, 51-62.
- Millet, R. (1988). *L'Angélu*. París: POL.
- Millet, R. (1993). *Le sentiment de la langue I, II, III*. París: Éditions de la Table Ronde, La Petite Vermillon.
- Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac, avec la collaboration d'Yves Sandre. París: Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».
- Proust, M. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu* (Vols. 1, 2, 3 y 4). París: Gallimard.
- Proust, M. (2007). *Por la parte de Swann* (Trad. Carlos Manzano). Buenos Aires: Debolsillo.
- Proust, M. (2009). *La prisionera* (Trad. Carlos Manzano). Buenos Aires: Debolsillo
- Proust, M. (2010). *El tiempo recobrado* (Trad. Carlos Manzano). Buenos Aires: Debolsillo.
- Rose, S. (2014). *The Musician in Literature in the Age of Bach*. Cambridge: University Press.
- Ross, A. (24 de agosto de 2009). Imaginary Concerts. *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/2009/08/24/imaginary-concerts>
- Stawiarski, M. (2015). L'intermedialité musico-littéraire et la notion d'excentricité. En F. Guiyoba (dir.), *Littérature médiagénique : Écriture, musique et arts visuels* (pp. 15-50). París: L'Harmattan.

## Notas

---

<sup>1</sup> Dominique Defer cita a Umberto Eco: “La significación se enriquece entonces con ecos nuevos” (Eco, 1965, p. 55).

<sup>2</sup> Sabemos desde *Contre Sainte-Beuve* la importancia que Marcel Proust da a la separación entre el Arte y la Vida, así como la puesta en evidencia de un hiato radical entre el escritor y el hombre: “un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices” (Proust, 1971, pp. 221-222). Proust distingue el Yo del artista del Yo existencial y mundano. De esta forma, el Yo profundo solo es accesible en la obra: “le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres” (Proust, 1971, p. 225), y no en la vida.

<sup>3</sup> En *The Musician in Literature in the Age of Bach*, Stephen Rose se refiere a los músicos —intérpretes, en verdad— ficticios y reales en la literatura alemana del siglo XVIII.

<sup>4</sup> La autora hace una distinción con respecto a la categoría de novelas de artista.

<sup>5</sup> El narrador concluye este capítulo escribiendo: “Lo cierto es que no puedo deshacerme de la idea de que el goce físico es solo una forma degradada del dolor” (Millet, 1988, p. 30).

<sup>6</sup> Notemos también que en numerosas oportunidades (por ejemplo, Millet, 1988, p. 16 o 47), Millet se reapropia del giro de la primera frase de la novela de Proust cuando comienza una frase, relativamente corta, con el adverbio “longtemps”. De hecho, este último podría aparecer desde la tercera línea de la página nueve como una de esas palabras que, por su multiplicidad de sentidos, obsesionan al autor: “Si me decido por fin a anotar esas palabras que *durante mucho tiempo* [longtemps] me obsesionaron [cursivas agregadas]”.

<sup>7</sup> Richard Millet escribió un homenaje a la música contemporánea bajo la forma de crónicas discográficas: *Pour la musique contemporaine*, Fayard, 2004.

<sup>8</sup> Opus 1: *Chambre des morts*, para pequeña orquesta; Opus 2: *Symphonie de chambre*; Opus 3: *Sept pièces pour instruments à cordes*; Opus 4: *Tombeau*, para violoncello solo; Opus 5: *Suite française en miroir*, para piano, cinco violoncellos, percusión y soprano; Opus 6: *Vingt-trois chants de la Haute-Corrèze*.

<sup>9</sup> El contraste entre la ciudad y el campo (más específicamente Corrèze) es un *Leitmotiv* de las obras de Richard Millet.

<sup>10</sup> La frase de Millet crea de hecho una epanadiplosis convincente, que subraya sutilmente la referencia voluntaria a Proust: “El viejo... bobo”.

<sup>11</sup> Salón del libro de la Primavera Proustiana 2019, sábado 18 de mayo, sobre la escena Amédée de la Colegiata Saint-André: “Proust: ¿qué queda por revelar?”, mesa redonda entre Patrick Mimouni, Jérôme Bastianelli y Luc Fraisse.

<sup>12</sup> El efecto proviene también del desplazamiento del adjetivo “verdadera” a su vida, como para ocultar que el mismo personaje es artificial.

<sup>13</sup> Esta divertida inversión de las influencias puede leerse como una burla a todas las hipótesis sobre el tema.

<sup>14</sup> La superchería, por supuesto, se desvanece en el capítulo “Decodificación y desmitificación”, hacia el final del libro (Bastianelli, 2019, p. 249), para los lectores poco atentos a la contratapa.

**Proust y anti-Proust.  
Algunas consideraciones sobre la concepción del estilo en Marcel Proust y en Louis-  
Ferdinand Céline**

Francisco Salaris\*

### Resumen

Es ya un lugar común en la crítica referirse a la enorme antítesis entre dos de los mayores escritores franceses del siglo XX: Marcel Proust y Louis-Ferdinand Céline. Abundan los trabajos que contrastan sus poéticas y que buscan correspondencias entre sus obras, pero este artículo se ocupa de sus concepciones sobre el *estilo*, concepto cuya legitimidad en el ámbito académico suele ponerse en duda, pero que sin embargo es central en la teoría estética de ambos autores. Teniendo en cuenta algunos de los problemas teóricos en torno al estilo —su ambigua posición entre la originalidad individual y la repetición, su relación con la lengua y con la escritura, sus implicancias metafísicas—, el trabajo propone un contraste centrado en los problemas con la mimesis y en la construcción de genealogías literarias particulares, que definen no solo concepciones sobre el ejercicio artístico, sino también modos de intervención en los sistemas literarios.

Palabras clave: *estilo, representación, tradición, técnica, visión*

### Proust y Anti-Proust.

#### Some considerations about the style conceptions of Marcel Proust and Louis-Ferdinand Céline

### Abstract

It is a commonplace in criticism to refer to the enormous antithesis between two of the greatest French writers of the 20th century: Marcel Proust and Louis-Ferdinand Céline. There are many works that contrast his poetics and that look for correspondences between his works, but this article deals with their conceptions about *style*, a concept whose legitimacy in the academic sphere is often questioned but which is nevertheless central to the aesthetic theory of both authors. Taking into account some of the theoretical problems around style - its ambiguous position between individual originality and repetition, its relationship with language and writing, its metaphysical implications -, the article proposes a contrast focused on the problems with the mimesis and on the construction of particular literary genealogies,

---

\* Doctorando en Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. [franciscosalaris@gmail.com](mailto:franciscosalaris@gmail.com)  
Recibido 23/02/2021 Aceptado 12/05/2021

which define not only conceptions about artistic practice but also modes of intervention in literary systems.

Key words: *style, representation, tradition, technique, vision*

## Introducción

La expresión «anti-Proust» corresponde en realidad a Pascal A. Ifri (1996), quien la utiliza para parafrasear el inmenso abismo que, según muchos críticos, separa la obra de Louis-Ferdinand Céline de la de Marcel Proust. Como sugiere la cita de Robert que recupera Ifri unas líneas después, el abismo es voluntario, pues la operación de Céline consistiría en recuperar la tradición francesa —“la que va de Montaigne a Proust [celle qui mène de Montaigne à Proust]<sup>1</sup>” (Robert, en Ifri, 1996, p. 31)— para proponer un camino opuesto<sup>2</sup>. La idea es recurrente, y en general todos los textos críticos que se han ocupado de la relación entre los dos autores<sup>3</sup> comienzan señalando siempre esta oposición. En este trabajo no me centraré en las diferencias estilísticas de cada autor ni en las relaciones que se pueden establecer entre sus obras<sup>4</sup>, sino específicamente en sus ideas en torno al estilo. Algunos puntos ya han sido esbozados por el mismo Pascal Ifri en el tercer capítulo de su obra (1996, pp. 29-49), pero recurre allí a algunas generalizaciones y a algunas interpretaciones equivocadas que intentaré explicar aquí. Tanto Proust como Céline conceden a la noción de estilo una enorme centralidad, declamada tanto en sus novelas como en sus ensayos, cartas y entrevistas. Sin embargo, aunque esa preponderancia tenga efecto en ambos casos en la construcción de una lengua particular —más adelante puntualizaré la expresión “lengua particular”, pero aquí debe entenderse como un conjunto de marcas más o menos propias, identificables—, lo cierto es que las divergencias que hay entre sus teorías del estilo mantienen el concepto en un terreno ambiguo que le es propio y que una y otra vez pone en jaque su utilización como término de la crítica literaria.

Antoine Compagnon ya analizó con mucho cuidado los problemas del estilo, un concepto que la teoría literaria de los años sesenta en adelante intentó disolver, pero que aparece una y otra vez instalado en el sentido común de los discursos sobre la literatura (Compagnon, 1998, pp. 195-231). Las reflexiones de Proust y Céline representan diferentes posiciones en ese campo de vaguedades, paradojas y diferencias estéticas. De hecho, Proust representa para Céline el viejo estilo academicista de la lengua francesa, profundamente alejado de la emoción de la palabra hablada; en esa crítica conviven entonces dos concepciones de estilo: una que se aplica a una tradición literaria y que por lo tanto supondría cierta normativa —implícita o explícita— y otra que constituye un acto único e individual de ruptura con la tradición. Este problema, que se debate entre formas identificables y formas no reconocibles/no reconocidas, es uno de los núcleos de una serie de artículos que Karl Heinz Bohrer publica en los años 2000, y que luego fueron recopilados en un libro titulado *Großer Stil. Form und Formlosigkeit der Moderne* (2007). Bohrer, defensor de la noción de estilo como elemento del discurso estético, propone un pasaje de la *maniera* —tal como la entendía Giorgio Vasari: la originalidad individual en el estilo del artista; la superación, por tanto, de lo cotidiano/rutinario— al *estilo* —un gesto de expresión [*Ausdrucksgebärde*] que constituiría un *ethos* particular—<sup>5</sup>. La *maniera* no solo expresa [*drückt aus*] sino que también inventa [*erfindet*], por lo que su carencia de forma [*Formlosigkeit*] —es decir, la incompatibilidad con la norma, con las formas establecidas— también contribuye a la cristalización de un nuevo estilo. La noción de *ethos* es importante para Bohrer y lo ayuda a delimitar su idea de estilo para separarlo de la “idea espiritual de estilo”, según la cual la expresión funcionaba como derivación inmediata del alma del artista (2007, p. 9)<sup>6</sup>. Y es que el estilo es antes que nada mostración de algo, “fenómeno antes que significado [*Erscheinung vor der Bedeutung*]”

(p. 10)<sup>7</sup>, y quizás en esa definición última sí puedan establecerse correspondencias entre la teoría estética de Proust y la de Céline.

La confusión entre estilo como sistema recurrente de una tradición y estilo como innovación individual le es funcional a Céline para sostener la defensa de su literatura —y de su persona— e incluso para mantener el aparato de marketing que monta en los años cincuenta, tras su regreso a Francia. En realidad, esta confusión comienza a ordenarse cuando Céline afirma que solo hay cuatro o cinco estilos por generación (1993, p. 85), lo que los vincula directamente con escritores o poéticas. La tradición contra la que reacciona —el “beau style” (Céline, 1983, p. 34), el academicismo, el esnobismo—, antes que estilo, podría denominarse *langue*, según la distinción que hace el primer Barthes en *Le degré zéro de l'écriture*: aquello que se ofrece en disposición horizontal, un campo de acción con límites que se pueden transgredir (Barthes, 2003). Lo que hace Céline es acercar y casi transparentar el estilo de los escritores que lo preceden con la *langue*, de tal manera que se crea un continuum más o menos homogéneo. De nuevo en términos de Barthes, la tradición francesa pre-Céline supondría una equivalencia peligrosa entre la *langue* y la *écriture*; las distinciones son mera apariencia y apenas redundan en una organización diferente de los elementos de la lengua. Como bien advirtió Compagnon, en el esquema tripartito de Barthes la *écriture* representaría el estilo tal como suele entenderse, por lo que, queriéndolo o no, Barthes estaría resucitando bajo otros términos la retórica (Compagnon, 1998, pp. 206-208). Recorro a estas reflexiones teóricas (Bohrer, Barthes, Compagnon) para mostrar las complejidades del concepto de estilo y para intentar delimitar algunos de sus significados. Lo que constituye, quizás, el problema mayor, es trazar una línea divisoria entre la *langue* barthesiana y el ethos del estilo que propone Bohrer: ambas nociones presuponen un conjunto de aspectos reconocibles y que se articulan como marcas identitarias no de poéticas particulares, sino de tradiciones que han logrado instituirse. La diferencia radica en que la *langue* ofrece una disponibilidad, se presenta como una oferta, como una suerte de mercado al que se puede recurrir, mientras que el *Stil* puede entenderse como la recompensa luego de una victoria: la *maniera* individual supera su epifanía disruptiva y se instala como un carácter identificable, propio, pero a la vez trasladable. La ambigüedad con la que Céline plantea este problema se abordará con más profundidad a lo largo de este trabajo, pero de cualquier manera es un síntoma de la complejidad del concepto de estilo en el terreno estético. La *écriture*, en cambio —el “estilo” de Barthes según Compagnon—, no se interroga por la reconocibilidad o por el alcance de una forma particular de escribir, sino que supone un intermedio volcado hacia la intimidad del escritor: son las elecciones —la palabra resuena en las definiciones más clásicas del estilo— pero también el destino que llevan a la concreción de la literatura —y, eventualmente, también a su muerte—. Estas dos problemáticas dan forma al eje producción/recepción de la obra, pero también lo interpelan y lo deconstruyen.

En este artículo trabajaré con esos puntales teóricos para echar luz sobre las ideas de Proust y de Céline en torno al estilo y su relación con el proceso de escritura. Para ello, me serviré de dos grandes bloques de análisis: la representación y los problemas en torno a la mimesis, y la construcción de una tradición literaria particular.

## Estilo y representación

Las reflexiones de Proust sobre el estilo aparecen a lo largo de toda la *Recherche* (especialmente en las páginas de *Le temps retrouvé* en las que se explica su teoría estética) y también en los textos ensayísticos (como *Contre Sainte-Beuve*, “A propos du ‘style’ de Flaubert”, etc.) y en su correspondencia<sup>8</sup>. Y es que allí se subsume para Proust no solo el potencial del artista, sino también un proceso de aprendizaje que podría resumirse bajo la fórmula del *apprendre a ver*, central también en la estética alemana desde Goethe a Rilke.

La postulación del estilo como el elemento fundante de la praxis literaria le permite a Proust posicionarse frente a los problemas de la mimesis y, en términos más acotados, de la estética realista que dominaba la literatura francesa desde la primera mitad del siglo XIX y que los movimientos de fin de siglo ya habían comenzado a impugnar. Su repudio del realismo representacional tiene su base en un sistema filosófico-estético idealista (Cfr. Henry, 1983) que considera que la superficie de las cosas oculta la verdadera realidad, una realidad íntima que solo el artista puede hacer surgir cuando se le revela la clave de su obra. Jean Milly, en su exhaustivo estudio sobre el estilo en Proust, se detiene ampliamente en este carácter ambiguo de la realidad —incluso desde un punto de vista léxico: ¿por qué se usa la misma palabra para decir cosas distintas?—, que considera voluntario: “esta ambigüedad no resuelta significa que la realidad interior extrae su origen, su autenticidad y su fuerza del dato concreto [cette ambiguïté non résolue signifie que la réalité intérieure tire son origine, son authenticité et sa force du donné concret]” (Milly, 1990, p. 42)<sup>9</sup>. Realidad íntima, revelación o descubrimiento, y traducción: quizás esos sean los conceptos claves de la estética proustiana, los que dan origen a la gran obra. La materia prima, entonces, no son los hechos concretos —las descripciones sucesivas del realismo de Balzac— sino las impresiones, el acercamiento intuitivo a las cosas. Es a partir de ellas que puede descifrarse el “livre intérieur de signes inconnus”:

Ese libro, el más difícil de descifrar de todos, es también el único que nos ha dictado la realidad, el único cuya «impresión» en nosotros había sido obra de la realidad misma... Las ideas formadas por la inteligencia pura sólo tienen una verdad lógica, una verdad posible, su elección es arbitraria. El libro con caracteres figurados, no trazados por nosotros, es nuestro único libro. No es que las ideas que concebimos no puedan ser atinadas lógicamente, pero no sabemos si son verdaderas. Sólo la impresión, por endeble que parezca su materia, por inaprensible su huella, es un criterio de verdad y, por esa razón, es la única que merece ser aprehendida por el entendimiento. (Proust, 2010, p. 204).

[Ce livre, le plus pénible de nous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'«impression» ait été faite en nous par la réalité même... Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. Les livres aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre. Non que ces idées que nous formons ne puissent être justes logiquement, mais nous ne savons pas si elles sont vraies. Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit. (Proust, 1987-89, IV, p. 458)].

El pasaje reúne un conjunto de términos típicos del primer romanticismo alemán, pero también del neoclasicismo que pretendía encontrar las leyes naturales que regían el funcionamiento de la naturaleza<sup>10</sup>. De hecho, una página después el narrador agrega:

Yo ya había llegado a esa conclusión de que en modo alguno somos libres ante la obra de arte, de que no la hacemos voluntariamente, sino que, por preexistir respecto de nosotros, debemos —a la vez porque es necesaria y oculta y como haríamos con una ley de la naturaleza— descubrirla. (Proust, 2010, p. 205).<sup>11</sup>

[J'étais déjà arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une autre loi de la nature, la découvrir. (Proust, 1987-89, IV, p. 459)].

La ausencia de libertad, que vuelca al artista hacia un estilo ya prefigurado en su propio interior y en el de las cosas<sup>12</sup>, sitúa a Proust en una posición paradójica con respecto a la tradicional definición del estilo como la elección voluntaria de un escritor para desviarse de la norma. La distinción entre visión y técnica, condensada en la famosa definición de estilo en *Le temps retrouvé*, constituye uno de los puntos nodales de la confrontación entre Proust y Céline, aunque Ifri la pase por alto. Supone, en términos generales, el proceso de profesionalización del escritor y el consecuente pasaje desde un plano interior que privilegia la subjetividad y la figura del genio creador hacia un plano exterior, donde el trabajo se sirve de la técnica para la construcción del dispositivo literario. Y es que, como ya han observado numerosos críticos, la teoría estética de Proust pertenece al siglo XIX y podría vincularse con una suerte de tardorromanticismo. El molde del *Bildungsroman* se transfigura para dar lugar a la creación artística como meta fundamental del conocimiento de sí mismo; la *Recherche* es, y a la vez se constituye, mediante, un aprendizaje ajeno al ejercicio de perfeccionamiento que exige la técnica. Para decirlo en términos semióticos con Deleuze (1998): la *Recherche* es el *récit d'un apprentissage* que recién se verá coronado cuando se hayan interpretado los signos de la mundanidad, del amor, los signos sensibles y, especialmente, los signos del arte.

El léxico “teórico” de Céline —es decir, aquel que predomina en sus reflexiones estéticas: en las *Entretiens avec le professeur Y*, en algunas cartas, en los ensayos y en las notas— está, en cambio, repleto de términos propios del mundo moderno e industrial. Trabajo, técnica, metro, crawl: todo eso conforma, a veces de manera descriptiva y otras figurada, pero siempre combativa, el dispositivo celiniano que sostendrá su “révolution du style” (Céline, 1989, p. 150) —*revolución*, otro término moderno—. Fiel representante y a la vez fiel crítico de la pequeña burguesía, Céline vinculará la tradicional lengua escrita francesa con la holgazanería de la aristocracia que no tiene más que echar mano de lo que ya está construido; él, como los impresionistas, deben someterse a un trabajo inmenso para intentar sacar las frases de sus goznes<sup>13</sup>: “Esto demanda muchísimo trabajo, y las personas no son trabajadoras, no viven para trabajar, viven para gozar de la vida, y eso no permite hacer mucho trabajo. Los impresionistas eran grandes trabajadores. Sin trabajo no hay mucho para hacer [Ça demande énormément du travail, et les gens ne sont pas travailleurs, ils ne vivent pas pour travailler, ils vivent pour jouir de la vie, alors ça ne permet pas beaucoup de travail. Les impressionnistes étaient de très gros travailleurs. Sans travail, il n'y a pas grand-chose à faire]” (Céline, 1987, p. 65).

Las menciones a los impresionistas son constantes, y por lo general sirven de contrapunto a otras formas de representación más directas como el cine. El cine representa la transcripción inmediata y mecánica del lenguaje escrito de la tradición, con el agregado de que permite el movimiento y la simultaneidad; por eso, dice Céline en los *Entretiens*, los grandes novelistas ganarían mucho si vendieran sus obras al cine, ya que “sus novelas no son más que guiones, más o menos comerciales, en busca de un cineasta [leur romans ne sont plus que des scénarios, plus ou moins commerciaux, en mal de cinéastes]” (Céline, 2011, p. 35). Lo único que puede hacer frente a la antropofagia del cine es recuperar la lengua hablada en el seno de la lengua escrita, tal es el gran desafío. En realidad, Céline es plenamente consciente de que la lengua hablada no puede trasladarse inmediatamente a la escritura, una operación que, de ser llevada a cabo con grabadores —como sugiere el profesor Y—, mecanizaría el proceso. El objetivo, por tanto, es crear una nueva lengua que haga las veces

de la lengua hablada —en la misma diatriba contra el cine de los *Entretiens*, Céline se corrige con gran astucia: “el lenguaje hablado... ¡el recuerdo del lenguaje hablado! [le langage parlé... le souvenir du langage parlé!]” (p. 37)— para recuperar así la emoción, el pequeño invento que él presenta como la clave de su estilo. Es decir que para Céline, a diferencia de Proust, sí hay un más allá del lenguaje, no vinculado con la representación decimonónica ni con el *engagement* sartreano, sino con lo emotivo, con lo nervioso. La búsqueda vitalista de Céline —que incluso, según algunos autores, estaría en el seno de sus ideas y de su actuación antisemitas (Cfr. Meffre, 2012)— parece romper la consabida intransitividad del arte, escalonada en la tríada Flaubert-Mallarmé-Proust.

Como advierte Anne Henry (1994), en Céline no se intenta definir el estatus del artista en el interior de la obra misma, como sí ocurre con Proust<sup>14</sup>. Y es que “el artista de los tiempos modernos debe excusarse por todo: la escritura tiene un origen patológico, involuntario —¿irresponsable?— y, por otra parte, solo traduce, reavivado por la fiebre, lo que fue vivido en otro momento [l’artiste des temps modernes doit s’excuser pour tout : l’écriture a une origine pathologique, involontaire —irresponsable?— et d’autre part elle ne fait que traduire ce qui a été vécu autrefois, ravivé par la fièvre]” (p. 100). Henry postula la enfermedad —el delirio— y la experiencia como causas de la escritura de Céline, que no cultiva en su interior un germen previo de artista, sino que percibe la literatura como una necesidad de fijar su experiencia y, también, de ganar dinero<sup>15</sup>. De allí que suela discutirse el carácter de crónica que adquieren los textos de Céline, particularmente los que publica tras su retorno a Francia (Cfr. Noble, 1987; Henry, 1994). Por supuesto que la vinculación entre la escritura de Proust y la enfermedad es también un tema de amplísima tradición crítica, pero allí no se trata de un síntoma de la historia, como sí queda claro en las obras de Céline<sup>16</sup>.

En ambos casos, entonces, el problema de la representación está en el centro de las preocupaciones estéticas, aunque con matices particulares. El rol antivitalista que para Céline representa el cine —un aparato que mecaniza e industrializa las experiencias—, en algunos pasajes de la *Recherche* aparece ocupado por la fotografía. En la primera parte de *Du côté de chez Swann*, el narrador refiere el desdén que sentía su abuela por las cosas útiles, aquellas que no poseían el espesor del arte. A continuación, habla de la fotografía:

Le habría gustado que tuviera yo en mi cuarto fotografías de los monumentos o los paisajes más hermosos, pero en el momento de adquirirlas —y aunque la cosa representada tuviese un valor estético— le parecía que la vulgaridad, la utilidad, recuperaban demasiado pronto su lugar en el modo mecánico de representación: la fotografía. Intentaba usar ardides y —ya que no eliminar enteramente la trivialidad comercial— al menos reducirla, sustituirla aún, en la medida de lo posible, por el arte, introducir en ella como «capas» de arte: en lugar de fotografías de la catedral de Chartres, de las fuentes de Saint-Cloud, del Vesubio, se informaba por Swann de si algún gran pintor los había representado y prefería regalarme reproducciones de la catedral de Chartres por Corot, de las fuentes de Saint-Cloud de Hubert Robert, del Vesubio de Turner, lo que representaba un grado artístico superior. (Proust, 2007, pp. 47-48).

[Elle eût aimé que j’eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d’en faire l’emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l’utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de la représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et, sinon d’éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d’y substituer,

pour la plus grande partie, de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs «épaisseurs» d'art : au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus. (Proust, 1987-89, I, pp. 39-40)].

Como el cine luego, la fotografía vehiculiza una representación tan directa que inserta al objeto en el proceso de mercantilización. La salvaguarda de Proust consiste en la pátina artística, que mientras más espesor posea, más logra disimular la vulgaridad de lo útil, de la mercancía. Con esto se vincula la estética de la *surimpression* que marca Genette (1966) como una de las características fundamentales de su obra, al punto tal que esta puede leerse como un palimpsesto. Céline probablemente desecharía la expresión “capas de arte” — *épaisseurs d'art*—, más cercana al gran estilo de la prosa francesa que a su pequeño invento. Y es que el vocabulario esteticista, que Proust hereda en buena medida del decadentismo, tiene poca cabida en el universo celiniano: el arte también atenta contra la lengua hablada —y por tanto contra la emoción—, aunque bien sabe Céline que la lengua hablada es un producto artístico.

Entender la lengua como producto es clave en el caso de Céline porque permite diferenciarla del estilo. El estilo hace referencia al proceso creador y por eso —sobre todo en los *Entretiens*— aparece bajo las fórmulas de “pequeño invento” o de “pequeña técnica”. La lengua es en cambio o bien el detonante (la *langue parlée*) o bien la cristalización del estilo. La lengua está más acá o más allá, pero se diferencia de la noción de *langue* del Barthes temprano porque no es necesariamente algo dado: se puede inventar, y la obra de Céline es precisamente la prueba de ello. Una vez creada, sin embargo, establece límites y se ofrece al uso —al uso artístico o social, e incluso al abuso—. Pero lo interesante es que Céline es plenamente consciente de la caducidad de la lengua: toda lengua debe morir, solo que la suya al menos habrá vivido una vez. Así lo expresa en una carta temprana a André Rousseaux, del 24 de mayo de 1936:

¿Que por qué pido tantos préstamos a la lengua, a la jerga, a la sintaxis del argot? ¿que por qué yo mismo le doy forma, si tal es mi necesidad del instante? Porque usted ya lo dijo, esta lengua muere rápido. Por lo tanto ha vivido, hace *vrr* cuando la uso. Capital superioridad por sobre la lengua supuestamente pura, bien francesa, refinada, pero SIEMPRE MUERTA, muerta desde el comienzo, muerta desde Voltaire, cadáver, dead as a door nail. Todo el mundo lo nota, pero nadie lo dice, nadie se atreve a decirlo. Una lengua es como cualquier cosa, MUERE TODO EL TIEMPO, DEBE MORIR. Hay que resignarse, la lengua de las novelas habituales está muerta, sintaxis muerta, todo muerto. Las mías también morirán, muy pronto sin duda, pero habrán tenido una pequeña superioridad por sobre tantas otras: durante un año, un mes, un día, habrán VIVIDO [Pourquoi je fais tant d'emprunts à la langue, au «jargon», à la syntaxe argotique, pourquoi je la forme moi-même si tel est mon besoin de l'instant? Parce que vous l'avez dit, elle meurt vite cette langue. Donc elle a vécu, elle Vrr tant que je l'emploie. Capitale supériorité sur la langue dite pure, bien française, raffinée, elle TOUJOURS MORTE, morte dès le début, morte depuis Voltaire, cadavre, dead as a door nail. Tout le monde le sent, personne ne le dit, n'ose le dire. Une langue c'est comme le reste, ÇA MEURT TOUT LE TEMPS, ÇA DOIT MOURIR. Il faut s'y

résigner, la langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort. Les miens mourront aussi, bientôt sans doute mais ils auront eu la petite supériorité sur tant d'autres, ils auront pendant un an, un mois, un jour, VÉCU]. (Céline, 1987, p. 54-55).

En primer lugar convendría señalar que Céline se refiere a “sus lenguas”, en plural, lo que complejiza aún más la distinción con respecto al estilo —que, en principio, podrían ser numerosos incluso dentro de la obra de un mismo autor—. Pero lo fundamental del pasaje citado es la concepción de la lengua como un organismo vivo que va a morir, algo que recuerda mucho, esta vez del lado de Céline, al decadentismo. Los procedimientos son distintos —la ampulosidad retórica de la literatura decadente escapa a Céline y está, quizás, más cerca de Proust, más allá de los vaivenes que puedan establecerse (Cfr. Compagnon, 1989; Schmid, 2008)<sup>17</sup>—, pero en ambos casos ronda la idea de una lengua efímera, que envejecerá pronto y mal: así lo indica, entre tantos otros, Paul Bourget en su teoría de la decadencia<sup>18</sup>. La lengua de Céline, tan opuesta a la de Huysmans o Lorrain, se ve, sin embargo, expuesta a la misma corrupción del tiempo; ambas son objetos frágiles que se deshacen en las manos, pero parecen vivir al menos durante el momento de la lectura, de su pronunciación. A pesar de todo, puede intuirse en la afirmación vitalista de Céline (“Les miens... auront... VÉCU”) una sombra de lo eterno, de aquello que no está destinado a perecer justamente porque forma parte de otro plano, porque está siempre en proceso y nunca concluye: el estilo pareciera ser para Céline no una forma, sino más bien una máquina de formas. Es en un plano incluso previo al del artificio estético que el estilo puede pensarse —contrariamente a la lengua, su producto— como inmortal. Nuevamente ambos conceptos se diferencian, esta vez desde un doble punto de vista temporal: el tiempo de su supervivencia y el tiempo —o el momento, o la posición— de uno con respecto al otro.

En esta eternidad del estilo hay un punto de acercamiento entre Proust y Céline, más allá de la diferencia etiológica —en Proust se descubre, en Céline se inventa— y de su organicidad —una determinada visión *adquirida* de la propia vida en Proust, una técnica producto del trabajo en Céline—. El problema de la representación, que aparece en los escritos de ambos autores cada vez que se reflexiona sobre la praxis literaria, no tiene sin embargo el mismo peso en cada propuesta estética. En Proust hay una preocupación mucho más ontológica, cercana —como no podía ser de otra forma— a los debates que despierta el realismo decimonónico y que exacerba el naturalismo; su interés, como ya lo veremos en el próximo apartado con más detalle, radicaba en la captación de lo que él mismo llama la esencia de las cosas. Céline, muy alejado de las distinciones entre las poéticas de Balzac, Flaubert y Proust, intuía que el problema era una forma de utilización de la lengua, más allá de la relación que esta estableciera con la realidad. La recurrencia al cine como contraejemplo de su propuesta no tiene nada que ver con sus poderes representacionales, sino más bien con una captación de la vida que la despoja de su verdadera emotividad y la transforma en el mero producto de una mecanización. El impresionismo restituye la vitalidad mediante un trabajo con la perspectiva y la subjetividad, algo que también había advertido, aunque en otro sentido, Proust. Al fin y al cabo, como ya lo han observado los críticos, muchas de las descripciones de sus paisajes recuerdan pinturas de Monet o Renoir, y en los cuadros marinos de Elstir, en los que se borran las distinciones entre el mar y el cielo y todo logra un movimiento de sumersión asombroso —el más famoso, por supuesto, es el del puerto de Carquethuit (Proust, 1987-89, II, pp. 192-194)<sup>19</sup>—, se reconocen las características del impresionismo<sup>20</sup>.

## Estilo y tradición

El estilo está indisolublemente unido a la tradición, y a menudo la constituye. Por supuesto, los matices de esta relación varían de acuerdo a las implicancias del estilo, que puede designar a un artista, a una escuela o a un período, como ya advertí en la introducción de este trabajo. La variación es tan amplia que, en el sentido común, “estilo” puede referirse o bien a componentes de extrema originalidad o bien a repeticiones que engendran un complejo reconocible. Para esta distinción tan grande es que Bohrer ofrece sus conceptos de *maniera* y de *Stil*.

Tanto Proust como Céline, aún con las diferencias ya esbozadas en el apartado anterior, perciben sus propios estilos como una marca original, distintiva. Algo distinto ocurre, en el caso de Céline, con los estilos ajenos, a los que incluye en una misma tradición más o menos homogénea a la que a veces da el nombre genérico de “estilo” y otras el de “lengua”. Es notable cómo, si en Proust la tradición articula un proceso de aprendizaje estético que acaba en la gran Obra/Vida (ambos términos son inseparables porque abrevan en el primer romanticismo y en el esteticismo), en Céline el estilo es fruto de un rechazo de la tradición y de una inmersión en los avatares de la experiencia mundana. *Mort à crédit*, de hecho, es la gran novela de aprendizaje celiniana, y en ese sentido forma un contrapunto total con la *Recherche*.

El apoyo de Proust en la tradición literaria (fundamentalmente francesa) ha dejado huellas que permiten introducir el término “aprendizaje”, que se traslada a la misma estructuración de la *Recherche*. Entre esas huellas se destacan sus famosos *Pastiches* sobre el affaire Lemoine,<sup>21</sup> que Luc Fraisse ha llegado a denominar “travaux pratiques”. Tomando la voz de autores franceses emblemáticos, dice Fraisse, Proust se adentra en los misterios del estilo y, a la vez, “[los pastiches] permiten al futuro escritor liberarse de sus modelos [ils permettent au futur écrivain de se détacher de ses modèles]” (1995, p. 123). Aquí se conjugan dos características que sería necesario examinar. En primer lugar, se acentúa el carácter secreto e íntimo que tiene el estilo para Proust: al ser una visión, entabla una relación ideal entre el sujeto y los objetos, resume todo a esencias que no son asequibles a los ojos de cualquiera. Fraisse lo llama de diferentes formas: “le mystère majeur”, “énigme du style”, “mystère catholique de l’eucharistie” (p. 122). En segundo lugar, el pastiche, que consigue prolongar la música propia de cada escritor que se lee, también permite sistematizar sus características en un complejo más o menos homogéneo y cerrado, para que el autor pueda, a partir de allí, ofrecer su propuesta, ya sea crítica o literaria. Proust lo plantea con bastante claridad varios años más tarde, en “À propos du ‘style’ de Flaubert” [1920]:

El pastiche... se hace de una forma totalmente espontánea; se puede imaginar que hace un tiempo, cuando escribí un pastiche, detestable por cierto, de Flaubert, no me pregunté si el canto que escuchaba en mí dependía de la repetición de los imperfectos o de los participios presentes. Sin eso, jamás habría podido transcribirlo. Es un trabajo inverso el que he acometido hoy, tratando de anotar apresuradamente algunas particularidades del estilo de Flaubert [Le pastiche... c’est de façon toute spontanée qu’on le fait; on pense bien que quand j’ai écrit jadis un pastiche, détestable d’ailleurs, de Flaubert, je ne m’étais pas demandé si le chant que j’entendais en moi tenait à la répétition des imparfaits ou des participes présents. Sans cela je n’aurais jamais pu le transcrire. C’est un travail inverse que j’ai accompli aujourd’hui en cherchant à noter à la hâte quelques particularités du style de Flaubert]. (Proust, 1971, pp. 594-595).

Jean Milly esquematiza este proceso en dos momentos: “El de la asimilación del arte de un modelo que acaba en el pastiche y el del juicio, que conduce a la crítica [Celui de l’assimilation de l’art d’un modèle qui aboutit au pastiche, et celui du jugement, qui conduit à la critique]” (1990, p. 17). Por supuesto que los pastiches no deben ser considerados ni como meras imitaciones ni como meros ejercicios de estilo, y no es esa la idea ni de Fraisse ni de Milly. Allí se cifra, también, una marca de autor que no solo evolucionará hasta la *Recherche*<sup>22</sup>, sino que también tipifica un tipo de intervención en el campo literario y de relación con la tradición que será determinante en el caso de Proust. En la introducción a su edición crítica de *L’affaire Lemoine*, Jean Milly apunta que “el estilo..., en este género, es a la vez imitación y marca personal del pasticheur [le style..., dans ce genre, est à la fois style d’emprunt et marque personnelle du pasticheur]” (1990, p. 29) y despeja la ambigüedad del término estilo agregando que “contrariamente a la afirmación de Riffaterre según la cual el estilo solo dispone, para llamar la atención sobre un punto del texto, de la imprevisibilidad, aquí se exige lo contrario, es decir, el reconocimiento [contrairement à l’affirmation de Riffaterre selon laquelle le style dispose uniquement, pour attirer l’attention sur un point du texte, de l’imprévisibilité, c’est ici le contraire qui est exigé, à savoir la reconnaissance]” (1990, p. 29)<sup>23</sup>.

Entre el reconocimiento y la creatividad, el aprendizaje de estilo<sup>24</sup> que Proust lleva a cabo en los *Pastiches* da forma a una tradición literaria —o genealogía— que se alimenta también a través de sus ensayos, de sus notas y de sus múltiples referencias en la *Recherche*. Ya en sus primeros textos ensayísticos hay una fuerte consciencia de que el estilo representa un pasaje que vincula al sujeto con las cosas, aunque el trazado de ese camino debía implicar una transformación que desestabilizaba la utilidad pragmática (la representación) y ponía el acento en la intransitividad de una visión particular. Por eso, dice Proust en *Contre Sainte-Beuve*, resulta difícil hablar de un estilo de Balzac: “El estilo es de tal forma la marca de la transformación que el pensamiento del escritor le hace sufrir a la realidad que, en Balzac, no se puede hablar propiamente de estilo [para agregar luego que] el estilo [de Balzac] no sugiere, no refleja: explica” (Proust, 2011, p. 184) [“Le style est tellement la marque de la transformation que la pensée de l’écrivain fait subir à la réalité, que, dans Balzac, il n’y a pas à proprement parler de style... ce style ne suggère pas, ne reflète pas: il explique” (Proust, 1971, p. 269)]. El estilo, entonces, es el espesor artístico que consigue el autor para intentar un acercamiento más profundo a la esencia de las cosas, por lo que no engloba solo una manera de escribir, sino que se sitúa en la dimensión de lo imaginario, tiene su origen en un más allá del texto (Noille-Clauzade, 2004, p. 133). En este sentido, Flaubert es uno de los antecedentes más directos del aprendizaje proustiano, aunque la relación estuvo siempre rodeada por el misterio y la ambigüedad<sup>25</sup>.

El logro de Flaubert consiste, según Proust, en haber recuperado la esencia de las cosas —su alma, la idea platónica— en una prosa monótona, en donde la particularidad fue absorbida por un todo homogéneo. Así lo describe en *Contre Sainte-Beuve*, para contraponerlo al estilo de Balzac:

En el estilo de Flaubert, por ejemplo, todas las partes de la realidad son convertidas en una misma sustancia, de superficies vastas, de un brillo monótono. No ha quedado ninguna impureza. Las superficies se han vuelto reflectantes. En él se pintan todas las cosas, pero por reflejo, sin alterar su sustancia homogénea. Todo lo que era diferente ha sido convertido y absorbido. (Proust, 2011, p. 184).

[Dans le style de Flaubert, par exemple, toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d’un miroitement

monotone. Aucune impureté n'est restée. Les surfaces sont devenues réfléchissantes. Toutes les choses s'y peignent mais par reflet, sans en altérer la substance homogène. Tout ce qui était différent a été converti et absorbé. (Proust, 1971, p. 269)].

Fraisse ya llamó la atención sobre la *homogeneidad armoniosa* (1995, p. 128) que el estilo tiene para Proust: se consolida mediante la repetición y la constancia, que construirán patrones de reconocibilidad. Incapaz de lograr ese estilo, Proust se vuelca hacia la metáfora como clave de originalidad estética, y resulta obligado citar aquí también el tan repetido pasaje:

Se puede hacer sucederse indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito, pero la verdad no comenzará hasta el momento en que el escritor forme dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un estilo bello, incluso cuando, como la vida, al aproximar una cualidad común a dos sensaciones, extraiga su esencia común reuniendo una y otra, para abstraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora. (Proust, 2010, p. 214).

[On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. (Proust, 1987-89: IV, p. 468)].

Sería excesivo ocuparse aquí del papel del tiempo en el proyecto estético de Proust y de las relaciones entre la metáfora y la reminiscencia, pero sí cabe notar —aunque resulte evidente— que su definición de estilo da por sentada una unidad absoluta como sustrato esencial de todas las cosas y la posibilidad de descifrar símbolos para poder así descubrirla. La relación con el romanticismo temprano y con el simbolismo es clara y, en cierto sentido, su teoría del estilo bien podría abordarse mediante las discusiones en torno a lo particular y a lo universal que resultaron preponderantes a comienzos del siglo XVIII y principios del XIX. Si el arte debía ocuparse de rescatar las características propias de cada cosa o de subsumirlas en una imagen más completa —la relación entre las cosas y su entorno— es uno de los temas polémicos de la teoría romántica e incluso de la estética neoclásica. A esta disquisición se le suma el papel del artista, que es justamente el encargado de percibir los nexos y que además actúa, a veces, dominado por ciertos impulsos pasionales. Una gradación muy operativa fue formulada en 1789 por un Goethe que comenzaba su experiencia clásica: simple imitación de la naturaleza, manera y estilo. El summum de la perfección es el estilo, que incluye dentro de sí a la manera —“lengua en la que el espíritu del hablante se expresa y se define directamente”, que puede “agrupar apariencias superficiales”—: “el estilo se apoya en las bases más profundas del conocimiento de la esencia de las cosas, en la medida en que la podemos reconocer en formas visibles y tangibles” (Goethe, 2018, p. 102). Es decir, a la imitación realista<sup>26</sup> y a la manera absolutamente subjetiva, casi desprendida de las particularidades de la naturaleza, Goethe opone el estilo, una entidad que consigue presentar

la esencia de las cosas —sus nexos, esa unidad que las sostiene— y moderar la visión individual con la realidad objetiva. Resulta difícil fijar a Proust en alguna de estas dos últimas etapas, porque aunque se declara la absoluta intimidad de la visión, también se lucha por una suerte de *ethos* —en el sentido en que Bohrer entiende el *Stil*— de la representación y de la obra de arte. Una de las cosas que más destaca de Flaubert, de hecho, —y sobre esto gira el fragmento “À ajouter à Flaubert”— es que en sus obras “las cosas existen no como lo accesorio de una historia, sino en la realidad de su propia aparición; son generalmente el sujeto de la frase [les choses existent non pas comme l’accessoire d’une histoire, mais dans la réalité de leur apparition; elles sont généralement le sujet de la phrase]” (Proust, 1971, p. 295).

El aprendizaje artístico de algunos personajes de las novelas tardías de Goethe —y también de las *Bildungsromane* posteriores, como *Der grüne Heinrich* o *Der Nachsommer*—, consistente en observar largo tiempo la Naturaleza hasta lograr una compenetración adecuada, que propicie el abandono de la reproducción (*Nachahmung*, imitación) detallista en pos del estilo, está presente no tanto en la formación estética de Proust como en la tradición literaria que él trabaja primero como pasticheur y analiza luego como crítico. En realidad, la verdadera *Nachahmung* de la que escapa Proust es la de los pastiches, es decir, la tentación —¿lúdica?— de prolongar la música de otros autores.

Como parte de su alejamiento premeditado del realismo, Proust consigue también una articulación muy estrecha entre los hombres y los registros de la lengua, articulación que revierte lo que Barthes llama “una reproducción pintoresca” (Barthes, 2003, p. 60) del lenguaje hablado para alcanzar una identidad absoluta determinada por los signos, despojados ya de su carácter arbitrario<sup>27</sup>. Es decir, cada personaje se reconoce en su lenguaje que lo preexiste y le da una entidad individual. Sin embargo, en la propia gradación que hace Barthes de la historia de la literatura francesa —construida de acuerdo a las relaciones que se establecen con el lenguaje o, más precisamente, con lo que Barthes llama *écriture*— hay una distinción entre —concretamente— Proust y Céline que obliga a repensar, a pesar quizás de Barthes, los vínculos de parentesco de la estética proustiana con el realismo. Dice Barthes:

De tal modo, la restitución del lenguaje hablado, imaginado primeramente en el mimetismo divertido de lo pintoresco, acabó por expresar el contenido de la contradicción social: en la obra de Céline, por ejemplo, la escritura no está al servicio de un pensamiento, como un decorado realista logrado, yuxtapuesto a la pintura de una subclase social; representa verdaderamente la inmersión del escritor en la opacidad pegajosa de la condición que describe. (2003, p. 60).

Para esta inmersión pegajosa —que Sollers llama “escritura en directo” (2012, p. 39)—, Barthes utiliza la palabra *expresión*, que años después le servirá a Rancière (2015) para explicar el cambio que, a partir sobre todo de Flaubert, revierte el régimen representativo del lenguaje: la expresión invoca la inmediatez, el estar-ahí; la nueva condición del escritor es opaca y pegajosa justamente porque los nuevos contornos entre el escritor y la realidad son viscosos, se estiran como un chicle. Sostengo que esto problematiza aún más las relaciones entre Proust y el realismo porque en ambos casos el estilo —en el marco de la obra, en el nivel de la verosimilitud— es producto ya acabado de un pensamiento. Distinto es el caso de Céline, para quien el estilo —la máquina que produce la lengua, como quedó dicho en el apartado anterior— documenta la construcción del pensamiento. Si en Céline prima la expresión es porque la lengua hablada establece con las cosas y con la experiencia una relación que precede a cualquier teorización<sup>28</sup>; en el plano metaliterario de la técnica, por supuesto, el proceso es retrospectivo, y la tarea del escritor consiste en mostrar la costura del pensamiento. Godard lo expresó así en su canónico libro *Poétique de Céline*: “[Céline] se

esfuerza por deshacer el ordenamiento de los elementos del pensamiento que precedió a la escritura, para encontrar el aspecto primigenio del surgimiento de las ideas o de los recuerdos [Il [Céline] s'applique à défaire la mise en ordre des éléments de la pensée qui a précédé à l'écriture, pour retrouver l'allure première du jaillissement des idées ou des souvenirs]" (Godard, 1985, p. 42). Inmediatamente se ocupa de establecer un contrapunto con Proust: "Allí donde Proust explota hasta sus límites la tendencia de lo escrito a la unión [*liaison*], Céline lucha contra ella [Là où Proust exploite jusqu'à ses limites la tendance de l'écrit à la liaison, Céline lutte contre elle]" (Godard, 1985, p. 43). La oposición se explica gráficamente cuando se comparan las frases largas y plagadas de subordinadas de Proust con los gritos entrecortados de Céline, en los que abundan los puntos suspensivos y la ruptura sintáctica. No obstante, la diferencia se sitúa también en los orígenes de la concepción del estilo, que es lo que me interesa analizar aquí. Para Céline, un pensamiento acabado es una idea, y las ideas deben permanecer por fuera del terreno estético. Las ideas ocupan en Céline un lugar parecido al que ocupa —al menos declamativamente— la clarificación de teorías en el universo proustiano. No puede sino recordarse aquí la espléndida frase de *Le temps retrouvé*: "Una obra en la que hay teorías es como un objeto en el que se deja la marca del precio" (Proust, 2010, p. 206) ["Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix" (Proust, 1987-89, IV, p. 461)]. El hecho de que la *Recherche* —y particularmente *Le temps retrouvé*— contenga la postulación de una gran teoría estética no invalida del todo la declaración de principios de la cita anterior, porque en Proust la fusión entre ensayo y trama es tan profunda que su propuesta de absolutización del arte es mucho más lograda que, por ejemplo, la del mismo Huysmans.

El hecho de que en Céline el estilo como técnica suponga la reconstrucción del pensamiento —y como efecto la inmediatez, la existencia pegajosa a la que se refería Barthes— echa por la borda la distinción de Goethe entre imitación, manera y estilo, mucho más apropiada para la estética decimonónica. La observación, paso previo indispensable para cualquiera de las tres formas, requiere de un tiempo que la Historia le niega a Céline: las bombas caen antes de que el individuo pueda pensar, y por eso las frases son interrumpidas siempre por onomatopeyas. Se han escrito ya algunos análisis que proponen leer la prosa tardía de Céline como un síntoma del traumatismo de la guerra (Cfr. Auxéméry, 2019; Sauguin y Loisel, 2019), pero no interesa aquí ahondar en esas lecturas psicologizantes; sabemos, además, el tiempo que empleaba Céline para corregir sus textos y para crear su *langue parlée*. Sea como sea, la frase de largo aliento de Proust se le aparecía como un exceso innecesario y pretencioso. En los panfletos y en algunas de sus cartas este rechazo estético se mezcla con su antisemitismo feroz, y así llega a definir el estilo de "Prout-Proust"<sup>29</sup> —como lo llama en *Bagatelles pour un massacre* (1941, p. 106)—, en una carta del 12 de febrero de 1943, como *talmúdico*: "Se discutió mucho sobre Proust. ¿Su estilo?... ¿esa extraña construcción?... ¿De dónde? ¿Quién? ¿Qué? ¡Oh, es muy simple! *Talmúdico*. El Talmud está más o menos creado, concebido como las novelas de Proust, tortuoso, arabescoide, un mosaico desordenado [Ils ont beaucoup ergoté autour de Proust. Ce style?... cette bizarre construction?... D'où? qui? quoi? Oh c'est très simple! *Talmudique*. Le Talmud est à peu près bâti, conçu comme les romans de Proust, tortueux, arabescoïde, mozaïque désordonnée]" (Céline, 2009, p. 720).

La tradición de Céline nunca se explicita de forma tan precisa como en Proust, quizás por una suerte de desconfianza —o una impostura de esa desconfianza, ya que sobre eso se monta su proyecto literario— hacia la palabra escrita. La verdadera materia prima de escritura, diría Céline, es la lengua de la gente, la lengua de la calle, del mercado, una lengua que contiene, como lo mostró Godard, dos aristas: lo oral —también presente en Proust, aunque quizás no con marcas lingüísticas tan radicales— y lo popular (1985, pp. 36-37). Algunas páginas antes (34-35), Godard ya había hecho un repaso del uso de la lengua hablada en la literatura

francesa, desde la aparición del argot en las novelas de Hugo, Balzac o Sue y la reproducción de la jerga de la clase trabajadora en Zola hasta la rehabilitación del lenguaje de las clases subalternas en las novelas inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial. Céline mismo dedicó un “Hommage à Zola”, pero en 1933, cuando aún no declamaba por todos lados su preocupación por la *langue parlée* y por la emoción. Sí resulta revelador el texto “Rabelais, il a raté son coup” (podría traducirse como “Rabelais falló”), publicado en 1957, que establece una genealogía directa entre el gran escritor del siglo XVI y él mismo. Sus destinos aparecen entrelazados desde el propio título: artífices de una empresa común, ambos terminaron fracasando. “Lo que [Rabelais] quería hacer era un lenguaje para todo el mundo, uno verdadero. Quería democratizar la lengua, una verdadera batalla [Ce qu’il voulait faire, c’était un langage pour tout le monde, un vrai. Il voulait démocratiser la langue, une vraie bataille]” (Céline, 1987, p. 120). Quien triunfa, sin embargo, es Amyot, traductor de Plutarco, con su “langue de traduction” (p. 121): la referencia a la oposición entre la lengua de Céline y el gran estilo, que ha vencido la batalla —lo ha condenado a los márgenes de la sociedad, lo ha convertido, en última instancia, en una piltrafa, en un condenado a muerte— es clara. Y continúa: “Ni siquiera Balzac resucitó nada. Es la victoria de la razón [Même Balzac n’a rien ressuscité. C’est la victoire de la raison]” (p. 124). Luego, para terminar el ensayo, agrega unas líneas de tinte melodramático, en donde por primera vez se menciona su propio esfuerzo de estilo: “Yo tuve en mi vida el mismo vicio que Rabelais. Yo también pasé mi tiempo metiéndome en situaciones desesperadas. Como él, nunca esperé nada de los otros. Como él, no me arrepiento de nada [J’ai eu dans ma vie le même vice que Rabelais. J’ai passé moi aussi mon temps à me mettre dans des situations désespérées. Comme lui, je n’ai rien à attendre des autres, comme lui, je ne regrette rien]” (p. 125). No hay que olvidar que, en el alegato de Céline, la cuestión política es causa de su innovación estética: toda su persecución sería solo un complot de la intelectualidad francesa, que reacciona al boom de *Voyage au bout de la nuit* y de *Mort à crédit*. Más allá de que el argumento es banal e interesado, resulta curioso ver el punto extremo que alcanza su esteticismo: la historia política —al menos la que lo involucra— tiene su origen en un problema de estilo, en una discusión sobre las formas en las que se escribe la literatura.

## Conclusiones

Comencé este trabajo haciendo referencia al libro de Pascal Ifri —quizás la obra más exhaustiva en lo que se refiere a la comparación entre Proust y Céline— y apuntando que algunos de sus postulados deberían revisarse críticamente. En efecto, aunque su tema central son las correspondencias entre ambos autores, en el capítulo tercero Ifri sostiene que existen numerosas similitudes en sus concepciones sobre el estilo. Elijo uno de los pasajes en los que Ifri intenta sostener esta tesis:

Las múltiples declaraciones de Céline sobre su estilo y sobre el estilo en general, en donde dice esencialmente que la emoción debe llevarlo a la razón, recuerdan las teorías de Proust que piensa que «el estilo es una cuestión no de técnica, sino de visión» (IV, 474) y que escribe a propósito del suyo: “En cuanto al estilo, me esforcé por rechazar todo lo que me dicta la inteligencia pura, todo lo que es retórica...[Les multiples déclarations de Céline sur son style et le style en général, où il dit essentiellement que l’émotion doit l’emporter sur la raison, ne sont pas sans rappeler les théories de Proust qui pense que «le style est une question non de technique mais de vision» (IV, 474) et qui écrit à propos du sien: “Quant au style, je me suis efforcé de rejeter

tout ce que dicte l'intelligence pure, tout ce qui es rhétorique...”]. (Ifri, 1996, p. 40).

Como apoyo, Ifri (1996) rescata un conjunto de citas de Céline (predominantemente de sus cartas) que dan a entender una suerte de propensión metafísica a interpretar el alma de las cosas y un rechazo de la inteligencia —de lo que podemos llamar el “proyecto ilustrado”— que culmina, como corresponde, en una exaltación de la impresión y de la intuición muy cercana a la de Proust. Sin embargo, como se intentó advertir a lo largo de este trabajo, hay una diferencia de procedimientos —más concreto sería hablar de *momentos* en el procedimiento— que redundan en concepciones diferentes del ejercicio literario y, en consecuencia, de la noción de estilo. Sin duda que las formas sensibles son centrales para Céline: de allí surge su vitalismo emotivo, el objetivo de devolver la emoción al lenguaje escrito. Pero esto constituye más un efecto que un criterio de su proceder artístico; ya distinguimos el estilo —la máquina, la técnica, el invento eterno— de la lengua —el producto mortal, efímero—. En realidad, Céline no se cansa de decir que su búsqueda conlleva reescrituras, correcciones y tiempo, y se define siempre, como ya lo vimos, como un trabajador. Céline nunca deja de ser consciente de que la impresión y la intuición son productos artificiales, son *mises en scène* cuidadosamente preparadas y que jamás podrán igualar la realidad. Con sus desvíos y sus desafíos —muchos de ellos peligrosos—, la praxis celiniana es moderna, burguesa y democrática: presupone una igualdad esencial, ontológica, entre todos los hombres, cuyas diferencias finales se moldearán en base al trabajo, los intereses y la dedicación. Nada más alejado del espíritu de Proust, para quien el artista nace para serlo, y el aprendizaje que lleva a cabo está en realidad marcado en sus genes, no queda más que descubrirlo. La diferencia central en la concepción de estilo de ambos autores podría resumirse en las palabras *descubrimiento* y *construcción*. La primera evoca las figuraciones románticas del minero y su fascinación por lo oculto —pensemos, por ejemplo, en el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis—, mientras que en la segunda se cifra el trabajo técnico u obrero: si se quiere, los mineros en su dimensión más prosaica, los trabajadores asalariados de una mina. La búsqueda de citas que realiza Ifri parece ser, en este sentido, más cuantitativa que cualitativa; quizás le falta a su lectura una recapitulación más totalizadora de los proyectos estéticos, de las ideas profundas de ambos autores.

Creo que la reflexión sobre el estilo y la tradición es central para clarificar y particularizar la noción de *aprendizaje*. En el deseo de ser escritor del narrador de la *Recherche* hay una clara interpretación del sistema literario francés y de las formas de participación en esa estructura. Su esteticismo es en este sentido radicalmente diferente del de Céline. La pertenencia a una clase cultural —mucho más cerrada y compacta por hallarse en peligro de extinción, como lo demuestran ya los poetas incomprendidos de Balzac en el París del utilitarismo a comienzos del siglo XIX— es clave para Proust, quien, a pesar del gesto final de reclusión y encierro que dará forma a su libro, nunca puede excluir del todo la vida mundana de los salones y sus figuraciones sociales de los poetas. El camino que conecta *Illusions perdues*, *L'éducation sentimentale* y la *Recherche* es claro, porque el ejercicio literario y su aprendizaje siempre están inmersos en un mundo social que lo determina, lo distancia y le da una apariencia particular. Todo eso es parte del rechazo de Céline a la tradición, y todo eso justificará también la imagen del escritor repudiado del mundo, aislado con sus animales y su esposa en su casa de Meudon. Su rescate de Rabelais se basa en esa identificación: Céline aglutina todo lo que fracasa en su batalla contra el modelo imperante.

Con todas estas diferencias, sí resulta claro que, tanto en Proust como en Céline, el estilo en su concreción aparece como “fenómeno antes que significado” (“Erscheinung vor der Bedeutung”), como lo quería Bohrer (2007, p. 10). Es decir que, aunque sus ideas en torno al concepto difieran, sus obras logran una marca de originalidad que eclipsa cualquier sentido

intelligible —cualquier *idea*, diría Céline, cualquier *teoría*, podría decir Proust—. Allí radica su poder de expresión, su perduración a través de las épocas.

## Referencias bibliográficas

- Auxéméry, Y. (2019). Le trauma de la guerre comme moteur d'écriture: analyse patho-littéraire et psycholinguistique de Louis-Ferdinand Céline. *L'évolution psychiatrique* 84, 451-467.
- Barthes, R. (2003). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Benjamin, W. (1991). Über einige Motive bei Baudelaire. En Autor, *Gesammelte Schriften, I, 1* (pp. 605-655). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bohrer, K. H. (2007). *Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne*. München: Carl Hanser Verlag.
- Bouillaguet, A. (2000). *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*. París: Honoré Champion.
- Bourget, P. (2008). *Baudelaire y otros estudios críticos*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- Bozal Fernández, V. (2013). Proust y el impresionismo. En M. I. Zamora y C. Serrano, J. L. Gracia (Coords.), *Estudios de historia del arte* (pp. 197-205). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Céline, L.-F. (1983). *Entretiens avec le professeur Y*. París: Gallimard.
- Céline, L.-F. (1987). *Le style contre les idées*. París: Éditions Complexe.
- Céline, L.-F. (1993). *Céline et l'actualité littéraire: 1957-1961. Textes réunis et présentés par J.-P. Dauphin et H. Godard*. París: Gallimard.
- Céline, L.-F. (2009). *Lettres, édition établie par H. Godard et J.-P. Louis*. París: Gallimard.
- Céline, L.-F. (2011). *Conversaciones con el profesor Y* (Trad. Mariano Dupont). Buenos Aires: Caja Negra.
- Compagnon, A. (1989). *Proust entre deux siècles*. París: Éditions du Seuil.
- Compagnon, A. (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. París: Éditions du Seuil.
- Cornille, J.-L. (1994). La dédicace effacée (de Céline a Proust). En *Actes du Colloque international de Paris L.-F. Céline, 1er-5 juillet 1994*. París: Société d'études céliniennes.
- Deleuze, G. (1998). *Proust et les signes*. París : Quadrige/Puf.
- Fraisse, L. (1995). *L'esthétique de Marcel Proust*. París: SEDES.
- Gavrinsky, S. (1979). Proust dans l'appareillage célinien. En *Céline: Actes du Colloque International de Paris, 17-19 juillet 1979*. París: Société d'études céliniennes.
- Genette, G. (1966). Proust palimpseste. En Autor, *Figures I* (pp. 39-67). París: Éditions du Seuil.
- Godard, H. (1985). *Poétique de Céline*. París: Gallimard.
- Goethe, J. W. (2018). *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis.
- Hainge, G. (1999). Céline : classique anti-classique. En *Classicisme de Céline. Actes du Douzième Colloque International Louis-Ferdinand Céline, 3-5 juillet 1998*. París: Société d'études céliniennes.
- Henry, A. (1983). *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*. París: Klincksieck.
- Henry, A. (1994). *Céline écrivain*. París: L'Harmattan.

- Ifri, P. A. (1996). *Céline et Proust. Correspondance proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*. Birmingham, Alabama: Summa Publications, INC.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. París: Éditions du Seuil.
- Maurois, A. (1923). Attitude scientifique de Proust. *Nouvelle Revue Française. Hommage à Marcel Proust*, 20, 162-165.
- Meffre, G. (2012). El inverosímil fascismo de Céline. En J. Kristeva. (Ed.), *Loca verdad: verdad y verosimilitud del texto psicótico*. Madrid: Fundamentos.
- Milly, J. (1990). *Proust et le style*. Ginebra: Slatkine.
- Milly, J. (1994). Introduction. En M. Proust (1994), *L'affaire Lemoine. Pastiches. Édition génétique et critique par Jean Milly*. Ginebra: Slatkine.
- Naturel, M. (2007). *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*. Ámsterdam, Nueva York: Rodopi.
- Noble, I. (1987). *Language and narration in Céline's writings*. Londres: The MacMillan Press.
- Noille-Clauzade, C. (Ed.) (2004). *Le style*. París: Flammarion.
- Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Édition établie par Pierre Clarac. París: Gallimard.
- Proust, M. (1987-89). *À la recherche du temps perdu, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié (Vols. 1, 2, 3 y 4)*. París: Gallimard.
- Proust, M. (2007). *Por la parte de Swann* (Trad. Carlos Manzano). Buenos Aires: Sudamericana.
- Proust, M. (2010). *El tiempo recobrado* (Trad. Carlos Manzano). Buenos Aires: Sudamericana.
- Proust, M. (2011). *Contra Sainte-Beuve* (Trad. Mariano Fiszman). Buenos Aires: Losada.
- Rancière, J. (2015). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Robert, P. E. (1979). Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline: un contrepoint. *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 29, 34-46.
- Robert, P. E. (1999). Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline, Simone de Beauvoir: le roman familial contre la fresque sociale. *Études de langue et littérature françaises*, 30, 201-209.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Sauguin, E. y Loisel, Y. (2019). Le style littéraire comme solution au traumatisme de guerre? L'exemple de Louis-Ferdinand Céline. *Annales Médico-Psychologiques*, 177, 829-834.
- Schmidt, M. (2008). *Proust dans la décadence*. París: Honoré Champion Éditeur.
- Sollers, P. (2012). *Céline*. Buenos Aires: Paradiso.

## Notas

<sup>1</sup> Luego de cada cita traducida, adjunto entre corchetes el original en francés. En este caso, la traducción es mía. Con excepción de los casos en que coloco dos referencias bibliográficas —una para la traducción y otra para el original—, la mayoría de las traducciones son mías.

<sup>2</sup> En un artículo veinte años posterior, Robert continúa puntualizando las características del alejamiento, de carácter estético: *Voyage au bout de la nuit* se insertaría en una tradición literaria mucho más antigua que la de la *Recherche*: la novela picaresca. Recién habría puntos de contacto cuando Céline publica sus panfletos, que adscribirían a un género nuevo, “qui réunit autocritique littéraire et autofiction” (Robert, 1999, p. 207).

---

<sup>3</sup> Aparte del libro de Ifri (*Céline et Proust. Correspondances proustiennes dans l'oeuvre de L.-F. Céline*, 1996) y del artículo citado de Robert (“Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline: un contrepoint”, 1979), pueden mencionarse los siguientes: “Proust dans l'appareillage célinien”, de Gavronsky (1979); “Louis-Ferdinand Céline du côté de chez Proust”, de Pierre E. Robert (1983); “La dédicace effacée (de Céline à Proust)”, de Cornille (1994).

<sup>4</sup> Muchos leen, por ejemplo, *Mort à crédit* —especialmente su comienzo— como una reescritura paródica de *À la recherche du temps perdu*.

<sup>5</sup> Bohrer trabaja en la clarificación de los conceptos de *Stil* y de *Maniera* bajo la premisa de que Alemania carece de estilo. La idea nace de una reunión social entre banqueros alemanes e ingleses a la que asiste Bohrer, pero se extiende hacia el análisis de numerosos fenómenos sociales y políticos y, de manera teórica, encuentra su expresión más clara en el análisis de la decadencia de Nietzsche. Lo que Nietzsche reclamaba como faltante era un gran estilo, una prosa trabajada que se escapara del naturalismo y de la autenticidad de muchos escritores alemanes (Cfr. Bohrer, 2007, pp. 21-24).

<sup>6</sup> En este grupo, identificado con la estética clásica-romántica, Bohrer sitúa a Proust —como representante, junto con Flaubert y Pater, de la absolutización del arte—. La distinción, sin embargo, oblitera el proceso de aprendizaje que al narrador de la *Recherche* le permite la concreción de su obra, de la misma manera que la búsqueda del *mot juste* que testimonia la correspondencia de Flaubert es el engranaje que posibilita la escritura de sus textos. Más allá de esto, la puntualización de Bohrer pone el acento en el efecto único, el estilo sin la determinación referencial (“«Ausdruck» soll vielmehr den einzigartigen Effekt bezeichnen, den Stil ohne referentielle Bestimmtheit als Ausdrucksgebärde” [Bohrer, 2007, p. 9]).

<sup>7</sup> La traducción es mía. La palabra “Erscheinung” podría traducirse también como “aparición” o como “visión”; esta última variante es más tendenciosa y provocativa, pues implicaría la recuperación de una tradición que va de Flaubert (“el estilo es una manera absoluta de ver las cosas”) a Proust (“el estilo es una cuestión no de técnica, sino de visión”).

<sup>8</sup> Milly afirma, sin embargo, que no se trata de una teoría sistematizada, de un tratado sobre el estilo. Las reflexiones, en realidad, “se placent à un niveau particulier, ou assez sommaire” (Milly, 1990, p. 68).

<sup>9</sup> Un poco más adelante, Milly propone considerar la realidad proustiana como una entidad de dos caras: “Aussi paraît-il juste de dire que, pour lui, la réalité est une, mais comporte deux faces indissociables: l’une concrète, accessible à tous, mais en vérité trompeuse, faite d’un tissu d’erreurs des sens et de perceptions conventionnelles, non négligeable cependant, parce que l’homme est aussi un être concret; l’autre «spirituelle», monde d’essence et d’harmonies, domaine de l’éternité” (1990, p. 43).

<sup>10</sup> Sin embargo, hay diferencias centrales con algunos escritores del clasicismo: el Goethe maduro consideraba que los *Urphänomene* (protofenómenos) eran perceptibles en la realidad; de esta forma, la observación avezada detectaba las leyes en la misma naturaleza, ajenas en buena medida a la intervención de la subjetividad.

<sup>11</sup> Las *Esquisses* recogen una ampliación de las relaciones entre literatura y ciencia, ya que en ambas lo que funciona es una articulación entre observación (realidad concreta) y meditación (que, en el caso de la literatura, adquiere rasgos más despojados de razonamiento: la impresión): “De même que la science n’est tout à fait constituée ni par le raisonnement du savant ni par l’observation de la nature, mais par une sorte de fécondation alternative de l’une par l’autre, de même il me semblait que ce n’était ni l’observation de la vie, ni la méditation solitaire qui constituait l’œuvre d’art mais une collaboration des deux” (Proust, 1987-89, IV, p. 842). Algunos críticos han llegado al extremo exagerado de considerar el estilo de Proust como un estilo científico: tal es la tesis de un pequeño texto que André Maurois publica en el número homenaje que la *Nouvelle Revue Française* le dedica a Proust (1923).

<sup>12</sup> La tensión entre la teoría estética de Proust y lo que la *Recherche* finalmente consigue como obra es muy significativa. Esta es una de las razones por las que Proust es un autor “entre deux siècles”, como dice Compagnon (1989): aunque la teoría propone el descubrimiento de una serie de leyes naturales que exceden la libertad del individuo y dan forma al estilo, la obra procede siempre de manera relativista y probabilista (salvo, quizás, en lo que se refiere al funcionamiento de las reminiscencias). Compagnon lo plantea así: “Proust parle des «lois générales» que son roman explorerait, mais le roman lui-même a renoncé au déterminisme; il décrit un univers véritablement probabiliste. Le parallèle souvent tenté entre Proust et Einstein n’est pas dépourvu de sens... Proust veut à tout prix parvenir à des lois, dont son livre contredit pourtant l’hypothèse. Les vraies intermittences, celle du cœur et de l’art, ne tombent sous le coup d’aucune loi, à la différence des reminiscences, réductibles, elles, à une théorie de la mémoire” (1989, p. 50).

<sup>13</sup> La expresión “sacar las frases de sus goznes” pertenece al mismo artículo de Céline citado a continuación en el cuerpo del texto: “Ce style, il est fait d’une certaine façon de forcer les phrases à sortir légèrement de leur signification habituelle, de les sortir des gonds pour ainsi dire, les déplacer, et forcer ainsi le lecteur à lui-même déplacer son sens” (p. 66).

<sup>14</sup> Recordemos, claro, que Henry es fundamentalmente una estudiosa de Proust, por lo que su libro *Céline écrivain* presenta constantes contrapuntos de suma utilidad para este artículo.

---

<sup>15</sup> Céline suele afirmarlo sin tapujos. Por ejemplo, en una entrevista radiofónica realizada en 1961, ante la pregunta “Mais vous n’écrivez pas seulement pour le plaisir d’écrire?”, Céline responde: “Ah, pas du tout! Absolument pas! Je serais libre et j’aurais de l’argent, je n’écrirais pas une ligne” (Céline, 1987, p. 89).

<sup>16</sup> La relación de Céline con la Historia es compleja, ambigua, y por supuesto no se limita a una simple sintomatología, aunque es cierto que hay marcas inevitables —como la fragmentación de la prosa en las novelas tardías, que semeja los bombardeos de los aliados—. En un artículo realizado a propósito del Duodécimo Coloquio Internacional Louis-Ferdinand Céline, que tenía como tema “Classicisme de Céline”, Greg Hainge (1999) postula un intento de “déterritorialisation de l’Histoire” en las obras post-panfletos: si la Historia somete el devenir a una cronología ya marcada, el movimiento de Céline consistiría en evadir la Historia transformándola en Naturaleza, es decir, retrotrayéndola. Así, se establecería el tiempo de *aiôn*: tal como lo explican Deleuze y Guattari en *Mille plateaux*, el tiempo indefinido de los acontecimientos. De esta forma, Hainge reactiva una tradición crítica bastante transitada —entre otros, por Julia Kristeva— que percibe la obra de Céline como un *garde-fou* contra el delirio del mundo (Kristeva, 1980), como un situarse en las lindes de la enfermedad para renunciar a las imposiciones de la Historia. Todo esto, claro está, se lleva a cabo bajo la sombra de una Historia que marca el pulso de las vidas y que aparece constituida como un interminable encadenamiento de *Erlebnisse*, sin la posibilidad de articularse en *Erfahrungen* —para utilizar la terminología de Benjamin— (Cfr. Benjamin, 1991, p. 615).

<sup>17</sup> Compagnon trabaja la relación entre Proust y el decadentismo a partir de la representación de la pintura renacentista italiana en la *Recherche* y en algunas obras de J. K. Huysmans (“Huysmans, ou la lectura perverse de la Renaissance italienne”, pp. 109-127). Del libro de Schmid resulta particularmente significativo el último capítulo, que marca una transición estilística (“Du style décadent au modernisme”, pp. 199-235). Por supuesto que la cantidad de estudios sobre este tema es infinita.

<sup>18</sup> “Tampoco ellas [las literaturas de la decadencia] tienen mañana. Dan en alteraciones de vocabulario, sutilezas de palabras que harán ininteligible su estilo para las generaciones futuras” (Bourget, 2008, pp. 94-95).

<sup>19</sup> Como indica Pierre-Louis Rey en sus notas críticas en la edición de la Pléiade, Proust ya había trabajado en *Les plaisirs et les jours* y en *Jean Santeuil* con escenas en las que se difuminan los contornos entre el mar y el cielo (Rey, en Proust, 1987-89: II, pp. 1435-1436).

<sup>20</sup> Valeriano Bozal Fernández (2013) observa que la estética de Proust se acerca al impresionismo porque en muchos momentos privilegia el “orden de nuestras percepciones” (p. 201) al orden de la lógica, dejando que la Naturaleza se vea tal cual es. Así, se lleva a cabo un doble proceso: “el primero, aquel en el que la percepción nos ofrece impresiones poéticas de las cosas, de las personas y de los acontecimientos; el segundo, en el que la inteligencia separa y distingue, ofreciendo entonces un mundo diferente” (pp. 201-202).

<sup>21</sup> Los *Pastiches* son una serie de textos que Proust publicó en *Le Figaro* entre 1908 y 1909, y que luego fueron reunidos en 1919 y publicados en la *NRF* bajo el título de *Pastiches et mélanges*. Allí, Proust toma el estilo de diferentes autores para narrar una misma historia: el affaire Lemoine. Un estafador llamado Lemoine había afirmado conocer la fórmula de la fabricación de un diamante y el presidente de la compañía De Beers, dedicada a la explotación y el comercio de diamantes, le entregó una suma importante de dinero. Cuando se descubrió la estafa, Lemoine fue juzgado y condenado. Entre los autores que Proust parodia se encuentran Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Renan y Michelet.

<sup>22</sup> Donde la técnica del pastiche también está presente: recordemos el famoso pastiche de los Goncourt en *Le temps retrouvé*.

<sup>23</sup> En el pastiche se articularían dos funciones del lenguaje: una referencial, que remite al caso Lemoine y a las obras imitadas, y otra poética (en términos de Jacobson) o estilística (en términos de Riffaterre) que aportaría la marca de autor del *pasticheur* (Milly, 1994).

<sup>24</sup> Uso intencionalmente la expresión “aprendizaje de estilo” en lugar de “aprendizaje estilístico” para mostrar que no se trata solo de una forma del lenguaje, sino también de una concepción estética.

<sup>25</sup> Entre los numerosísimos trabajos sobre la relación entre Proust y Flaubert, véanse, por ejemplo, dos de los más exhaustivos: *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*, de A. Bouillaguet (2000) y *Proust et Flaubert. Un secret d’écriture*, de M. Naturel (2007). En el primero, Bouillaguet trabaja con la figura del *pastiche intégré*, que supondría un complejo de referencias y de lecturas encriptadas. Mireille Naturel propone leer la relación a partir de la figura del enigma, que se sostiene por la llamativa ausencia de referencias a Flaubert en la *Recherche* (algunos de los pasajes que lo nombraban fueron suprimidos), por el misterioso proyecto de Proust —presente en su correspondencia— de escribir un estudio sobre Flaubert, del que posiblemente forma parte el fragmento “À ajouter à Flaubert”, y por la ambigüedad con que lo trata en “À propos du ‘style’ de Flaubert”. Flaubert, sostiene Naturel, es indispensable para entender el proceso creativo de Proust, al que acompaña como un doble.

<sup>26</sup> Goethe utiliza la palabra *Nachahmung*, a la que luego opondrá la *Nachbildung*, mucho más cercana al espíritu clásico ya que no se ocupa de imitar superficies sino estructuras ideales.

---

<sup>27</sup> La inversión de la arbitrariedad del signo que se provocaría en la obra de Proust es en realidad la tesis de un artículo de Barthes publicado en 1967, catorce años después de *Le degré zéro de l'écriture*: "Proust et les noms".

<sup>28</sup> Si "existe experiencia cuando la víctima se convierte en testigo" (Sarlo, 2005, p. 31), es decir, cuando el peligro no está en el centro de la experiencia y el sujeto puede convertir lo vivido en relato, entonces habría que afirmar que o bien la literatura de Céline no entabla relaciones demasiado estrechas con la experiencia, o bien el relato logrado está perseguido —y sigo citando a Sarlo— "por un momento autorreferencial, metanarrativo, es decir, no inmediato" (32). Ambas explicaciones parecen insuficientes para el caso de Céline, que consigue una inmediatez única en el rescate de la experiencia, a pesar de las dificultades de representación que articula el relato y a pesar de que Céline escribe también desde el recuerdo. Habría que habilitar entonces, a esta incompatibilidad benjaminiana entre experiencia e inmediatez —propia de un pasado perdido, sustento de la *Kulturkritik*— un nuevo uso de la lengua que posibilite la escritura en vivo y en directo, la viscosidad del escritor que escribe desde los acontecimientos. En realidad, pensar a Céline como un cronista, como ya se ha hecho en muchas oportunidades, es una suerte de salvavidas ante este problema, central en su estética, pero que, por supuesto, escapa a los límites de este trabajo.

<sup>29</sup> Juego de palabras con la expresión "prout-prout", que en lenguaje coloquial califica a una persona altanera, soberbia, afectada.

## **Artículos de temática libre**

**Entre el cielo y el infierno: travesía de una *flâneuse*.  
*Nada*, de Carmen Laforet<sup>1</sup>**

Constanza Tanner\*

**Resumen**

En la primera novela publicada por la escritora catalana Carmen Laforet, *Nada*, de 1944, la ciudad de Barcelona trasciende la función de mero escenario para la acción y se transforma en condición indispensable para que la protagonista, Andrea, descubra y reinvente su rol dentro de la sociedad. La experiencia urbana de Andrea será un viaje iniciático que la enfrente con dos imágenes de Barcelona en apariencia contradictorias: una Barcelona idílico-apolínea y una Barcelona grotesco-dionisiaca. De forma paralela a su crecimiento como mujer, Andrea aceptará para sí el rol de *flâneuse*, y desde allí descubrirá una tercera cara de Barcelona, la ciudad moderna, que le mostrará en qué medida las otras dos pueden ser complementarias. En su búsqueda, Andrea descubrirá que su lugar no puede acordar con los recorridos que la tradición y el conservadurismo de la España de posguerra le permiten seguir a una mujer, ni limitarse a los espacios que figurarían en un esquema de Barcelona pensado para turistas. Andrea solo podrá hallarse en la ciudad íntima, autobiográfica, que descubrirá por sí misma como *flâneuse*, libre de imaginarios impuestos.

Palabras clave: *flâneuse*, *Barcelona*, *Carmen Laforet*, *apolíneo*, *dionisiaco*

**Between heaven and hell: the journey of a *flâneuse*.  
Carmen Laforet's *Nada***

**Abstract**

In the first novel published by the Catalan writer Carmen Laforet, *Nada*, from 1944, the city of Barcelona transcends the function of a mere stage for action and becomes an indispensable condition for the protagonist, Andrea, to discover and reinvent her role within the society. Andrea's urban experience will be an initiatory journey that confronts her against two apparently contradictory images of Barcelona: an idyllic-Apollonian Barcelona and a grotesque-Dionysian Barcelona. Parallel to her growth as a woman, Andrea will accept the role of *flâneuse* for herself, and from there she will discover a third face of Barcelona, the modern city, which will show her to

---

\* Licenciada en Letras Modernas y Correctora Literaria por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Actualmente se desempeña como docente adscripta en la cátedra de Literatura Española, y ha publicado artículos referidos a dicho campo literario en las revistas RECIAL (Argentina), *Síntesis* (Argentina), *Diablotexto Digital* (España) e *Impossibilia* (España). [constanza025@gmail.com](mailto:constanza025@gmail.com)  
Recibido 15/12/2020 Aceptado 12/04/2021

what extent the other two can be complementary. In her search, Andrea discovers that her place cannot agree with the routes that the tradition and conservatism of post-war Spain allow a woman to follow, or limit itself to the spaces that would appear in a Barcelona scheme designed for tourists. Andrea can only find herself in the intimate, autobiographical city, which she will discover for herself as a *flâneuse*, free from imposed imaginaries.

Keywords: *flâneuse*, *Barcelona*, *Carmen Laforet*, *Apollonian*, *Dionysian*

### **Introducción: el lugar de enunciación de Carmen Laforet**

*Nada*, la primera incursión de la escritora catalana Carmen Laforet en terreno literario, en 1944 fue galardonada con el premio Nadal. Los años cuarenta supusieron para España un período de crisis intelectual y artística que estuvo determinada por la confluencia de múltiples factores y se profundizó durante los primeros años de la dictadura franquista: mientras que las secuelas de la Guerra Civil aún definían un clima general de inseguridad y desconcierto, la decisión del general Franco de cerrar las puertas de España frente a cualquier influencia extranjera y asimismo cortar con la tradición cultural de pre-guerra significó el anquilosamiento del país en un nacional-catolicismo ultraconservador y regido solo por hombres, en tanto las mujeres debían resguardar la paz del hogar. Las opciones para los escritores, en este marco, parecieron limitarse rápidamente a un forzoso elogio del franquismo, dado que la censura desplegada por el régimen actuó con el mismo impulso —aunque quizá no con la misma intuición, como prueba el caso de *Nada*— que en cualquier dictadura: adhesión o silencio. En respuesta, el mercado editorial optó por saturar al público con una literatura pensada únicamente para el divertimento y alejada por tanto de la miseria, el hambre y la violencia imperantes en la verdadera España; para las mujeres escritoras, en particular, el único campo de acción disponible era el de la novela rosa. Con este contexto en cuenta, la novedad que supone *Nada* es enorme, ya que se destacaban en ella

tanto el valor de la novela como testimonio de la difícil realidad de aquella época, como la extraordinaria sensibilidad de la joven autora en la recreación de una voz femenina, hecho por el que se la llegó a comparar con Emily Brönte en *Cumbres Borrascosas*. (Mocek, 2005, p. 3).

A la hora de abordar la obra literaria de Laforet, son tres los factores que es necesario considerar desde el inicio: su niñez isleña, su condición de mujer y su experiencia de vida indisolublemente unida a la Guerra Civil española y a la posterior dictadura. Respecto de lo primero, Carmen Laforet nació en 1921 en Barcelona, pero a la edad de dos años se trasladó junto con su familia a la isla de Gran Canaria, donde transcurrieron su infancia y su adolescencia. De acuerdo con las experiencias rememoradas por su hijo Agustín Cerezales en *Carmen Laforet* (1982), la soledad de la isla determinó en Carmen un constante anhelo de cambio vinculado con las posibilidades que ofrece el mar para viajar a nuevos territorios, al mismo tiempo que contribuyó en la construcción de una imagen dual del mundo: por un lado, el espacio paradisíaco y protegido de la isla; por otro, el dinamismo de las grandes ciudades solo imaginadas. Así,

es inevitable poner en relación el principio de *Nada* con la llegada de la propia Carmen Laforet a Barcelona. Como en Andrea, no hay duda de que en mi madre tuvo que darse también un choque entre una persona sin guerra y una ciudad devastada por ella. Contraste que le permitiría aislar el conflicto y ver cómo la

guerra sigue latente, enquistada, como una larva, en el ánimo y las costumbres de los hombres que la rodeaban. (Cerezales, 1982, en Mocek, 2005, p. 15).

Desde nuestra perspectiva, además, el constante pensamiento dedicado al contraste entre el aislamiento de la isla y las posibilidades entrevistadas en las historias traídas por los barcos debió suponer, en Laforet, una preocupación de base por el espacio, que encontramos reflejada de forma directa en *Nada*. La ciudad de Barcelona, centro de la experiencia de la protagonista, asume un papel clave en la conversión de la niña que es Andrea al comienzo de la novela en mujer, en tanto la enfrenta contra unas huellas de la guerra que no había conocido en su pueblo natal. Asimismo, encontramos en la protagonista un “espíritu nómada” afín al que los biógrafos destacan en la propia Laforet.

Respecto de la condición de mujer, resalta en el análisis por un doble motivo. En primer lugar, y tal como lo señala Anna Rofes Vernhes (2013), el análisis del impacto que la escritura femenina tuvo y tiene sobre el sistema literario español parece ser una de las grandes deudas de la crítica. Tanto en la selección de textos para manuales de estudio, en nivel primario y secundario, como en los estudios dedicados a la historia de la literatura española en general, a nivel universitario y de investigación, se observa un notable predominio de figuras masculinas, mientras que la aparición de mujeres suele estar precedida por un énfasis sobre su condición de género que no se incluye en la biografía de los hombres escritores. En respuesta, y en segundo lugar, coincidimos con Rofes Vernhes cuando destaca la importancia de aproximaciones críticas que retomen el trabajo de las mujeres en el campo de la literatura, en tanto son un modo de enfatizar aquellas voces que se alzaron y se alzan en respuesta —en oposición, con frecuencia— a la visión del mundo generalizada por la hegemonía masculina. El franquismo, en especial, contribuyó al encierro de España en un conservadurismo nacionalista y católico que solo le ofrecía a la mujer la posibilidad de responder a la acción del hombre, nunca de hablar por sí misma, y la limitaba al espacio íntimo y silenciado del hogar. *Nada*, en este marco, destaca sobremanera por proponer a una figura que no solo piensa y narra con una sensibilidad indudablemente femenina, sino que se mueve por la ciudad con una desenvoltura que la sociedad identificaría con un poder exclusivo de los hombres. Teresa Rosenvinge (2008), rescata la preocupación de Laforet por escribir una novela que dé cuenta del secreto mundo femenino, aquel que hasta el momento no ha encontrado un lenguaje capaz de referirlo más allá de las impresiones puramente externas que repite como estereotipos la sociedad patriarcal. El resultado es invaluable:

Carmen Laforet demostró lo que las mujeres eran escribiendo sobre ellas. Mujeres de carne y hueso, mujeres reales con las que creó un extenso gineceo literario al que siempre se deberá acudir cuando alguien quiera saber cuál fue el papel de las mujeres durante el franquismo y cuál fue el papel que se les quiso dar. (Rosenvinge, 2008, p. 2).

En este sentido, y remitiéndonos al tercer factor que mencionamos, *Nada* recupera la memoria de la Guerra Civil española no desde la Historia, desde los datos oficiales o desde la vida de los grandes nombres, sino desde la intrahistoria de una joven que regresa a una Barcelona que recordaba idílica para encontrarse a cada paso con las heridas dejadas por el conflicto. Como sostiene Adriana Minardi (2005), la novela que nos ocupa ofrece indicios de una situación socio-histórica proponiendo al espacio como huella, y a los trayectos que recorre el cuerpo como un modo de “hacer hablar a la ciudad”. La Barcelona de *Nada* comparte el rol de protagonista con Andrea, y es por ello que podemos incluirla dentro de la categoría de novela urbana tal como la define

Susanne Schwarzbürger (2002), citada por Anna Rofes Vernhes: la novela urbana se define por tener como espacio escénico la ciudad y, al mismo tiempo, porque “su estructura, su perspectiva poética así como su estilo están impregnados, determinados por la ciudad” (Schwarzbürger, 2002, en Vernhes, 2013, p. 1). Y es por entenderla como novela urbana que *Nada* nos propone la siguiente hipótesis de lectura: la experiencia urbana de Andrea es un viaje iniciático que la enfrenta con dos imágenes de Barcelona contradictorias en apariencia, una Barcelona idílico-apolínea y una Barcelona grotesco-dionisiaca; de forma paralela a su crecimiento como mujer, Andrea aceptará para sí el rol de *flâneuse*, y desde allí descubrirá una tercera cara de Barcelona, la ciudad moderna, que le mostrará en qué medida las otras dos pueden ser complementarias. Veamos de qué modo.

### **Punto de partida: la aventura de Barcelona versus la casa de Aribau**

El pasaje de Andrea a través de Barcelona comienza con su llegada a la estación Francia en el tren de medianoche. Andrea proviene de un pueblo del interior cuyo nombre no se menciona, quizá porque la protagonista, apelando a reminiscencias quijotescas, no quiere acordarse de él. Sin embargo, el peso de la vida en este pueblo entendido como límite para su autodesarrollo se revela a partir de la profunda impresión que genera en ella el contacto con la “ciudad grande, adorada en mis sueños por desconocida” (Laforet, 1987, p. 11)<sup>2</sup>. El adjetivo “gran”, desde ahora, será usual en las descripciones que Andrea realice de la ciudad, del mismo modo que la multitud será un tópico que llamará su atención desde el inicio. Así, podemos considerar que son dos las razones por las cuales el “asombro” y la maravilla” logran sobreponerse al susto que podría generarle su primer viaje sola, las razones de que inicie su pasaje a través de Barcelona percibiéndolo como una “aventura agradable y excitante” (p. 11).

En primer lugar, debemos considerar que el carácter de “pueblerina”, aquel que Andrea otorga a su maleta mediante el recurso de la personificación, se asocia en la novela con el desamparo y la incomodidad. Para el severo juicio de la tía de Andrea, Angustias, suerte de reflejo del despotismo dictatorial, es este provincianismo el que determina que la protagonista esté “en medio de la gente, callada, encogida, con aire de querer escapar a cada instante” (p. 32). Asimismo, Andrea aporta algunos datos, aunque pocos, sobre las limitaciones que sufría en su pueblo, fundamentalmente a propósito de la vigilancia constante de su prima y sus familiares. En términos de George Simmel:

Entre más pequeño sea el círculo que forma nuestro medio, y entre más restrinjan esas relaciones con elementos extraños al grupo que pudieran, por tanto, contribuir a la disolución de las fronteras del mismo, mayor será la ansiedad con que el grupo vigilará los logros, la conducta y las opiniones del individuo. (2005 p. 6).

El engaño se convierte, en este marco, en el método elegido por Andrea para escandalizar aún más la mentalidad cerrada y arcaica de la gente de pueblo, de modo que finge fumar para acelerar su traslado a la gran ciudad. Entonces, la primera razón de que Barcelona sea vivida como aventura es que le abre a la protagonista la posibilidad de sentirse “suelta y libre” (p. 113), operando, de acuerdo con Giulia Antinori en “Mujer y ciudad. La relación femenina con el espacio y su valor simbólico en Mercè Rodoreda, Carmen Laforet y Montserrat Roig”, como “un espacio laberíntico en el que los personajes respiran una atmósfera diferente, una atmósfera que les permite alejarse de los agobiantes lazos familiares” (2013, p. 13).

El segundo incentivo para la aventura barcelonesa es, desde la misma llegada a la estación de trenes, la fuerza de la multitud. Comparándolo con la escasez de relaciones que Simmel marcaba en la vida de pueblo, “el gran rumor de la gente”, “los grupos” y “la masa humana” tienen para Andrea

un “gran encanto”. Buena parte de la crítica —señalamos, a modo de ejemplo, el trabajo de John W. Kronik, “Nada y el texto asfixiado: proyección de una estética” (1981)— interpreta este sentimiento de “gota entre la corriente” (p. 11) como un primer signo de la opresión y la asfixia que terminarán por definir la atmósfera de la novela, vinculándola con la estrechez de las callejuelas pobladas por “una masa de casas dormidas” (p. 12) y con la respiración “grande, dificultosa” (p. 12) y pesada por el aire de mar. Sin embargo, desde nuestra lectura, preferimos reconocer en esta homogeneización inicial con la masa catalana un anticipo de la libertad que ofrece el anonimato al habitante de la ciudad moderna, en cuya función catártica profundizaremos más adelante, y de la ilusión de la protagonista por verse libre de la mirada atenta de los demás sobre sus acciones.

Ahora bien, tanto la libertad de la gran ciudad como la fuerza de la multitud forman parte de esa Barcelona “adorada por desconocida”, una Barcelona idílica que Andrea conserva en la memoria desde sus visitas de juventud. El peso del recuerdo en este nuevo encuentro con la capital catalana se evidencia en la importancia que los grandes edificios, los monumentos o la omnipresencia del mar tienen en las descripciones de la protagonista: por sobre todos los cambios que necesariamente atravesó Barcelona a lo largo de los años, Andrea destaca en el inicio elementos fácilmente reconocibles, útiles incluso para trazar un mapa de la ciudad para un turista. Sin embargo, lo siguiente que Andrea experimentará será un violento choque entre sus ansias de libertad y multitud, entre su Barcelona idílica, y una Barcelona terrenal, definida por el atraso y el aislamiento. La selección de Andrea en su rol de narradora protagonista no prioriza el impacto que la guerra tuvo sobre la ciudad en tanto espacio, pero en cambio lo vuelve central en la descripción de los sentimientos que la acosan desde su llegada a la casa de su familia. No solo se trata de daños físicos, sino de una atmósfera diferente y tensa que se refleja en imágenes de honda connotación, como la primera que Andrea percibe de la calle de Aribau, con “su silencio vívido de la respiración de mil almas detrás de los balcones apagados” (pp. 12-13) y las “filas de balcones que se sucedían iguales con su hierro oscuro, guardando el secreto de las viviendas” (p. 13). “Silencio” y “secreto” se sumarán a “hedor”, “mugre” y “ahogo” en la descripción de la casa que Andrea compartirá con su olvidada familia, espacio que hace reflexionar a la protagonista en los siguientes términos: “En toda aquella escena había algo angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido” (pp. 14-15). La casa de la calle Aribau, como espejo del estado de la sociedad española, es símbolo de una gracia de antaño venida a menos, de la decadencia de lo que fue, para la Andrea niña, un espacio de libertad y disfrute, y que ahora sólo puede ser expresado mediante antítesis como “lámpara magnífica y sucia de telarañas” (p. 13) o mediante imágenes como la que suscita el cuarto que se le asigna a Andrea desde la primera noche, que “Parecía la buhardilla de un palacio abandonado” (p. 18).

### **La *flâneuse*: sobre cómo la pasividad constituye una forma de libertad**

Mientras la posibilidad de librarse de la vigilancia de sus parientes y de los prejuicios de la vida en un pequeño pueblo tiñe de esperanza el viaje inicial, el estricto control de la tía Angustias frustra, en principio, todo proyecto de emancipación. Antes de continuar nuestro análisis, nos parece apropiado retomar un concepto propuesto por García Canclini respecto de la experiencia de quienes habitan la ciudad. Para García Canclini (1997), más que el conocimiento efectivo del espacio urbano, lo que en gran medida define el modo de interactuar con su infraestructura y, fundamentalmente, con los otros ciudadanos, es el imaginario que sobre él hayamos construido. En palabras de García Canclini,

no solo hacemos la experiencia física de la ciudad, no solo la recorremos y sentimos en nuestros cuerpos lo que significa caminar tanto tiempo o ir parado en el ómnibus, o estar bajo la lluvia hasta que logremos conseguir un taxi, sino que imaginamos mientras viajamos, construimos suposiciones sobre lo que vemos, sobre quiénes se nos cruzan, las zonas de la ciudad que desconocemos y tenemos que atravesar para llegar a otro destino, en suma, qué nos pasa con los otros en la ciudad. Gran parte de lo que nos pasa es imaginario, porque no surge de una interacción real. (1997, pp. 88-89).

En tanto es un patrimonio cultural invisible e intangible, el imaginario urbano no solo estará compuesto por nuestras suposiciones y creencias individuales, sino por las leyendas, historias, imágenes y manifestaciones artísticas (libros, películas, canciones) que hablen de la ciudad y que hayamos heredado de otros. En este sentido, la importancia del concepto para nuestro análisis de *Nada* radica en que, tal como lo referíamos, el autoritarismo de Angustias clausura en la primera parte de la narración toda posibilidad de que Andrea incorpore sus propias experiencias urbanas en la construcción de un imaginario individual: por el momento, solo podrá moverse por Barcelona aplicando el mapa mental que ha “heredado” de parte de su tía como simbólica personificación de la tiranía franquista —de su “autoritarismo corto de luces” (p. 27)—. ¿Y qué imágenes conforman el imaginario urbano impuesto por Angustias? Todas aquellas que refuercen la sexualización del espacio en favor del empoderamiento masculino y en vistas a la reclusión de la mujer en su hogar. La libertad que para Andrea es la deseable consecuencia de la vida en una gran ciudad tiene para su tía la connotación de ruptura de las normas, pérdida de la rectitud moral y deshonor. Angustias explicita esta perspectiva, punto central para nuestro análisis, en estos términos:

La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona... Estoy preocupada con que anoche vinieras sola de la estación. Te podía haber pasado algo. Aquí vive gente aglomerada, en acecho unos contra otros. Toda prudencia en la conducta es poca, pues el diablo reviste tentadoras formas... Una joven en Barcelona debe ser como una fortaleza. (P. 25).

La imagen de la Barcelona infernal, como veremos, quedará fijada en la sensibilidad de Andrea y se insertará en su imaginario urbano personal, combinándose, en el Barrio Chino, en una percepción que mixtura la bajeza y la libertad. Volveremos sobre este punto en los siguientes apartados.

Si nos remitimos al análisis de Mónica Lacarrieu en “Una antropología de las ciudades y la ciudad de los antropólogos” (2007), podremos decir que el imaginario urbano de Angustias se construye en torno del concepto de urbanidad tal como la antropóloga lo reconoce en el siglo XXI:

Una cooperación propia de un “arreglo convivencial” asociado al espacio público, no obstante ajeno al orden de lo privado. La metrópolis multicultural, en este caso, es el producto de un principio de regulación de la diversidad, a través del formato multicultural segregacionista, arreglado mediante el aprendizaje y la socialización de normas de urbanidad... tendientes a vivir la diferencia en estado de indiferencia. Solo que ese arreglo convivencial y previsible, propio del espacio público, es el resultado de un acuerdo monológico, en el que prevalece la mayoritaria cultura nacional, y en el que la expresión de la diversidad y los

posibles quiebres y conflictos deben ser recluidos al ámbito de lo privado. (Lacarrieu, 2007, p. 26).

Entonces, la condición que le permite a Angustias, en su carácter de mujer decente y respetable, moverse por una Barcelona que en verdad es un infierno —reconocer al “diablo” pese a sus “tentadoras formas”—, es que separa en su mapa mental aquellas zonas por las que es posible transitar de las que no, como así también los horarios en que para una mujer está permitido o no moverse sola.

Dos acontecimientos fundamentales suponen un cambio en la obligación de seguir un imaginario urbano heredado: el ingreso en la Universidad y la partida de Angustias, que cierra la primera parte de la novela. Respecto de lo primero, el encuentro con jóvenes de su edad le descubre a Andrea la posibilidad de hablar, por fin, de igual a igual. Pese a que continuará sintiéndose inferior debido a su pobreza en el vestir, su falta de materiales de estudio o su hambre permanente, el compañerismo universitario, “con su fácil cordialidad”, supone una experiencia por completo diferente de la entropía que rige las relaciones en la casa de Aribau, aquel mundo “sucio y poco acogedor”, y la despierta a la necesidad de desarrollar juicios propios sobre la realidad en lugar de solo aceptar pasivamente los de Angustias: “En mis relaciones con la pandilla de la Universidad me encontré hundida en un cúmulo de discusiones sobre problemas generales en los que no había soñado antes siquiera y me sentía descentrada y contenta al mismo tiempo” (p. 59).

Pero es la decisión de Angustias de marcharse de forma definitiva al convento el acontecimiento central para que Andrea cambie su perspectiva respecto de la ciudad. Frente a la obligación de moverse según el imaginario de su tía, había comenzado a desintegrarse la imagen idílica de Barcelona que para la joven vinculaba la idea de libertad con el espacio de la gran ciudad, y a frustrarse por tanto su misma experiencia urbana:

Cogida de su brazo corría las calles, que me parecían menos brillantes y menos fascinadoras de lo que yo había imaginado.

—No vuelvas la cabeza —decía Angustias—. No mires así a la gente.

Si me llegaba a olvidar de que iba a su lado, era por pocos minutos.

Alguna vez veía un hombre, una mujer, que tenían en su aspecto un algo interesante, indefinible, que se llevaba detrás mi fantasía hasta el punto de tener ganas de volverme y seguirles. Entonces, recordaba mi facha y la de Angustias y me ruborizaba. (p. 32).

Pero el pasaje anterior nos ofrece una guía respecto del rumbo que estas acciones tomarían si dependiesen exclusivamente de Andrea: ella se deleita al ver, al fantasear en sus paseos por la ciudad. Esta pasión por la observación se corresponde con la pasividad que define al personaje de Andrea, con esa “extraña inactividad” (p. 177) que ante cualquier suceso imprevisto la empuja a la huida: ella nunca sabe qué hacer, hacia dónde moverse o cómo relacionarse con los demás del modo en que se espera, pero siempre sabe, casi por instinto, qué y cómo mirar; es, en esencia, una espectadora. La figura del paseante urbano, de aquel que encuentra deleite en la observación de la multitud aunque opta por no integrarse en ella, fue propuesta y profundizada por Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, y referimos sus palabras con el fin de ver en qué medida podrían aplicarse a la descripción de Andrea:

La multitud es su ámbito, como el aire es el del pájaro, el agua el del pez. Su pasión y su profesión es fundirse con la multitud. El paseante perfecto, el

observador apasionado, halla un goce inmenso en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir con torpeza. (Baudelaire, 2014, p. 18).

Cuando Andrea se vea libre de Angustias, encontrará el mismo goce que el *flanêur* baudelaireano, aquel goce que solo es posible obtener cuando la fugacidad y la inestabilidad de la ciudad son experimentadas desde la libertad y no desde la advertencia constante de peligros e infiernos: sus paseos por la ciudad se convertirán en formas de transgresión.

Pero dado que analizamos la experiencia de un personaje femenino, resultaría mejor hablar de *flâneuse* y no de *flâneur*. Sin embargo, tal como señalan acertadamente tanto Antinori como Janet Wolff en “The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity” (1985), la figura original propuesta por Baudelaire debía necesariamente aplicarse a un sujeto masculino. De acuerdo con lo que analizamos en el apartado anterior y respecto del conservadurismo dictatorial encarnado en Angustias, el espacio público/externo durante el siglo XIX y gran parte del XX solo estaba al alcance del hombre: era él quien diseñaba la infraestructura urbana, la construía y la disfrutaba, al mismo tiempo que participaba en la política y gestionaba las instituciones. La mujer, en cambio, debía recluírse en el espacio privado/íntimo si quería adecuarse a las expectativas que la sociedad patriarcal había puesto sobre ella, o arriesgarse a ser considerada “mujer fácil”, “perdida” o “intrusa” si osaba intervenir en las esferas públicas. En otras palabras, tal como lo analiza Wolff, la experiencia misma de la modernidad que da origen a la figura del *flâneur* era una experiencia masculina porque, a pesar de que necesariamente repercutía sobre los hogares, se evidenciaba con mayor fuerza en las interacciones que posibilitaba entre el sujeto masculino y la ciudad:

The particular experience of ‘modernity’ was, for the most part, equated with experience in the public arena. The accelerated growth of the city, the shock of the proximity of the very rich and the destitute poor (documented by Engels —and in some cities avoided and alleviated by the creation of suburbs), and the novelty of the fleeting and impersonal contacts in public life, provided the concern and the fascination for the authors of ‘the modern’... But the literature of modernity ignores the private sphere, and to that extent is silent on the subject of women’s primary domain.... The skewed vision of its authors explains why women only appear in this literature through their relationships with men in the public sphere, and via their illegitimate or eccentric routes into this male arena —that is, in the role of whore, widow, or murder victim. (Wolff, 1985, p. 57).

Esta concepción parcial de la experiencia de la modernidad como equivalente a la esfera pública es una de las razones que para Wolff determinan la invisibilidad de una hipotética *flâneuse* y, más aún, la condenan a la inexistencia. Sin embargo, proponemos analizar la experiencia de Andrea desde otra perspectiva: pese a vivir en una España que en gran medida mantiene los valores decimonónicos gracias las costumbres arcaicas y retrógradas que promueve la dictadura, Andrea es, como señala Carmen Martín Gaité en *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* (1992), “la chica rara”. En lugar de adecuarse a la idea de “mujer muy mujer” defendida por la Sección Femenina de Falange, las mujeres como Andrea cruzarán los límites que las restringen a determinados espacios y tiempos, rechazarán el modo sumiso y dependiente de relacionarse con los

hombres y cuestionarán lo que, de acuerdo con el patriarcado, deberían tener por norma, es decir, su total dedicación al hogar y la familia y su permanencia claustral en el espacio de lo íntimo. Para Martín Gaité, se trata de las nuevas heroínas de cuño urbano que, de acuerdo con nuestro análisis, podrían adecuarse al concepto de *flâneuse* a partir de que establecen con la ciudad una relación asentada en la libertad y la búsqueda:

No aguantan el encierro ni las ataduras al bloque familiar que les impide lanzarse a la calle. La tentación de la calle no surge identificada con la búsqueda de una aventura apasionante, sino bajo la noción de cobijo, de recinto liberador. Quieren largarse a la calle, simplemente, para respirar, para tomar distancia con lo de dentro mirándolo desde fuera, en una palabra, para dar un quiebro a su punto de vista y ampliarlo. (Martín Gaité, 1992).

Concluiremos este apartado con una pregunta fundamental: ¿qué observa en verdad Andrea en su carácter de *flâneuse*? De acuerdo con nuestra hipótesis, Andrea comienza por observar la dualidad barcelonesa, la coexistencia de lo arcaico y lo moderno; en términos de Jordi Castellanos en “Barcelona, las tres caras del espejo: del Barrio Chino al Raval” (2002), se trata de una imagen poliédrica y diversa según la cual Barcelona es, al mismo tiempo, industrial y portuaria, “un espacio que mezcla modernidad y futuro” y que mostrará al mundo una cara diferente según se la mire desde el distrito quinto o desde el ensanche. Los tres apartados siguientes nos permitirán profundizar en esta coexistencia de múltiples caras de una misma ciudad.

### **La ciudad gótica, el mundo apolíneo**

Si hay algo que Laforet se empeña en reforzar en *Nada* es el modo en que los espacios impactan sobre el estado de ánimo de la protagonista, en tanto lo que Andrea siente y piensa está indisolublemente unido a la descripción de lo que ve. Así, las líricas descripciones del espacio exterior, sumadas al relato de los cambios que conlleva el paso de las estaciones, se convierten en una proyección del espacio interior de la narradora, ayudándola, de acuerdo con la lectura de Antinori (2013), a organizar y explicitar sus emociones. De acuerdo con nuestra hipótesis, el primero de los estadios que conforman la experiencia urbana de Andrea en tanto viaje es el encuentro con la Barcelona gótica y el mundo apolíneo, una de las dos caras, según señalamos, de la dualidad barcelonesa. Veamos cómo ocurre.

Lo primero que debemos destacar es la razón por la cual Andrea se acerca a la ciudad gótica: luego de escuchar cantar a la madre de Ena, en el mismo inicio de la segunda parte de la novela, nace en ella una “casi angustiosa sed de belleza” (114) que, como es usual en *Nada*, se conectará de inmediato con aquello que pueda proporcionarle el paisaje. Frente a Andrea se abren dos opciones, cada una correspondiente a una de las caras de Barcelona tal como acabamos de referirlas:

No sabía si tenía necesidad de caminar entre las casas silenciosas de algún barrio adormecido, respirando el viento negro del mar o de sentir las oleadas de luces de los anuncios de colores que teñían con sus focos el ambiente del centro de la ciudad. (p. 114).

La persistencia de una veta romántica en el personaje creado por Laforet, aun en su carácter de *flâneuse*, determina que Andrea disfrute más del entorno urbano cuando se encuentra sola, fuera de

la multitud y en silencio con sus sentimientos, lo cual explica su elección entre estas dos opciones. Por un lado,

la misma Vía Layetana, con su suave declive desde la Plaza de Urquinaona, donde el cielo se deslustraba, con el color rojo de una luz artificial, hasta el gran edificio de Correos y el puerto, bañado en sombras, argentados por la luz estelar sobre las llamas blancas de los faroles, aumentaba mi perplejidad. (p. 114).

El deslustre, el color rojo y las llamas no conforman un contexto apropiado para saciar la sed, sino más bien para prolongar la exaltación. Distinta será, en cambio, la Barcelona gótica:

Entonces supe lo que deseaba: quería ver la Catedral envuelta en el encanto y el misterio de la noche. Sin pensarlo más me lancé hacia la oscuridad de las callejas que la rodean. Nada podía calmar y maravillar mi imaginación como aquella ciudad gótica naufragando entre húmedas casas construidas sin estilo en medio de sus venerables sillares, pero a los que los años habían patinado también de un modo especial, como si se hubieran contagiado de belleza...

Había una soledad impresionante, como si todos los habitantes de la ciudad hubiesen muerto. Algún quejido del aire en las puertas palpitaba allí. Nada más. (pp. 114-115).

En esta instancia, la veta romántica a la cual nos referíamos domina en buena medida el espíritu de Andrea, por lo cual encontrará la ansiada belleza en la oscuridad, lo húmedo, lo antiguo y lo aislado. Retomemos una última cita extensa, central para este apartado:

Una fuerza más grande que la que el vino y la música habían puesto en mí, me vino al mirar el gran corro de piedra fervorosa. La Catedral se levantaba en una armonía severa, estilizada en formas casi vegetales, hasta la altura del limpio cielo mediterráneo. Una paz, una imponente claridad se derramaba de la arquitectura maravillosa. En derredor de sus trazos oscuros resaltaba la noche brillante, rondando lentamente al compás de las horas. Dejé que aquel profundo hechizo de las horas me penetrara durante unos minutos. (p. 116).

Con el fin de justificar cómo esta descripción puede remitirnos al concepto de lo apolíneo, deberemos retomar las ideas expuestas por Friedrich Nietzsche en *El origen de la tragedia*, original de 1872. Para Nietzsche, el espíritu apolíneo y el dionisiaco constituyen una dualidad de instintos que, pese a caminar lado a lado, están en guerra permanente. El espíritu del dios Apolo se vincula con el mundo del sueño, aquel en el cual “nos complacemos de la comprensión inmediata de la forma; todas las formas nos hablan; ninguna es indiferente; ninguna es innecesaria” (Nietzsche, 2013, pp. 31-32); en la descripción de la Catedral por parte de Andrea, la forma —estilizada y severa, vegetal— aparece como el origen del sentimiento de paz, en tanto está regida por la armonía. La belleza, la perfección y “la más alta verdad” son para Nietzsche los estados a los cuales el hombre puede acceder únicamente en el mundo del sueño, en tanto “semejante felicidad íntima, producto de tal contemplación, es solo alcanzable en la medida que olvidemos del todo el día y sus fastidiosos apremios” (Nietzsche, 2013, p. 44). Así, la Catedral pacifica la sed de Andrea y se vincula con el mundo del sueño: simbólicamente, por la reiteración de los motivos de “hechizo” y “encanto” que abundan en la descripción del barrio Gótico; narrativamente, por las mismas palabras

de la protagonista, quien afirma: “En la agradable confusión de ideas que precede al sueño se fueron calmando mis temores para ser sustituidos por vagas imágenes de las calles libres en la noche. El sueño de la Catedral volvió a invadirme” (p. 123).

Ahora bien, este mundo apolíneo del sueño tiene para Nietzsche dos características centrales, que abrirán importantes líneas de análisis en nuestro trabajo, y que descansan sobre una misma cualidad: el bello mundo del sueño es apariencia. En primer lugar, el “deseo gozoso” del sueño — aquel que, desde la lectura de Nietzsche, permitía a los griegos tomar conocimiento de la imagen pura y radiante de los dioses olímpicos— no es una ocupación ociosa sino una necesidad, una imagen cuya naturaleza es “reparadora y saludable”. Mediante el sueño, el hombre puede desarrollar aptitudes cercanas al arte de la adivinación de Apolo, que le permitirán conocer una verdad que en la realidad “imperfectamente inteligible” de todos los días le estaría vedada. Para Andrea, encontrar la belleza capaz de saciar su sed y restablecer la armonía de su espíritu en la Catedral supone descubrir una forma de la ciudad que no había sido capaz de ver hasta el momento, cegada como estaba por las anteojeras impuestas por Angustias.

Sin embargo, la segunda característica del mundo del sueño es que, si se quieren asegurar sus efectos benéficos, debe ir acompañado de una actitud mesurada y una reflexión serena; de lo contrario, ver una semejanza unívoca entre las apariencias y el mundo empírico podría desatar una patología. Esto es así porque, si bien el sueño puede velar o alejar de la mirada de —o, incluso, triunfar sobre— el aspecto sórdido y sufriente de la existencia humana, nunca puede eliminarlo; por el contrario, y en tanto el sueño es manifestación de lo apolíneo, requiere de la incitación del opuesto espíritu dionisiaco para dar origen a un mundo nuevo:

El mundo del sufrimiento es necesario para que él, el individuo, se lance a la creación de la visión liberadora, y entonces, inmerso en la contemplación de esta visión, permanezca en calma y lleno de seguridad en su frágil embarcación. (Nietzsche, 2013, p. 46).

En correspondencia con esta simbiosis, la experiencia de Andrea en el Barrio Gótico no es exclusivamente armónica. De acuerdo con Marshall Berman, la “singular aura mágica” de la ciudad de noche es un tema arquetípicamente moderno porque está cargado de ambivalencia. Por un lado, la experiencia de la urbe de noche se vuelve “más real por cuanto la calle está ahora animada por necesidades directas e intensas: sexo, dinero, amor” (Berman, 1988, p. 202) o, en el caso de Andrea, sed; por otro, estos deseos intensos distorsionan el modo en que las personas se presentan a sí mismas y se perciben unas a otras. En este sentido, y antes incluso de llegar frente a la añorada Catedral, un primer encuentro con un “viejo grande” que Andrea toma por mendigo trastocará su disfrute de la noche, recordándole y recordándonos los permanentes avisos de peligro de Angustias. “Sonido siniestro”, “momentos de miedo”, “aspecto miserable” y “desconfianza” amenazan con frustrar la experiencia de la urbe nocturna: el sueño que despertaba la Catedral esconde, pero no evita, la percepción de lo negativo de la existencia.

Como cierre de este recorrido nocturno, el encuentro con Gerardo, un compañero de facultad, impone con violencia la medida que Nietzsche recomendaba, porque obliga a Andrea a “despertar” del sueño armónico de la Catedral y adoptar otra vez una actitud defensiva frente a “una silueta que me pareció algo diabólica” (p. 116). En conclusión, los recorridos de Andrea por la Barcelona apolínea estarán siempre enmarcados por la ruptura de las apariencias, por el triunfo —momentáneo— de la pesadilla del mundo real, triunfo por otra parte necesario para asegurar la medida que exige la felicidad del sueño: la paz es siempre una flor robada.

## La ciudad grotesca, el mundo dionisíaco

Las descripciones que transcribimos nos permitieron observar la recurrencia de nociones tales como armonía, paz, sol o esplendor, ideas todas que, de acuerdo con nuestra hipótesis, reconocemos en el concepto de lo apolíneo. Sin embargo, el espacio que Andrea habita cuando no es libre de pasear por la ciudad y observar aquella belleza antigua que tanto le atrae es descrito de un modo por completo opuesto. La llegada de la protagonista a la casa de la calle Aribau le supone, como señalamos, comprobar que sus anhelos de juventud se enfrentan con una realidad de pesadilla, por lo cual tanto los objetos como las personas que la rodean adquieren ante sus decepcionados ojos los rasgos propios de los monstruos de un mal sueño. Entre los muebles “tristes, monstruosos y negros” (p. 54), viven seres degradados semejantes a fantasmas: su abuela es “la mancha blanquinegra de una viejecita decrepita” (p. 14); Juan “tenía la cara llena de concavidades, como una calavera” (p. 14); Gloria tiene una “aguda cara blanca y una languidez de sábana colgada” (p. 15); Antonia, la criada, la impresiona especialmente en tanto “todo en aquella mujer parecía horrible y destrozado, hasta la verdosa dentadura que me sonreía” (p. 15); Angustias “parecía haberse hinchado, adquiriendo bultos y formas bajo su guardapolvo verde” (p. 25); Román, por último, y pese a una apariencia en principio tranquilizadora, tiene para Andrea una risa que “me alcanzaba, como la mano huesuda de un diablo que me cogiera por la punta de la falda” (p. 92). Pese a que luego las atribuya a la sugestión de la noche, a una impresión errada o a la percepción caótica que ocasiona la fiebre, Andrea ve “cosas extrañas” que convierten la casa de su familia en un espacio infernal.

El campo semántico de la muerte, recurrente en toda descripción de la casa y de sus habitantes, se suma a la progresiva animalización de los personajes para enmarcar un microcosmos infernal del que no se supone que Andrea salga. Kronik, en este sentido, realiza un profundo análisis que recoge las imágenes sensoriales asociadas a la idea de “sofocación”, el leitmotiv de *Nada* según el crítico, y afirma que “Andrea se escapa de su ambiente opresivo inmediato; pero ni la ciudad ni la naturaleza le ofrecen la apertura deseada” (Kronik, 1981, p. 199). Nuestra hipótesis difiere, en cierta medida, en tanto sostenemos que determinados espacios de Barcelona sí funcionan según el concepto de lo apolíneo, pero es necesario insistir en que el itinerario que Andrea sigue para pasear por ellos está apuntalado por los grandes monumentos, la arquitectura gótica y la belleza del mundo antiguo, en una descripción que bien podría incluirse en una guía turística para atraer a los viajeros: estos rasgos, como observamos, son frágiles apariencias, apenas logran retrasar por un momento el reencuentro con el hambre, la mendicidad y la violencia del hombre sobre la mujer. Coincidimos con Kronik, entonces, en que en la sensación que genera la ciudad en su conjunto predomina lo asfixiante y la pesadez, desde el calor sofocante hasta la neblina, desde la humedad y el polvo hasta “el gris [que] es el color predominante de la historia y afecta el estado de ánimo de la protagonista. Cuando no lo produce la suciedad, se asocia con el tiempo” (Kronik, 1981, p. 199). Las imágenes se acumulan para conformar lo que Kronik define como metáforas constrictivas, y la *flâneuse* que descubrimos en la protagonista se siente enfrentada con una ciudad y una naturaleza que, en términos de Kronik, se juntan para acosarla.

Basta que la paseante se aleje de los espacios gótico-apolíneos que le transmitían paz y equilibrio para que la descripción retome los elementos grotescos que conformaban la imagen de la casa de Aribau. Detengámonos un momento en el concepto de grotesco. En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* —edición original: 1941—, Mijaíl Bajtín señala que el grotesco, en la Edad Media, contribuía a que los ritos y espectáculos propios de la cultura popular conformasen un segundo mundo capaz de relativizar, apelando al absurdo, lo caricaturesco y la parodia, el mundo oficial “perfecto”. El sentido medieval del grotesco radica en el cuestionamiento de la lógica

impuesta, dado que presenta la vida cotidiana a través de un conjunto de lenguaje e imágenes carnales que

ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del universo. (Bajtín, 2003, p. 30).

Sin embargo, de acuerdo con el análisis de Bajtín, el romanticismo y, posteriormente, el modernismo, tergiversaron este valor original del grotesco hasta asociarlo con lo terrible y lo incómodo, con el engaño, el temor y con una risa que ya no es alegre o jocosa, sino cercana al humor irónico, al cinismo y al sarcasmo. En el mundo grotesco,

lo habitual y cercano se vuelve súbitamente hostil y exterior. Es el mundo nuestro que se convierte de improviso en el mundo de otros... En realidad el grotesco... franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia (o engañosa) del mundo existente. (Bajtín, 2003, p. 40).

Tanto el grotesco romántico como el modernista despliegan un tono lúgubre y trágico, y son sus características las que hallamos en la descripción de Barcelona en *Nada* cuando la narradora se aleja del territorio apolíneo. Quizá el mejor ejemplo al respecto lo encontremos en la impresión que la ciudad le genera a Andrea durante la víspera de San Juan:

La ciudad, cuando uno empieza a envolverse en el calor del verano, tiene una belleza sofocante, un poco triste. A mí me parecía triste Barcelona, mirándola desde la ventana del estudio de mis amigos, en el atardecer. Desde allí un panorama de azoteas y tejados se veía envuelto en vapores rojizos y las torres de las iglesias antiguas parecían navegar entre olas. Por encima, el cielo sin nubes cambiaba sus colores lisos. De un polvoriento azul pasaba a rojo sangre, oro, amatista. Luego llegó la noche...

Me asomé a la ventana de Angustias, en camión. Vi el cielo enrojecido en varios puntos por el resplandor de las llamas. La misma calle de Aribau ardió en gritos durante mucho tiempo, pues se encendieron dos o tres hogueras en distintos cruces con otras calles. Un rato después, los muchachos saltaron sobre las brasas, con los ojos inyectados por el calor, las chispas y la magia clara del fuego, para oír el nombre de su amada gritado por las cenizas. (pp. 200-203).

La familiaridad y la armonía de las paredes de piedra y de la belleza antigua son reemplazadas por la exaltación de una celebración pagana llena de fuego y gritos. Y existe aún una zona específica de Barcelona que reúne todo lo infernal y, por tanto, lo grotesco en su acepción romántica, moderna o esencialmente negativa: si atendemos a la dualidad barcelonesa que señalábamos en apartados anteriores, aquello “que no encaja” con el modelo ideal toma forma en otro de los barrios arquetípicos de Barcelona, el Raval o Barrio Chino en el distrito quinto. De acuerdo con la lectura de Carme Riera (2012), los bajos fondos barceloneses han llegado a convertirse en una referencia internacional de la ciudad catalana, en tanto la recurrencia de los estereotipos del Barrio Chino —especialmente de la prostitución y el juego— en distintas

expresiones artísticas como la literatura y el cine han contribuido a que la imagen de Barcelona “para exportación” quede ligada al “malditismo” y a lo infernal.

El Barrio Chino es presentado ante Andrea como un espacio tabú en tanto, para Angustias, en él confluyen todos los peligros y las tentaciones propias de una Barcelona infernal. El peligro y el miedo, a “lo otro” y a “los otros”, determina que el trayecto posible para Angustias se aleje necesariamente del Barrio Chino, mientras que para Andrea se convierte en una forma de aventura: supone que desde allí podría experimentar la belleza de Barcelona que desaparece cuando la recorre del brazo de su tía. Y es este enlace entre lo placentero y lo extraño el que nos permitirá hablar de un espacio dionisiaco, vinculándolo junto con Nietzsche al efecto de la embriaguez:

Si a este horror se le añade ese transporte de éxtasis que se eleva de lo más profundo del hombre, e incluso de la naturaleza misma, comenzamos entonces a vislumbrar en qué consiste lo dionisiaco, lo que será todavía más claro a la luz de la analogía de la embriaguez. Gracias al poder de la bebida narcótica..., se despierta esta exaltación dionisiaca, que arrastra en su ímpetu todo lo subjetivo, hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo. (Nietzsche, 2013, p. 34).

Analicémoslo con detenimiento. El contacto de Andrea con el Barrio Chino se produce cuando su abuela le implora que siga a Juan y evite una probable violencia física sobre Gloria. Nuevamente, la narradora enumera calles, edificios y plazas de un modo esquemático y conciso, casi como si en verdad se propusiera trazar un mapa que un futuro lector pudiese seguir. Sin embargo, mientras que en la descripción del paisaje apolíneo de la Bonanova o el barrio Gótico se añadían adjetivos vinculados con la luz y la fragancia, a medida que Juan y Andrea se adentran en el Raval la luz deja paso a las sombras, el orden al caos y las certezas a la confusión propia de una pesadilla. Desde la Ronda de San Antonio, pasando por la Plaza de la Universidad y la calle de Tellers, hacia las Ramblas, la calle de Ramalleras y el mercado de San José, “los faroles parecían más mortecinos y el pavimento era malo” (p. 173), las calles, en general, se vuelven estrechas y tortuosas, y se concretizan en “una de aquellas callejuelas oscuras y fétidas que abren allí sus bocas” (p. 176) o “una calleja negra, completamente silenciosa” (p. 176). “El recorrido que hacíamos parecía no tener fin” (p. 173) y los sonidos habituales son reemplazados por “algunos chillidos, que parecían brotados de la tierra” (p. 176). En consecuencia, el modo en que la protagonista atraviese este espacio será plenamente opuesto al deleite ocioso de la *flâneuse*; en lugar de animarla a observar, el paisaje del Barrio Chino envuelve a Andrea en sombras y la impulsa a bajar o apartar la mirada.

El diferente estado de ánimo que provoca el Barrio Chino en comparación con la Barcelona idílica/apolínea no solo se evidencia en la disparidad del paisaje, sino también a través de una oposición entre la lógica y el azar o, dicho en otros términos, entre un trayecto consciente y otro inconsciente. En el primer caso, Andrea acude a la Catedral movida por una “incontrolable sed de belleza”, lo cual implica que decide aprovechar su recién adquirida libertad para la observación — propia de una *flâneuse*— para satisfacer un deseo concreto e individual. En el segundo caso, Andrea sostiene:

Yo no tenía idea de dónde quería ir él, ni casi me importaba. Se me estaba metiendo en la cabeza la obsesión de seguirle y esta idea me tenía cogida de tal modo que ni siquiera sabía ya para qué. (p. 174)

Como ocurre en el estado de embriaguez dionisiaco, Andrea sacrifica su subjetividad y se encamina hacia el olvido de sí misma, dejando la decisión respecto de su trayecto en manos ajenas

hasta un punto tal que “luego me enteré de que podíamos haber hecho un camino dos veces más corto” (p. 174). En el Barrio Chino, aquello que frente a la Catedral era armonía estilizada en formas casi vegetales se transforma en una música que desarmoniza, en tanto aturde y “sale de todas partes”, sin seguir un patrón; la profunda paz que penetra como hechizo en la protagonista es aquí desesperación; la imponente claridad que derramaba la arquitectura gótica contrasta con la apariencia “chillona” de los carteles y las luces del Raval; un tiempo lento y acompasado al ruedo tranquilo de una noche brillante se ve reemplazado por una persecución infernal.

Pero quizá el mayor contraste entre la Barcelona apolínea y la dionisiaca sea el violento choque entre la soledad que nuestra *flâneuse* anhela y una masa desconocida e incontrolable. Frente a la Catedral, y aunque interrumpido por las apariciones sucesivas del supuesto mendigo y de Gerardo, el deleite de Andrea se produce en soledad, es un goce individual y similar por tanto al conocimiento íntimo del luminoso mundo de los dioses que para Nietzsche se alcanza mediante el sueño apolíneo. En el Barrio Chino, incluso aunque Andrea solo desea conectarse con una sola persona, el tío al que persigue, una ola humana la empuja hasta obligarla a cambiar de trayectoria. El valor positivo que se le había otorgado a la multitud en la estación de tren, nacido únicamente del contraste que representaba respecto de la opresión del pueblo, adquiere ahora un nuevo carácter problemático, porque frena a Andrea en la consecución de sus objetivos.

El paso de la protagonista por el Barrio Chino remite a la imagen del carnaval de las fiestas dionisiacas, que se retoma, de acuerdo con Bajtín, en la cultura popular de la Edad Media:

Durante el carnaval, no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad. (Bajtín, 2003, p. 9).

En el Raval, Andrea entrará en contacto forzoso con un submundo habitado por los marginados de la sociedad, como las prostitutas y los travestis; en tanto, como vimos, las autoridades — conservadoras, burguesas y “bienpensantes”— han dejado de lado a estos sujetos en el afán de ignorar su existencia, encarnan una forma de libertad hasta el momento desconocida para Andrea: el brillo, las mejillas sonrosadas y el baile son formas de libertad interna y externa (para la mente, para el cuerpo y para el espacio) a las cuales Andrea no habría podido acceder si hubiese respetado el imaginario urbano impuesto por Angustias o hubiese continuado obnubilada como estaba por el sueño apolíneo. Lo que nuestra protagonista siente cuando ingresa en el Barrio Chino se corresponde en gran medida con la impresión que Yvan Lissorges, en “los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del Siglo XIX. Una estética de la verdad”, descubre en el contacto de quienes no pertenecen a ellas con el mundo de las clases bajas: “Para los que vienen de afuera y se asoman a aquellos espacios, todos los sentidos están agredidos por lo que se ve, lo que se oye, lo que se toca, lo que se huele” (Lissorges, 2012, p. 100). Esta libertad es imprevista para una Andrea acostumbrada a operar como mera espectadora de la vida, es un doble infierno, literal y metafórico.

### **La ciudad moderna, el mundo ambivalente**

El análisis propuesto hasta el momento nos ha presentado a Andrea como una paseante, una *flanêuse* que en sus trayectos por la ciudad ha logrado observar dos caras de Barcelona, la apolínea del barrio Gótico y la dionisiaca del Raval. Tal como comprobamos, ambas experiencias contribuyeron al quiebre definitivo respecto del imaginario urbano impuesto por Angustias, permitiéndole a nuestra *flâneuse* iniciar con la capital catalana un vínculo sentimental nuevo: libre

de los recorridos preestablecidos por la autoridad familiar y, a su vez, libre del peso de los recuerdos de la niñez, que insistieron en una imagen idílica de Barcelona hasta que esta resultó insostenible. Sin embargo, y pese a que ambos recorridos supusieron un cambio profundo en la percepción de la protagonista sobre la ciudad, hay aún otra experiencia que condensa y resume el impacto de la gran ciudad sobre la chica de pueblo, y que, de acuerdo con nuestra hipótesis, la acerca a la comprensión de la ciudad moderna. Comencemos transcribiendo el inicio de la escena:

El aire de fuera resultaba ardoroso. Me quedé sin saber qué hacer con la larga calle Muntaner bajando en declive delante de mí. Arriba, el cielo, casi negro de azul, se estaba volviendo pesado, amenazador aún, sin una nube. Había algo aterrador en la magnificencia clásica de aquel cielo aplastado sobre la calle silenciosa. Algo que me hacía sentirme pequeña y apretada entre fuerzas cósmicas como el héroe de una tragedia griega.

Parecía ahogarme tanta luz, tanta sed abrasadora de asfalto y piedras. Estaba caminando como si recorriera el propio camino de mi vida, desierto. Mirando las sombras de las gentes que a mi lado se escapaban sin poder asirlas. Abocando en cada instante, irremediabilmente, en la soledad. (pp. 223-224).

Ese cielo pesado, amenazador y aplastado es el marco para la huida de Andrea de la fiesta de Pons, en una escena sumamente simbólica: la protagonista se descubre “dentro” de la calle Muntaner pero “fuera” de la fiesta de la alta sociedad, un mundo para siempre definido como *inapropiable*. Un estado de ánimo lúgubre se ve espejado en un paisaje urbano opresor, que ejerce violencia sobre el sujeto en conflicto, y es la tercera y última experiencia que le permite a Andrea comprobar la desigualdad de fuerzas entre su individualidad y la ciudad de Barcelona, abandonada ya la memoria de este espacio como alegre y expansivo: en el barrio Gótico, Andrea comprobó que ningún ensueño apolíneo solventado por la belleza de la arquitectura podía ocultar la mendicidad ni la violencia imperantes en la España de posguerra; en el Raval, experimentó el choque entre los propios deseos y la fuerza de la masa humana capaz de desviarla de su recorrido; aquí, comprueba que es la naturaleza misma de la ciudad —el cielo—, tal como se enlaza con la urbe —la luz, el asfalto y las piedras—, lo que la empequeñece y la aprieta. Barcelona es ya una gran ciudad, y Andrea no podrá encontrar en ella espacios físicos que le representen un refugio con la misma facilidad que en su recuerdo, con cuartos llenos de familiares que le daban golosinas. Ahora, todo es un desierto.

Sin embargo, es solo gracias al marco de oscuridad que le ofrecerá la calle urbana cosmopolita y neutral que podrá ofrecernos una de las únicas expresiones visibles de su frustración a través del llanto: “Estuve mucho rato llorando, allí, en la intimidad que me proporcionaba la indiferencia de la calle, y así me pareció que lentamente mi alma quedaba lavada” (p. 224). Carmen Martín Gaité lee en esta escena la función catártica que asume la calle para los individuos desarraigados, aquellos carentes de un espacio cerrado o familiar en el que puedan alcanzar un nivel de intimidad equivalente al que les ofrece el anonimato de la vía pública. De acuerdo con la teoría de George Simmel, el carácter sumamente impersonal de la estructura social de la vida metropolitana, en donde todas las interacciones están supeditadas a un cálculo de ganancias y beneficios afín al mundo del dinero, ha promovido como contraparte un grado muy alto de subjetividad personal: frente a lo efímero de las relaciones mediadas por la urbe, el sujeto tiende a desconfiar y a desarrollar una actitud de reserva. La calle le permite a Andrea lograr lo que ha intentado sin éxito en su casa, esto es, pasar inadvertida, fundirse con el paisaje y así alcanzar la posición ideal para la *flânerie*.

Pero la “indiferencia de la calle” opera todavía un cambio más en nuestra protagonista, en tanto le permite desdramatizar el estado de angustia permanente en el que vivía hasta entonces:

En realidad, mi pena de chiquilla desilusionada no merecía tanto aparato. Había leído rápidamente una hoja de mi vida que no valía la pena de recordar más. A mi lado, dolores más grandes me habían dejado indiferente hasta la burla. (p. 224).

Si la leyésemos desde la perspectiva de Simmel, sería este el momento de *Nada* en que Andrea entra en contacto con Barcelona como ciudad moderna, en tanto responde a ella con la personalidad indiferente y reservada que Simmel reconoce en el urbanita y reemplaza sus respuestas puramente emocionales frente al espacio —propias de la vida en pueblos y ciudades pequeñas— por una vida psíquica de marcado carácter intelectualista. Para Simmel, el “tipo metropolitano de hombre” será aquel que reaccione con el intelecto a la intensificación de estímulos nerviosos que impone la vida en la urbe, en tanto

desarrolla una especie de órgano protector que lo protege contra aquellas corrientes y discrepancias de su medio que amenazan con desubicarlo; en vez de actuar con el corazón, lo hace con el entendimiento... Estas capacidades intelectuales propias de la vida metropolitana, desde esta perspectiva, se ven como una forma de preservar la vida subjetiva ante el poder avasallador de la vida urbana. (Simmel, 2005, p. 2).

De acuerdo con nuestra hipótesis, entonces, Andrea finalmente descubre la Barcelona moderna porque, en primer lugar, la experimenta como lo haría un sujeto acorde al “tipo metropolitano”, es decir, desde una mirada crítica que suspenda —al menos de momento— las crisis emocionales y proteja su interioridad frente a los constantes estímulos de un medio asfixiante. Cuando Andrea toma conciencia de su carácter de “chica rara”, cuando asume que sus intereses no coinciden con los de sus familiares o compañeros, descubre que los rasgos distintivos de su personalidad no tienen por qué ser siempre motivo de conflicto en sus relaciones interpersonales, sino también origen de la atracción que suscita en otros, como en su amiga Ena.

Ahora bien, ni siquiera los eventos decisivos de *Nada* logran convertir la trayectoria de Andrea en un recorrido cerrado: ninguno constituye una verdadera meta, porque la vida seguirá y la hará desplazarse hasta otro punto, “enmarcará su cuerpo en otro decorado”. Para Baudelaire, el carácter mismo de la modernidad está asociado a una belleza pasajera y fugaz, por naturaleza contraria a su estatización en una única imagen, que se vuelve especialmente visible en el conflicto, en las situaciones de la vida cotidiana en que el sujeto moderno se ve obligado a ser heroico, pese a que, como en el caso de Andrea, nada esté más alejado de sus intereses. En correspondencia, Berman afirma:

Para que la gente, cualquiera sea su clase, pueda sobrevivir en la sociedad moderna, su personalidad deberá adoptar la forma fluida y abierta de esta sociedad. Los hombres y las mujeres modernos deben aprender a anhelar el cambio: no solamente estar abiertos a cambios en su vida personal y social, sino pedirlos positivamente, buscarlos activamente y llevarlos a cabo. (Berman, 1988, p. 90).

Este es el segundo motivo que nos permite reconocer el contacto de Andrea con la ciudad moderna: en lugar de resignarse a la miseria de la casa de calle Aribau, se afirma en la esperanza de que la vida no dejará de desplazarla, de que ninguna de sus vivencias en Barcelona supone más que un cuadro instantáneo y posible de ser modificado. El espíritu nómada, entonces, es el modo en que Andrea responde a los rasgos evanescentes —para emplear terminología de Marx y Berman— de la vida moderna, el modo en que se prepara para recomenzar siempre un movimiento distinto. En su carrera por las calles de la ciudad luego del momento decisivo que vivió en Muntaner, descubre tanto elementos apolíneos —la solidez elegante de la Diagonal— como dionisiacos —los ojos amarillos o blancos que miran desde sus cuencas—, y no puede percibir ninguno de los dos como casos aislados respecto de su contraparte: constituyen la mezcla de vida de la calle Aribau. Frente a ella, no serán útiles el ensueño ciego de la contemplación apolínea ni el terror indefinido y absurdo del caos dionisiaco, sino la actitud crítica y abierta al cambio que proponía Berman. El carácter “dividido e irreconciliable” de la experiencia moderna determina que las aparentes contradicciones que pueblan nuestra cotidianeidad asuman, en conjunto, una función creadora, en tanto será siempre necesario destruir lo existente para producir algo nuevo. En este marco, Andrea descubre que ella es “un elemento más” del paisaje urbano, pequeño y perdido por momentos, pero inserto indefectiblemente en él.

### **Punto de partida: un nuevo viaje. Conclusiones**

El año que Andrea compartió con sus familiares en la casa de la calle de Aribau le permitió, en primer lugar, reconsiderar los elementos integrantes de su imaginario urbano en torno de Barcelona. En un inicio, este imaginario solo estaba sostenido por el recuerdo infantil de veranos soñados en compañía de sus abuelos y sus tíos, tiempos de golosinas, multitud de gente y buenos tratos. Luego, el mapa mental de la ciudad debió ser un calco de la única trayectoria que Angustias definió como posible, aquella que deliberadamente esquivaba el Barrio Chino y la vida nocturna pese a que, al mismo tiempo, se esforzaba por remarcar otras “oscuridades” de Barcelona, en especial las imágenes de la mendicidad y la reclusión de la mujer por parte de la sociedad patriarcal, conservadora y retrógrada. Con la ausencia de Angustias, finalmente, Andrea se ve obligada a reconocer que su imaginario urbano no puede depender por entero de recuerdos, pero tampoco sostenerse en la experiencia ajena: desplegando todas las posibilidades de su recién descubierta pasión por la *flânerie*, nuestra protagonista recorre y narra la ciudad en primera persona, añadiendo sus propias referencias al mapa de la urbe y alejándose de las imposiciones externas. En este sentido, coincidimos con Aileen Dever en “La novela gótica y paralelos en Nada de Carmen Laforet” (2007) y entendemos el paso de Andrea por la casa de la calle Aribau como un rito de pasaje, que la lleva desde la inocencia adolescente hacia la actitud crítica de la adulta, y que constituye solo una etapa en el proceso dinámico que define su espíritu nómada, ese que nos recuerda a la misma Laforet.

El viaje de aprendizaje de Andrea la ha conducido, como vimos, a descubrir que las dos imágenes opuestas y en apariencia contradictorias de Barcelona, aquellas que la convertían en un puro estereotipo, resultaban insuficientes para definir la experiencia urbana si se las consideraba de forma aislada. En primer lugar, la severidad y la armonía de la arquitectura gótica, pese a que ofrecían al espíritu exaltado de Andrea una paz imposible de hallar en el caos del hogar, se revelaron como un sueño apolíneo: si bien protegían a nuestra narradora al velar su mirada frente la cruda realidad de posguerra, eran incapaces de retrasar el encuentro indefinidamente; roto el ensueño, Andrea debió enfrentarse contra la mendicidad, el machismo y el miedo. En segundo lugar, el luminoso mundo del Raval, imaginado como un espacio de libertad infinita, resultó ser por

momentos una pesadilla grotesca digna de la embriaguez dionisíaca, un laberinto de olores y caras que solo aumentaban su sensación de no pertenencia. Por último, la casa familiar y la misma calle de Aribau resultaron ser imágenes incompletas de Barcelona, fundadas en el recuerdo de un pasado idílico que ya no podía conservarse como tal. Cuando reflexiona sobre la violencia de las transformaciones que sufrió el barrio que habitó durante los años de su niñez, el Bronx, Marshall Berman sostiene que ningún barrio es más que una etapa en el transcurso de la vida, y define la consecuente experiencia del desarraigo como una ironía trágica: “la escisión en las mentes y la herida en los corazones de los hombres y las mujeres modernos en movimiento... eran tan reales y profundos como los impulsos y sueños que nos hicieran marchar” (Berman, 1988, p. 345). Andrea sufre la pérdida del mundo tal como lo compartió con sus abuelos, cuando la casa familiar estaba recién estrenada y la misma calle de Aribau “empezaba a formarse”, a la luz de los “primeros tranvías”, “el olor a las ramas de los plátanos” y las “aceras húmedas de riego”. Ella sostiene que en aquel entonces el mundo “era optimista”, pero a la vez es plenamente consciente de que sus intereses al regresar al barrio de su infancia no se corresponden con los que ese espacio de bondad podía satisfacer; Barcelona es ahora una gran ciudad, una ciudad moderna en permanente transformación:

Había muchos solares aún, y quizás el olor a tierra trajera a mi abuela reminiscencias de algún jardín de otros sitios. Me la imaginé con ese mismo traje azul, con el mismo gracioso sombrero, entrando por primera vez en el piso vacío, que olía aún a pintura. «Me gustaría vivir aquí» —pensaría al ver a través de los cristales el descampado—, «es casi en las afueras, ¡tan tranquilo!, y esta casa es tan limpia, tan nueva...» Porque ellos vinieron a Barcelona con una ilusión opuesta a la que a mí me trajo: el descanso, en un trabajo seguro y metódico. Fue su puerto de refugio la ciudad que a mí se me antojaba como palanca de mi vida. (pp. 21-22).

Y, nuevamente desde la perspectiva de Berman, construir desarrolla la personalidad, pero habitar lo construido la confina: Andrea ha contribuido a que la dinámica familiar se “desatascara”, en tanto frustró las expectativas que su tío Román mantenía respecto a Ena y —podemos suponer— esto impactó sobre su decisión de suicidio, pero incluso aunque se rompa su inercia la casa de la calle de Aribau le sigue quedando chica.

La llegada a la estación de trenes, como analizamos al comienzo de nuestro ensayo, refuerza en la protagonista la esperanza de hallar en la masa humana de la gran ciudad un modo de liberarse a las limitaciones de la vida de pueblo, marcada por la vigilancia permanente de sus vecinos y por la censura de sus familiares; sin embargo, comprobamos en qué grado la dictadura ejercida por Angustias es aún peor. El viaje con el que concluye la novela da inicio a una estancia en Madrid de la que no conocemos detalles, pero que se ubica en la imaginación de Andrea como una vía de escape frente a la opresión de la casa familiar, como una oportunidad para acceder a un futuro acorde con sus intereses —crecimiento profesional, rechazo de la ataduras del matrimonio e independencia económica—, y como un modo de mantenerse cerca de su amiga Ena, la mayor ganancia obtenida de su paso por Barcelona; en comparación, la experiencia de la protagonista en territorio catalán no parece haber traído más que frustraciones y desengaños:

Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces. (p. 294).

Esta matización final de la narradora es el pie para nuestra reflexión final: “así lo creía”, pero, como se ha demostrado en múltiples ocasiones, las impresiones que Andrea tiene luego de un primer vistazo a los hechos suelen estar erradas o incompletas. Desde nuestra perspectiva, por el contrario, el viaje barcelonés supuso para Andrea un beneficio doble. En primer lugar, y pese a que ella los mencione como carencias, es gracias a su estancia en la casa familiar que Andrea pudo definir, por contraste, en qué consisten para ella “una vida plena”, “el interés profundo” o “el amor”: quizá no los obtuvo para sí, pero, después de reconocer su ausencia en las vidas claustales y centrífugas de sus familiares, ahora sabe que los anhela.

En segundo lugar, y más importante aún, el paso por Barcelona define y legitima la posición de Andrea frente a la vida en su conjunto, aquella que la moverá desde ahora en adelante. Para Adriana Minardi, el desplazamiento de la protagonista a través de la ciudad catalana se vincula con la reconstrucción de la realidad socio-cultural de España que interesa a la literatura de posguerra, en la cual “el objeto principal se halla en la (re)significación del lugar que el individuo ocupa frente a una sociedad desarticulada, que debe buscar (y el concepto de búsqueda es clave) su campo de acción para poder reconstruir su identidad” (Minardi, 2005, párr. 8). En su búsqueda, Andrea descubre que su lugar frente a la sociedad no puede estar de acuerdo con los recorridos que la tradición y el conservadurismo de la España de posguerra le permiten seguir a una mujer, ni puede limitarse tampoco a los espacios que figurarían en un esquema de Barcelona pensado para turistas. El lugar de Andrea sólo puede hallarse en la ciudad íntima, autobiográfica, que descubre por sí misma como *flâneuse*, libre de imaginarios impuestos, “hasta tal punto que el paisaje urbano al hacerse paisaje interior puede describirse según una especie de memoria imaginativa” (Lissorges, 2012, p. 88). Por ello, podríamos poner en boca de Andrea las palabras con las que Laforet recuerda Barcelona, el “fantasma” que aparece ante sus ojos por “sugestión singular”:

Mis encuentros particularísimos con Barcelona no fueron con sus vivencias y tradiciones folklóricas o mercantiles, industriales, excursionistas o musicales... Los encuentros que yo anotaba eran mis descubrimientos en mis andanzas solitarias. Egoatría juvenil. Necesidad de sentirme duende invisible entre la vida y las piedras, deambulando por las Ramblas, llenas de luz, de gente, de flores y libros y pájaros. (Laforet, 1983, párr. 2).

Esta es la reflexión final de Andrea:

Me parecía que de nada vale correr si siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad. Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible salirme de él. Imposible libertarme. Una tremenda congoja fue para mí lo único real en aquellos momentos. (p. 224).

Su personalidad de espectadora, lejos de significar una limitación, define de acuerdo con nuestra lectura un modo de vincularse con el espacio de la ciudad y, por extensión, una posición desde la cual mirar el mundo y contarlo. Puede haberle parecido ruin en un primer impulso, pero este rol de *flâneuse* es el que dio origen al argumento mismo de *Nada*. Y si se extrapola este razonamiento al mundo exterior al texto, puede decirse que un relato *en movimiento* y *sobre el movimiento* como *Nada* encontró su origen en la errancia de la propia Laforet.

## Referencias bibliográficas

- Antinori, J. (2013). *Mujer y ciudad. La relación femenina con el espacio y su valor simbólico en Mercè Rodoreda, Carmen Laforet y Montserrat Roig* (Tesis de grado). Universidad Ca'Foscari Venecia, IT.
- Bajtín, M. (2003). Introducción. En Autor, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Baudelaire, C. (2014). *El pintor de la vida moderna*. Buenos Aires: Taurus.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Castellanos, J. (2002). Barcelona, las tres caras del espejo: del Barrio Chino al Raval. *Revista de Filología Románica*, 3, 189-202. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0202220189A>
- Dever, A. (2007). La novela gótica y paralelos en Nada de Carmen Laforet. *The South Carolina Modern Language Review*, 6(1), 59-75. Recuperado de <https://scmlr.com.files.wordpress.com/2014/07/dever.pdf>
- García Canclini, N. (1997). *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kronik, J. W. (1981). Nada y el texto asfixiado: proyección de una estética. *Revista Iberoamericana*, 47, 195-202. Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3656>
- Lacarrière, M. (2007). Una antropología de las ciudades y la ciudad de los antropólogos. *Nueva Antropología*, 20(67), 14-39. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-06362007000100002](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-06362007000100002)
- Laforet, C. (26 de marzo de 1983). Barcelona, fantasma juvenil. *El País* [Versión digital]. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1983/03/27/opinion/417567608\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/03/27/opinion/417567608_850215.html)
- Laforet, C. (1987). *Nada*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Lissorges, Y. (2012). Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del Siglo XIX. Una estética de la verdad. *Anales de Literatura Española*, 24, 83-109. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-espacios-urbanos-de-la-miseria-en-algunas-novelas-del-siglo-xix-una-estetica-de-la-verdad/>
- Martín Gaité, C. (1992). La chica rara. En Autor, *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Minardi, A. (2005). Trayectos urbanos: paisajes de la postguerra en Nada, de Carmen Laforet. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 30. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1209888>
- Mocek, I. (2005). *Nada de Carmen Laforet: el proceso de maduración de la protagonista como un ejemplo de emancipación femenina* (Tesis de maestría). Universidad de Vigo, España.
- Nietzsche, F. (2013). *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Gradifco.
- Riera, C. (2012). Relectura de Nada en clave barcelonesa. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 742, 67-85. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/relectura/>
- Rofes Vernhes, A. (2013). *Itinerarios urbanos en la Barcelona de postguerra* (Tesis de maestría). Universidad de Estocolmo.
- Rosenvinge, T. (2008). El Gineceo: el mundo femenino de Carmen Laforet. *Caleta*, 14. Recuperado de <https://carmenlaforet.com/wp-content/uploads/2019/09/35.Teresa-Rosenvinge.-El-Gineceo.pdf>
- Simmel, G. (2005). La metrópolis en la vida mental. *Bifurcaciones*, 4. Recuperado de [http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones\\_004\\_reserva.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf)

Wolff, J. (1985). The Invisible Flaneuse. Women and the Literature of Modernity. *Theory, Culture and Society*, 2, 34-49. Recuperado de <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0263276485002003005>

## Notas

---

<sup>1</sup> Una versión resumida y oral de estos planteos fue presentada como ponencia en el X Congreso Orbis Tertius, realizado en la ciudad de La Plata (Argentina) en mayo de 2019.

<sup>2</sup> La edición que se consultará a lo largo de todo el trabajo será: Laforet, C. (1987). *Nada*. Barcelona: Ediciones Destino.

**La violencia positiva y el imperativo neoliberal de rendimiento en *La habitación oscura*, de Isaac Rosa**

Laura Mercedes Prada\*

**Resumen**

*La habitación oscura* (2013) de Isaac Rosa advierte, a través de técnicas discursivas como las analepsis y las prolepsis, enumeraciones ascendentes, préstamos de técnicas cinematográficas, entre otras, que la libertad prometida por el sistema neoliberal es una ilusión que tiene como objetivo crear en el individuo la idea de independencia laboral cuando en realidad inculca en él la necesidad de producir constantemente, cumplir con las exigencias autoimpuestas y, de este modo, mantener su estatus o ascender a otro. La autoexplotación de los protagonistas de la novela es una de las representaciones de la violencia positiva, la cual es imperceptible y, por ello, más nociva y peligrosa debido a que los sujetos no se percatan del daño autoinfligido hasta que es demasiado tarde. En este sentido, el cuarto oscuro que un grupo de amigos comparten durante quince años se transforma en el espacio para alejarse del vértigo, el bullicio y las obligaciones que trasfiguran a la persona en prisionera de sus propios mandatos y las demandas implícitas del sistema neoliberal.

Palabras clave: *violencia positiva, imperativo neoliberal de rendimiento, libertad, autoexigencia*

**Positive Violence and the Neoliberal Imperative of Performance in Isaac Rosa's *The Dark Room***

**Abstract**

*The Dark Room* (2013) by Isaac Rosa warns, through discursive techniques such as analepsis and prolepsis, ascending enumerations, borrowing from cinematographic techniques, among others, that the freedom promised by the neoliberal system is an illusion that aims to create in the individual the idea of labor independence when in fact it inoculates in them the need to constantly produce, meet self-imposed demands and, in this way, maintain their status or advance to another. The self-exploitation of the protagonists of the novel is one of the representations of positive violence, which is imperceptible and, therefore, more harmful and dangerous because the subjects do not realize the self-inflicted damage until it is too late. In this sense, the dark room that a group of friends share for fifteen years is transformed into the

---

\* Licenciada en Letras Modernas, Profesora Asistente Interina de Literatura Española II, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Miembro del Equipo de Investigación *Literatura y biopolítica: retóricas contemporáneas de la violencia*, a cargo de la Doctora Graciela Ferrero, Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. lauraprada248@hotmail.com  
Recibido 15/10/2020. Aceptado 19/05/2021

space to get away from the vertigo, hustle and bustle and the obligations that transform the person into a prisoner of their own mandates and the implicit demands of the neoliberal system.

Keywords: *positive violence, neoliberal imperative of performance, freedom, self-demand*

### **Breves consideraciones teóricas sobre violencia**

La violencia es definida como el uso de la fuerza para conseguir un fin, especialmente para dominar a alguien o imponer algo. Hannah Arendt, en *Sobre la violencia* (2005), profundiza esta definición, ya que distingue en la violencia un carácter instrumental, le da la condición de herramienta y, por ello, se utiliza para multiplicar la potencia natural. Arendt plantea que el poder, la autoridad, la fuerza y la violencia son los medios utilizados por el hombre para dominar al hombre, sin embargo, destaca que no son lo mismo: cada uno de estos instrumentos tiene características propias (una de las diferencias entre poder y violencia es que el poder necesita el número de personas que lo legitimen, mientras que la violencia, hasta cierto punto, puede prescindir de ese número porque descansa en sus medios) para someter al ser humano, ya que hay en él un instinto innato de dominación y una innata agresividad. Por lo tanto, es posible considerar la violencia como dispositivo que permite al individuo saciar su sed de dominación sobre otro individuo para subyugarlo a las propias disposiciones. Aunque son distintos fenómenos, poder y violencia aparecen juntos. La ecuación entre la violencia y el poder se basa en la concepción del Estado como dominio de un hombre sobre otros hombres a través de la violencia.

Por su parte, Bauman en *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global* (2011) sostiene que el Estado contemporáneo descansa su legitimidad en la cuestión de la seguridad personal, es decir, el ciudadano debe protegerse por sus propios medios de los peligros advertidos constantemente por los medios de comunicación, donde la inseguridad y la incertidumbre la provocan los extraños, los inmigrantes, el “otro” que no cumple con cierto tipo de requisitos. En este sentido, Bauman destaca que la violencia del Estado descansa en el racismo, en la marginación del hombre por el simple hecho de ser diferente (2011). A su vez, los extraños se convierten en el chivo expiatorio de las políticas gubernamentales para sostener su poder e influencia. Así, el “otro” es deshumanizado y se convierte en objeto de la ley y el orden, como así también en justificación de la violencia ejercida sobre esa persona que se considera ajena.

Por otra parte, en la actualidad, de acuerdo con la propuesta del filósofo coreano Byung-Chul Han, la violencia deja de ser visible para convertirse en algo invisible, “de frontal en viral, de directa en mediada, de real en virtual, de física en psíquica, de negativa en positiva” (Han, 2013, p. 10). La violencia se vuelve anónima. En consonancia con lo expuesto por Zygmunt Bauman (2011), Han (2013) sostiene que la sociedad actual evita cada vez más la negatividad del otro. Se intenta suprimir, por lo tanto, la violencia de la negatividad, lo que no quiere decir que ésta desaparece, sino que se hace presente la violencia de la positividad, igualmente nociva debido a que la masificación de lo positivo trae aparejados excesos: la sobreproducción, la hipercomunicación y la hiperactividad. De esta manera, la violencia positiva no es externa, no es perceptible, sino que es interna (se vuelve más difícil de distinguir). La presión pasa al interior, a la psicología del individuo, quien se autolesiona o ejerce violencia sobre sí mismo por la necesidad de cumplir con las exigencias autoimpuestas a partir de una sociedad obsesionada con el rendimiento y la producción continua.

## La violencia positiva representada en *La habitación oscura*

A su vez, Isaac Rosa, escritor español nacido en Sevilla en 1974, demuestra, a lo largo de todas sus obras, un marcado compromiso con la realidad. En toda su literatura se preocupa por indagar sobre qué nos pasa como sociedad. Se siente parte de la comunidad y se acerca a los grupos menos favorecidos, que, en su mayoría, no son representados o son olvidados por los novelistas. Rosa<sup>1</sup> toma la responsabilidad de poner en foco los problemas que no se cuentan y que son dejados de lado por el discurso dominante.

En *La habitación oscura*<sup>2</sup> (2013) lleva a cabo una mirada generacional al tiempo presente. Se realiza el retrato de una generación, víctima ante la crisis actual. La estructura, en este caso, es circular, ya que la historia arranca en el mismo punto del presente y los quince años que han transcurrido en la vida de los protagonistas (un grupo de adultos a los que los une el haber compartido en su juventud el sótano de un local alquilado para tener relaciones sexuales) se reconstruyen a modo de analepsis y prolepsis. Así, el retorno al pasado sirve para explicar la situación actual, los pensamientos, sentimientos y conductas de quienes esperan en una habitación oscura a que la policía venga a detenerlos. Habitación que en el principio sirvió para escapar de la realidad y dejarse llevar por el placer. Aquí, Isaac Rosa, de acuerdo con José Jurado Morales (2014), destaca el derrumbe del mundo capitalista por culpa de una crisis grupal que empieza y termina en el ámbito moral y que se presenta desde la óptica económica y financiera. Invita al lector a pensar la crisis como un fracaso colectivo, de toda la sociedad y no sólo por la inoperancia de los gobernantes.

A su vez, Rosa hace uso en *La habitación oscura* de la teoría de pensadores como Zygmunt Bauman y Byung-Chul Han para destacar el frenético ritmo de vida al que el hombre está sometido, no sólo por la sociedad capitalista y consumista, sino también por la autoexigencia que ejercen sobre sí mismos los protagonistas para mantener sus estatus, sus privilegios y sus beneficios. Como se dijo anteriormente, mediante un juego de analepsis y prolepsis, pone en evidencia la primera crisis económica del tercer milenio. Igualmente, no solo analiza la ruptura del orden económico mundial, sino también la decadencia de un grupo de personajes que experimentan momentos de felicidad y de pesar a lo largo de quince años. La soltura, el desparpajo, el ímpetu mutan hacia ataques de pánico y temor a ser apresados por terrorismo cibernético<sup>3</sup>. Para visibilizar la involución de los personajes, el relato comienza por el final, en el que los protagonistas, encerrados en un cuarto oscuro, comienzan a recordar que, en un principio, ese habitáculo fue refugio de cada uno de los personajes:

Gira la habitación, el planeta entero invirtiendo su deriva para que borremos la firma de contratos de trabajo, hipotecas y libros de familia... para que devolvamos a las fábricas y a la tierra todo lo consumido... anulemos decisiones y revirtamos rupturas y solo así, rehaciendo todo ese camino de regreso, seríamos capaces de ser otra vez aquellos que un día quedaron a oscuras por primera vez. Nosotros, los de entonces. (Rosa, 2013, p. 16)

Con esta pequeña mención a un conocido poema de Neruda y retomado por Jaime Gil de Biedma en “Elegía y recuerdo de la canción francesa”, el narrador, que alterna la persona desde la que relata (la primera del plural y la segunda y tercera de singular), hace una breve enumeración de lo ocurrido hasta la noche en que se reencuentran todos y esperan, con temor e incertidumbre, las represalias por haber querido luchar contra el sistema.

El imperativo neoliberal de rendimiento estudiado por Byung-Chul Han en *Topología de la violencia* (2013) y *La expulsión de lo distinto* (2016) presenta a la sociedad actual como una sociedad de la autoexplotación. Aquí, el sujeto se explota hasta quedar abrasado: síndrome de *burnout*. Se desarrolla, por lo tanto, una autoagresividad, que en muchas

oportunidades finaliza con el suicidio del individuo. Vemos, de este modo, que surge una coacción interna y no solo externa únicamente.

En *La habitación oscura*, la violencia que los protagonistas ejercen sobre su persona se presenta al lector mediante la utilización de un vocabulario propio de la cinematografía como el *time-lapse*. A partir de esta técnica propia del cine, las enumeraciones ascendentes se aceleran progresivamente:

Hoy la memoria tiene prisa... así que toma todos los capítulos, todas las temporadas de la telecomedia y las pasa a cámara rápida, muy rápida, hasta quedarse con un puñado de fotogramas por episodios que, acelerados, logran ese efecto que llaman *time-lapse*... nuestra independencia exigió cientos de firmas, montañas de documentos y anexos y pliegos y condiciones generales y cláusulas y letras pequeñas y fotocopias que llenaron archivadores y que todavía conservan en cajas precintadas en los trasteros... hay otros planes de sábado, hay teatros, hay conciertos, hay restaurantes recomendados, hay aviones baratos que a la velocidad de la luz conducen a capitales europeas, hay hoteles con encanto, son años en que nuestras cuentas bancarias se mueven a la misma velocidad que esta película que proyectamos a ritmo enloquecido: ingresos y gastos, nóminas abonadas a principio de mes de cuyo importe vemos descontar números como un reloj en cuenta atrás disparada... en el cajero han acelerado la marcha atrás de la cuenta... y que al desaparecer por nuestras narices imponen un ritmo todavía mayor a la película, nos hacen correr más deprisa... mientras seguimos vaciando cajas de mudanza, emparejándonos y desemparejándonos... al tiempo que como hormigas esforzadas corremos siguiendo hiladas para encontrar tallos, restos orgánicos, pequeñas carroñas, la ciudad cruzada por miles de regueros de quienes transportamos alimentos, podríamos ver nuestro trabajo de aquellos años a la misma velocidad, girando aún más la manivela para ver cómo se acumula lo consumido. (Rosa, 2013, pp. 44-48).

En este ejemplo, el vértigo de los acontecimientos se hace más evidente porque el relato carece de división en párrafos, el lector siente la opresión de esos años de hiperproducción al no poder hacer un descanso durante la lectura. La descripción de los hechos pone evidencia la velocidad que los protagonistas se imponen para formar parte del sistema y mantenerse en lugares de privilegio. La vida se vuelve una apariencia que demanda una búsqueda constante de ascensión de estatus.

A su vez, la animalización de los personajes, fruto de la influencia valleinclaniana —como así también de Camilo José Cela, Carmen Laforet, entre otros— sirve para hacer evidente la deshumanización del hombre; el individuo pierde entidad y se convierte en un autómatas sin capacidad para el raciocinio.

La habitación oscura se vuelve, para los protagonistas (de los cuales solo algunos están nominados<sup>4</sup>, como María, Raúl, Sergio, Olga, Silvia, etcétera, recién a partir de la página 53) un lugar imprescindible, forma parte del camino vital de los personajes, ya que se convirtió en el lugar donde todos podían tomar aire, escapar del tedio, la rutina y la carrera mortal por seguir estables económicamente. Se convierte en el sitio al cual acudir cuando todo se derrumba:

Tal vez ese pie que muchas noches pisó y del que se apartó era de Lola... Su derrumbe fue otro, ella no tenía una habitación infantil, aunque también miraba desde la puerta el interior de un dormitorio: aquel en el que dormía su

padre, cuyo sueño ruidoso espiaba mientras fantaseaba con colocarle una almohada sobre la cara. Y aunque alguna noche llegó a apretar entre las manos un cojín, siempre acababa saliendo a la calle y acudiendo a la habitación oscura, donde creía desprenderse del olor a viejo que le dejaba su padre. (Rosa, 2013, p. 85)

En esta cita podemos ver ya el agotamiento de uno de los miembros del cuarto compartido que utilizaban, en un principio, para satisfacer apetitos sexuales sin la obligación de entablar un compromiso. Las obligaciones de Lola ya pesan en su cuerpo y en su mente. Debe vivir y cuidar a su padre porque los tiempos de bienaventuranza se vuelven escasos paulatinamente. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que el sujeto de rendimiento del que Han habla no trabaja por obligación.

### **¿Libertad o promesa de libertad?**

En la posmodernidad nace una paradoja donde la libertad, el placer y el entretenimiento tienen un lugar sumamente importante. El individuo obedece a sí mismo, por lo que es, a la vez, amo y esclavo de sí mismo. El ser humano, por lo tanto, se auto explota creyendo que se está realizando. Byung-Chul Han declara que tras el espejismo de la libertad se esconde el dominio neoliberal. El dominio se consume en el momento en que coincide con la libertad (Han, 2016). Libertad trágica porque imposibilita la resistencia.

Equiparando las vicisitudes de los protagonistas con una telecomedia, Rosa muestra los altibajos de este grupo de personajes:

Cada uno aceptó el personaje que le había tocado en el reparto... así éramos y así nos comportábamos, siguiendo una trama de altibajos pero con promesa de final feliz, donde lo fundamental eran las preocupaciones sentimentales... y si había otras preocupaciones, si había momentos de fatiga, de pérdida, de fracaso, de miedo, de humillación, esos momentos funcionaban como los contrapuntos necesarios en toda buena historia... El dinero, por ejemplo, era central, ahora lo entendemos así, pero entonces no lo veíamos, no lo nombrábamos, porque era natural, era el aire que respirábamos. Sin él, nos asfixiábamos, claro, pero fueron años de buena ventilación... cada uno tuvo su afán en aquellos años, cada uno dibujó su mapa del tesoro, su cuento de la lechera porque parecía fácil, porque nos lo habían prometido, porque habíamos nacido para eso. (Rosa, 2013, p. 52).

En las últimas palabras de este fragmento es posible distinguir la ironía presente en el relato (una de las estrategias discursivas predilectas de Isaac Rosa) para señalar que el orden neoliberal le otorga libertad al hombre y lo convence de que merece beneficios mayores mientras más se esfuerce. El ser humano lucha y compite contra sí mismo en una batalla cuya definición siempre será perjudicial para la salud de ese mismo ser humano. La ilusión de los protagonistas por lo prometido se relaciona estrechamente con Foucault y su Microfísica del poder, analizada en profundidad por Byung-Chul Han en el sentido de que los procesos de poder tienen la función de calificar, medir, apreciar y jerarquizar. Se trata, entonces, de un poder normalizador y silente que ejerce una violencia invisible sobre el sujeto, que se flagela para estar a la altura de la norma. Así, la psiquis del individuo se define por el poder y no por el deber. En palabras de Byung-Chul Han, “el imperativo del rendimiento transforma la libertad en una coacción” (Han, 2013, p. 75). Aparece la autoexplotación en lugar de la

utilización ajena. La persona se explota a sí misma hasta desmoronarse. De este modo, la violencia y la libertad se necesitan mutuamente.

### **Desenlaces funestos del imperativo de rendimiento**

Uno de los personajes escasamente mencionado es Eva. Adquiere relevancia cuando se habla de su intento de suicidio y la concreción de este:

Es la única que con toda seguridad hoy no está aquí, sentada en este círculo mudo: Eva. No supimos por qué había hecho aquello, no hubo tiempo para saberlo: el hospital no era lugar para preguntas, solo para animarla cuando su familia nos permitió visitarla y la encontramos en un sillón, demacrada y consumida bajo el camisón, la mirada en la ventana. Tampoco hubo tiempo para hablar después, cuando le dieron el alta en la unidad de psiquiatría... ella prefirió tomar un atajo: al entrar en el piso, su hermano llevó la maleta... le preguntó a voces si quería darse una ducha antes de comer, volvió al salón al no escuchar su respuesta, encontró la chaqueta de ella tirada en el suelo, el bolso un par de metros allá, junto al balcón abierto, al que no tuvo valor de asomarse para comprobar por qué gritaba de esa manera la gente en la calle. (Rosa, 2013, p. 126).

El tipo de muerte que Eva eligió es significativo: decidió volar, escapar del orden interior que la torturaba y deprimía. La depresión, junto con el *burnout* (síndrome provocado por horarios de trabajo excesivos, realización de tareas que no corresponden con el puesto de trabajo y la redistribución insuficiente del dinero que traen aparejado un agotamiento físico y mental, con falta de motivación absoluta), también llamado síndrome del trabajador quemado, presentan características de la autoagresión. La libertad normalizada hace que el ser humano se lance eufórico a trabajar hasta que culmina con su derrumbe. El individuo se mata en el intento por realizarse. Si bien Eva es la única de los protagonistas cuya depresión es letal, los demás personajes experimentan picos de estrés, ataques de pánico por el exceso de obligaciones que perjudican a todos:

Pese a la ligereza con que parecíamos cubrir etapas como transportados en una cinta mecánica, había momentos en que el juego de contrapesos temblaba, el chasquido se volvía zumbido persistente, una pinza cerrada en el pecho, una noche sin dormir y ansiedad y miedo y la vida era esto y el cansancio de lo mucho que todavía había que pedalear y levantarse una y otra vez y no llorar y seguir subiendo y empujar y no caer al ser empujado y los lunes y los hijos y las recompensas efímeras y la fantasía de dejarlo todo. (Rosa, 2013, p. 81).

Para contrarrestar los síntomas del estrés extremo, algunos personajes acuden a tranquilizantes, somníferos, anfetaminas, cocaína, entre otros estupefacientes, por lo que el hombre cae en un círculo vicioso del que no hay escapatoria. La presión interna, vemos, desarrolla rasgos autoagresivos. La expulsión de lo distinto, la desaparición de la violencia hacia el "otro" crea un proceso de autodestrucción, por lo que la producción se vuelve destructora porque el imperativo neoliberal de rendimiento reduce el cuerpo a un objeto funcional que hay que optimizar, objeto que se impone cada vez más fechas límite, más metas inalcanzables, etcétera.

En esta competencia nociva para sí mismo, el miedo ejerce un papel fundamental, ya que es él el que obliga al hombre a producir continuamente por temor a que los logros obtenidos

se pierdan y la vida alcanzada se destruya. Nacen miedos como el pánico a ser marginado<sup>5</sup>, miedo a equivocarse, temor a fallar, miedo a fracasar, pavor a no responder a las exigencias propias, que se intensifican por la constante comparación con los demás. De acuerdo con Byung-Chul Han, la lógica del neoliberalismo se rige por la convicción de que el miedo incrementa la producción. El neoliberalismo, entonces, se vale del horror para perpetuarse y destruir poco a poco la fortaleza del ser humano hasta el punto de la autoalienación. Al sentirse el individuo presionado por aportar rendimiento, se autopercebe como un objeto utilitario que hay que perfeccionar, por lo que se va alienando gradualmente de él mismo. El desalentador resultado de esta alienación es la derivación en la percepción psicológica del organismo, donde finalmente el sujeto ya no siente su propio cuerpo, deja de tener control sobre él. Por lo tanto, no pierde solo su identidad, sino también su autonomía:

Pablo acababa de entrar, no llevaría ni cinco minutos sentado en un lateral cuando sintió el pinchazo... Llevaba ya semanas con repentinas aceleraciones cardíacas y una leve presión en el pecho que aunque permanente no llegaba a preocuparle, lo achacaba a los nervios. Pero ahora el dolor ya cruzaba el tronco entero y se irradiaba hacia los brazos. Le costaba respirar, intentó una bocanada amplia, sin éxito: el aire no se abría paso a los pulmones, que parecían no tener espacio suficiente en la dilatación del pecho... Le sudaba la espalda pegada a las planchas acústicas, estiró los brazos para forzar la entrada de aire pero algo le aplastaba las costillas... Me muero, pensó. Me muero, pero aquí no, aquí no... La angustia le impedía orientarse, no recordaba en qué dirección se había desplazado al entrar esa noche. Ahora sí logró expulsar una bocanada de aire, que repuso en una inhalación profunda, pero parecía que el aire contribuía a colmatar aún más el pecho... Se vio a sí mismo muerto, caído sin conocimiento al suelo y convulsionando a oscuras hasta que el músculo cardíaco se detuviese. (Rosa, 2013, pp. 87-88).

Los síntomas que experimenta Pablo son los de un ataque de pánico y, a la vez, son una analogía de la falta de verdadera libertad que el hombre necesita. Pablo necesita respirar, descansar, como así también expulsar temores y recibir amor, no terminar como un cadáver abandonado en el sótano de un local de usos múltiples. Finalmente, aunque con cierta resistencia, recibe la ayuda de Andrés quien se encontraba en la habitación oscura para liberar la carga que lo aqueja. Al presentar lo ocurrido a Pablo, Rosa advierte y llama a la reflexión sobre lo nocivos que pueden ser los mandatos autoimpuestos: pueden provocar que el cuerpo termine exhausto y deje de funcionar.

### **La oscuridad como salvación**

Por otra parte, Isaac Rosa invierte el sentido negativo de la oscuridad porque es la habitación oscura donde acuden los protagonistas cuando la inescrupulosa sociedad de rendimiento los destruye (como ocurre con Lola, Andrés, Pablo, María, entre otros). Allí, la oscuridad, acompañada por el silencio y la sensación de que el tiempo se detiene sirven, al inicio, para la experimentación sexual, pero luego cumple el rol de sitio para huir de la insostenible realidad. Es necesario tener en cuenta que la novela puede dividirse en dos partes: la primera, que se extiende desde el primer capítulo hasta el final del tercero y la segunda, del cuarto capítulo hasta el final. En este artículo nos centramos en la primera parte por considerar que es allí donde se hace más patente la descripción del flagelo de los protagonistas, mientras que en la segunda parte la atención se vuelve sobre los mecanismos de control cibernético. Por lo tanto, la habitación oscura como refugio para escapar del tedio

insoportable es más evidente en la primera parte, más allá de que en la segunda parte los protagonistas esperen a ser apresados en el mismo lugar de siempre.

Asimismo, Isaac Rosa emplea una serie de binomios para destacar que no todo lo que se piensa que es perjudicial ni todo lo que se cree beneficioso es sano para el hombre: claridad-oscuridad, ruido-silencio y celeridad del tiempo-dilación del tiempo. En la novela, el cuarto a oscuras suple la carencia de afecto por una mano amiga desconocida. Este lugar posibilita la quietud del pensamiento y el reencuentro con el propio cuerpo a partir del tacto con el otro:

Podríamos levantarnos uno tras otro y situarnos en el centro del círculo para contar cómo recordábamos aquellas tardes en que embocamos la oscuridad como un aire más limpio, aquellas noches en que dormimos aquí sin saber que no estábamos solos, o quizás sabiéndolo, sintiendo la respiración de los durmientes como parte de esa protección... solo aquí dejábamos de oír el crujido insoportable. (Rosa, 2013, p. 90).

Jurado Morales (2014), por su parte, sostiene que la entrada en la habitación implica el acceso a un estado de placer sexual, como así también quietud y paz motivadas por la ruptura espacio-temporal que exige la rutina y por la aceptación de una lógica del silencio y la oscuridad. El cuarto oscuro simboliza el espacio vacío donde el ser humano puede dejar de lado todas sus preocupaciones, obligaciones, carreras imposibles de ganar. Representa ese vientre materno al que los protagonistas desean regresar porque en él solo impera la calma, la armonía y la autenticidad. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que, en el final de la novela, los protagonistas usan la habitación oscura como refugio que está pronto a ser descubierto, con el consiguiente apresamiento de todos los reunidos allí. Por lo tanto, podríamos establecer que la oscuridad es salvadora y, a la vez, la que imposibilita ver la gradual decadencia de la sociedad actual. Solo en el *racconto* de lo sucedido a lo largo de quince años, los personajes caen en la cuenta de que fueron animales, androides que trabajaron incansablemente para mantener un equilibrio que nunca fue tal y que los sumió en enfermedades, tristeza, desasosiego e incertidumbre ante la vida. La oscuridad obstaculizó caer en la cuenta de lo difícil que es vivir, madurar y tener cada vez más responsabilidades.

## Conclusiones

Rosa, en la primera parte de *La habitación oscura*, denuncia las consecuencias de la violencia positiva propuesta por el imperativo neoliberal de rendimiento a partir del relato circular de un grupo de amigos que experimentan, a lo largo de quince años, el auge y la decadencia no solo de sus vidas, sino también de la crisis del sistema económico mundial.

Gracias a la utilización de analepsis y prolepsis, el lector reflexiona sobre la inclemencia del nuevo orden mundial que promete la ilusión de libertad al ciudadano, cuando en realidad esa independencia aparente lo trasfigura en prisionero de sus propias exigencias. El lector puede, a su vez, meditar sobre la autoexplotación a la que se somete el ser humano para alcanzar el nivel de vida que el sistema neoliberal propone como ideal y que resulta inalcanzable.

Asimismo, Rosa introduce un sitio, un lugar donde los protagonistas pueden gozar, disfrutar del silencio, sentir que el ritmo vertiginoso de la vida se detiene y dejan de ser autómatas para recuperar su esencia, su identidad y su intimidad.

A partir de la tríada oscuridad, silencio y tiempo, los personajes pueden evadirse del tedio de la rutina y la celeridad de la vida contemporánea en los capítulos uno, dos y tres, mientras que en la segunda parte (que se extiende desde el capítulo cuatro hasta el final) la habitación

oscura cumple la función de refugio de los protagonistas que esperan atemorizados por la posibilidad de ser castigados por crímenes cibernéticos.

Rosa expone la pérdida de libertad del sujeto no solo por el imperativo neoliberal de rendimiento, sino también la pérdida de libertad a manos de la vigilancia y el control cibernético y propone una habitación oscura como espacio simbólico en el que recuperar el anonimato y la identidad propia, lograr una fuga individual y un reencuentro con la intimidad y el propio ser. Pone de manifiesto la necesidad de volver a una etapa donde el vértigo por lograr lo inalcanzable desaparezca.

## Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- Bauman, Z. (2011). *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1972). *Discurso del relato: Ensayo de método. Figuras III*. Ed du Seuil, Coll. Poétique.
- Gullón, G. (2006). *Novelistas nacidos en los 60 y 70*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Hamon, P. (1977). Para un estatuto sociológico del personaje. En R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth y P. Hamon (Cols.), *Poétique du récit* (pp. 115-129). París: Seuil.
- Han, B. C. (2013). *Topología de la violencia*. Recuperado de <https://www.libronube.com/descargar-topologia-de-la-violencia-byung-chul-han/29854/>
- Han, B. C. (2016). *La expulsión de lo distinto*. Recuperado de <https://www.libronube.com/descargar-la-expulsion-de-lo-distinto-byung-chul-han/40365/>
- Jurado Morales, J. (2014). La literatura como responsabilidad social: La habitación oscura de Isaac Rosa. *Ínsula*, 69(809), 34 a 37.
- Rosa, I. (2013). *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.

## Notas

---

<sup>1</sup> Es preciso tener en cuenta que, al haber nacido en la década de los setenta, Rosa forma parte de los escritores transmodernos (Gullón, 2006) —denominación que ni él ni los demás miembros de su generación aceptan y adoptan—, cuyos libros se caracterizan por el eclecticismo y la posmodernidad. Es necesario tener en cuenta que los escritores transmodernos hacen uso de recursos de otros géneros para estructurar sus obras. A su vez, la narrativa más reciente muestra fuerte presencia en el texto del archivo, del documento bajo formas diversas (reproducción facsímil, fotos.) y mediante distintas modalidades (inserción, cita, intertextualidad, entre las más utilizadas.). El ensayo, el columnismo y el testimonio cumplen un papel estructurador y hacen que la hibridez sea un rasgo destacado de la literatura española actual. Se asume, además, el marco del género policíaco como sistema de búsqueda. Toman, también de este género la unión del neorrealismo subjetivista, la intriga y la crítica social. Asimismo, la narrativa de las últimas décadas se aleja del canon aristotélico y renuncia a una lógica cronológica y causal. Se cultiva la horizontalidad, la simultaneidad, la discontinuidad, la multiplicidad junto con el fragmentarismo; todo ello producto de haber crecido en una época donde el zapping televisivo y las plataformas de la red significan otra forma de conocimiento e investigación. También, la escasez en la caracterización de los personajes y su profundización es común en los escritores de esta época (Champeau, 2011).

<sup>2</sup> Rosa, Isaac (2013). *La habitación oscura*. Seix Barral, Barcelona. Es necesario aclarar que las citas que utilizaremos de aquí en adelante provendrán de esta edición.

<sup>3</sup> Es preciso puntualizar que la novela *La habitación oscura* puede dividirse en dos partes: la primera que se extiende desde el primer capítulo hasta el final del tercero y la segunda, del cuarto capítulo hasta el final. En este artículo nos centraremos en la primera parte por considerar que es allí donde se hace más patente la descripción del flagelo de los protagonistas, mientras que en la segunda parte la atención se vuelve sobre los mecanismos de control cibernético.

---

<sup>4</sup> De acuerdo con Phillippe Hamon (1977), el personaje de novela se construye progresivamente mediante notaciones figurativas consecutivas y difusas a lo largo del texto, que no despliega su figura completa hasta el final de la obra. Por lo tanto, conoceremos a fondo al personaje una vez que hayamos leído todo el libro. Teniendo en cuenta que Hamon piensa al personaje como un morfema doblemente articulado por un significante discontinuo (una cierta cantidad de marcas) que remite a un significado discontinuo (el “sentido” del personaje), en *La habitación oscura*, la cantidad de marcas del significante es económica porque sólo se precisan los nombres de los personajes o ni siquiera eso. Tampoco conocemos el oficio de ninguno, a excepción de Jesús, que sabemos que trabaja en Ingeniería de Sistemas o algo similar. Si bien conocemos que transcurren quince años de vida de los protagonistas no sabemos a ciencia cierta sus edades, no se precisa ni la década de vida por la que transitan. Es decir que, en la novela el “ser” de los personajes tiene menos incidencia que el “hacer” de estos. Conocemos a los personajes por sus acciones y actitudes más que por sus características identitarias.

<sup>5</sup> En este sentido, la obra guarda relación con otra novela de Rosa, *El país del miedo* (2008) donde uno de los incontables temores que el protagonista experimenta es el miedo a perder todo y ser excluido, no quiere convertirse en uno más ni quedarse fuera del sistema. *La habitación oscura* pule determinadas ideas y tópicos que se tratan en *El país del miedo* y Rosa se perfecciona en la utilización de estrategias discursivas de diversa índole.

## De la interioridad mental a la exterioridad corpórea: una lectura del asco en Beckett

Luciana Belén Jares\*

### Resumen

A partir de la lectura de “(W)Horoscope”, seis poemas de *Echo's Bones and Other Precipitates* y “La mouche” (Beckett, 2007), en este trabajo se buscará plantear cómo el asco articula la relación que establece Samuel Beckett entre el mundo exterior: lo corpóreo, degradado, caduco, y la interioridad del pensamiento del sujeto melancólico que medita sobre la muerte. Este contraste se encuentra atravesado por distintas concepciones del asco que afectan tanto a la mente como al cuerpo. Nos detendremos en el asco en relación con los alimentos, con aquello que se ingiere y, por lo tanto, ingresa en el cuerpo y afecta la mente; en el asco como hastío y melancolía, que surge de un estado de inactividad que hace pensar en la caducidad y la decadencia; y desde allí se abordará la relación del asco con las concepciones cuerpo-cadáver, la degradación corpórea y la meditación sobre la muerte. Estos tres ejes permitirán ejemplificar cómo el interior y el exterior se conectan mediante lo repulsivo en los poemas de Beckett.

**Palabras clave:** *Samuel Beckett, asco, melancolía, cuerpo*

### From the mental interiority to the exteriority of the body: a reading of disgust in Beckett

### Abstract

After the reading of “(W)Horoscope”, six poems from *Echo's Bones and Other Precipitates* and “La mouche”, in this article we will try to explain how the concept of disgust articulates the relationship that Samuel Beckett establish between the outside world: the body, the degraded and deciduous; and the interiority of the melancholic subject's mind that thinks about death. This contrast is crossed by different conceptions of disgust which affects not only the mind but also the body. We will analyze disgust concerning food, melancholy, and the deciduous corpse. These three points will provide an example of how the interior and the exterior are connected by the repulsive in Beckett's poems.

**Keywords:** *Samuel Beckett, disgust, melancholy, corpse*

---

\*Licenciada en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Correo electrónico: [lu.jares247@gmail.com](mailto:lu.jares247@gmail.com)

Recibido:16/03/2021 Aceptado 26/05/2021

## Nociones sobre el asco

Paul Rozin, Jonathan Haidt y Clark R. McCauley, en “Disgust” (2008), rastrean el origen del término *asco* hasta la concepción darwiniana, que lo define como lo repugnante relacionado con el sentido del gusto y con aquello que produzca un sentimiento semejante, como la vista, el olor o el tacto. A la visión de Darwin los autores le añaden la perspectiva de Angyal y destacan: “él sostenía que el asco es revulsión frente a la posible ingesta de un objeto ofensivo. Él identifica a los desechos corporales como fuente de disgusto” (2008, p. 757)<sup>1</sup>. Angyal incorpora a la definición del asco los desechos corporales. Estos actúan como un recuerdo constante de la caducidad del cuerpo humano y acercan al hombre al animal. Pero la ingesta de alimentos y los desechos del organismo solo son dos de los muchos motivos del asco.

Los autores explican que el sentimiento de repulsión actuaba originalmente como un mecanismo para evitar cualquier daño corporal por la ingesta de alimentos en mal estado, pero, con el tiempo, se convirtió en un mecanismo para evitar el daño del alma. Se produjo un pasaje de la exterioridad a la interioridad. En “Debates sobre el asco”, Linda Ben-Zvi (2013b) recupera la noción que tiene Aurel Kolnai sobre el asco. El fenomenólogo y filósofo húngaro “amplía la definición de asco hasta incluir en ella la repugnancia moral. Uno de los tipos es el que denomina ‘hastío melancólico’, que relaciona con la saciedad, una sensación análoga a la ingesta de alimentos en exceso” (Ben-Zvi, 2013b, p. 18). Kolnai establece así una clara relación entre el mundo exterior de los sentidos y el interior de las reflexiones del pensamiento.

Karl Rosenkranz también plantea un nexo entre la exterioridad corpórea y la interioridad mental al ubicar el origen de lo asqueroso en una “deformidad que nace de la corrupción física y moral” (1992, p. 146); mente y cuerpo están estrechamente relacionados. Beckett expone cómo el hombre debe enfrentarse a la decadencia del cuerpo, la mente e incluso a la del mundo. El sentimiento de asco implica el encuentro entre el sujeto y el objeto de la percepción, es aquello que vincula el adentro y el afuera de la mente.

En los poemas seleccionados, será posible trazar el vínculo entre pensamiento y cuerpo, interior y exterior, lo vivo y lo muerto, gracias a las imágenes repugnantes que evocan las palabras de Beckett. Ben-Zvi advierte que el escritor expone la incapacidad de transmitir con palabras el asco que siente por la experiencia humana, pero es precisamente la exposición de dicha imposibilidad una forma más de mostrar la repugnancia que emana del cuerpo y se concibe en la mente del sujeto en decadencia.

## El asco de lo ingerido

Sentir asco, según lo que propone Kolnai, se encuentra directamente ligado a las observaciones sensoriales. Resulta significativo que “(W)Horoscope” (Beckett, 2007) comience con una pregunta que hace dudar sobre la percepción de algo comestible: “What’s that? / An egg?” (vv. 1-2)<sup>2</sup>. La pregunta implicará una reflexión sobre la imposibilidad de conocer el mundo que rodea al sujeto y de poner ese mundo en palabras. El personaje de Descartes en el poema está inmóvil y medita. Sus sentidos no le alcanzan para encontrar una respuesta a su pregunta y debe dejarse llevar por las divagaciones de su mente. Su ignorancia no le permite entender qué va a ingerir y, mucho menos, enunciarlo. Sus meditaciones consisten en una búsqueda de conocimiento destinada al fracaso.

Lo que sucede en el comienzo del poema es la imposibilidad de poder nombrar lo que se tiene frente a los ojos. Como señala Ben-Zvi: “las emociones están vinculadas con el modo en que se habla de ellas, lo lingüístico es un componente del asco porque es un fenómeno social y cultural” (Ben-Zvi, 2013b, p. 19). Las carencias del lenguaje también se manifiestan

en “Echo’s Bones” (Beckett, 2007), donde, desde el título del poema, se remite a la repetición de un sonido que nadie escucha, a palabras que no se oyen. Se establece así, como señala Margarit, una relación entre la voz y el cuerpo, las palabras y el mundo. En “Beckett y Blanchot: el murmullo de la crítica”, Margarit remite a una “realidad encerrada en la autopercepción del pensamiento” (2002), plantea la incomunicabilidad entre interior y exterior. El poeta emplea palabras que no le permiten decir nada, expone la problemática de cómo expresar a partir de un lenguaje que se encuentra agotado, que no se corresponde a la experiencia y que es impuesto. Y por ello el poeta, como Descartes, se ve encerrado en las cavilaciones de su propio pensamiento.

Como nada se puede decir, solo queda mostrarlo y, para ello, Beckett selecciona las imágenes más abyectas. Lo feo realiza su aparición en el arte, como señala Rosenkranz (1992), como un síndrome de la época. Kristeva destaca, en “Sobre la abyección”, que estas imágenes desagradables tienen “un polo de atracción y de repulsión” (1988, p. 7). La primera relación con el exterior, con la percepción o, más específicamente, la duda sobre la percepción, de lo asqueroso, es a través de los alimentos: “Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de la abyección” (Kristeva, 1988, p. 9). La imagen del huevo es la imagen de lo putrefacto y degradado, que recuerda la vulnerabilidad del cuerpo y su proceso de declinación hacia la muerte. Esta imagen reaparece en los poemas de Beckett (2007), como cuando se mencionan “red eggs”<sup>3</sup> (v. 4) en “Sanies II”, en relación con la enfermedad y las gallinas infectadas (“verminous hens”<sup>4</sup> [v. 50]) de “Enueg I”: son lo alimenticio pero contaminado. Ingerir un alimento implica traspasar la barrera que existe entre el interior y el exterior del cuerpo, incorporar ese objeto putrefacto en el organismo, convirtiéndolo en parte de uno mismo.

Descartes reflexiona sobre lo que implica ingerir algo. La comida del desayuno se transforma en una parodia cuando se mezclan las referencias eruditas y teológicas con las reflexiones ordinarias: “So we drink Him and eat Him”<sup>5</sup> (Beckett, 2007, v. 59), evocando la celebración de la eucaristía, para luego mencionar un vino y un pan de consumo corriente: “and the watery Beaune and the stale cubes of Hovis”<sup>6</sup> (Beckett, 2007, v. 60). El desayuno repugnante es un disparador de múltiples reflexiones sobre aquello que ingresa en el organismo, tanto material como intelectual. El sentimiento de asco conecta al sujeto con el objeto que intenta percibir y permite exponer lo que el lenguaje fracasa en enunciar.

En el poema “(W)Horoscope” (Beckett, 2007), el personaje de Descartes espera ante su desayuno. Beckett (2007) no muestra al filósofo, sino a un sujeto corriente con un cuerpo que siente y teme; se dirige al afuera para percibir el mundo que lo rodea, pero luego se ensimisma. Descartes se encuentra inmóvil porque medita, deja que su pensamiento fluya libremente mientras espera su muerte. La aceptación de la caducidad corresponde con la ingesta de su desayuno, de ese huevo-pollito, compuesto de “White and yolk and feathers” (Beckett, 2007, v. 93)<sup>7</sup>. Hay un entrecruzamiento entre las partes del huevo que hace imposible determinar si el pollito ya se formó. Se come aquello que simboliza la detención de la vida. El huevo se transformaría en pollito, pero en el poema se muestra algo intermedio. Como plantea Kristeva, lo abyecto es “lo ambiguo, lo mixto” (1988, p. 11), aquello que no puede ser definido. Rosenkranz propone que el objeto se torna repugnante “sólo cuando desmiembra la totalidad de la forma” (1992, p. 133), es “lo muerto feo” (1992, p. 138) por su falta de determinación.

Al alimento también se lo relaciona con aquello que en algún tiempo fue feliz, como sucede en “Sanies I”, recuerda al pasado infantil y alegre de la niñez: “for mamma papa chicken and ham”<sup>8</sup> (Beckett, 2007, v. 19). En “Enueg II” la mermelada, posible evocación de lo dulce, es el alimento en el cual reside el viejo corazón del poeta, que añora una época mejor a la cual no se puede regresar: “heart in marmalade / smoke more fruit / the old heart the old heart”<sup>9</sup> (Beckett, 2007, vv. 17-19). En “(W)Horoscope” (Beckett, 2007), para

describir al ser amado, también se hace referencia a aquello que se ingiere. Francine es, para su padre, “my precious fruit”<sup>10</sup> (Beckett, 2007, v. 32).

El fruto tiene una doble connotación: el alimento y la parte de la planta en que se transforma el ovario de la flor después de la fecundación. La hija de Descartes es descrita como aquello donde se origina la vida y, por ello, contrasta con el huevo amorfo que remite a la existencia interrumpida. Surge la pregunta sobre cuándo comienza la vida. Las reflexiones del filósofo sobre su caducidad se encuentran ejemplificadas en el alimento que tiene ante sí: pensar en la muerte produce la misma repugnancia que alimentarse de ese ser amorfo. Las transformaciones del huevo-pollito remiten a las transformaciones de una idea en otra en el fluir de consciencia del personaje de Descartes. El pollito que el filósofo tiene ante sí produce repugnancia porque hay algo de vida en aquello que debería ya estar muerto. La mera noción de ingerir algo que no se encuentra del todo muerto evoca el sentimiento de náusea debido a la antigua creencia de que quien se alimenta incorpora las propiedades de aquello que ingiere, como plantean los autores de “Disgust”: “Eres lo que comes” (Rozin et al., 2008, p. 759).

En “TheVulture”, se presenta al alimento como un resto. Al buitre, como al hombre, lo guía su instinto: “dragging his hunger through the sky”<sup>11</sup> (Beckett, 2007, v. 1); arrastra su hambre tanto como el hambre lo arrastra a él. Beckett rompe con la distinción entre el hombre y el animal y, por ello, produce un sentimiento de repugnancia: “Todo lo que nos recuerda que somos animales produce asco” (Rozin et al., 2008, p. 761). El centro del disgusto reside en lo animal, lo cual incluye al hombre y a los desperdicios que este produce y consume. Luego de recorrer todo el cielo y la tierra, el buitre solo encuentra desechos. El hombre se alimenta y se nutre de podredumbre; a lo único que el buitre y el hombre pueden acceder es a una comida en mal estado: “earth and sky be offal”<sup>12</sup> (Beckett, 2007, v. 6).

Los restos de los que se alimenta el buitre son un conjunto amorfo de las partes de un cuerpo en descomposición. La ingesta del alimento que resulta repulsivo por su ambigüedad remite a lo que retoma Ben-Zvi de Miller: “lo que causa asco es una verdad que los humanos se esfuerzan por esquivar” (2013b, p. 19). En “Echo’s Bones” (Beckett, 2007) es el cuerpo del hombre aquello que se convierte en alimento para los gusanos. Las digresiones de Descartes frente a su desayuno solo postergan lo inevitable, su muerte y el buitre se sacia con lo único que queda para el hombre, los restos. Mente y cuerpo se unifican al asimilar lo desagradable, aceptando la degradación. Se lleva a cabo una aceptación mental de la caducidad corporal y de la condición del hombre en el mundo como quien solo puede acceder a los restos y como quien se convertirá en un resto más.

## **Asco y melancolía**

La oscilación que se produce, el ir y venir del pensamiento, hasta llegar a la ingesta del desayuno en “(W)Horoscope” (Beckett, 2007), hace pensar en el sujeto melancólico atrapado en la inmovilidad, como sucede en “TheVulture”, donde se produce un merodeo sin llegar a la acción y todo aparenta transcurrir en el interior del cráneo: “dragging his hunger through the sky / of my skull shell of sky and earth”<sup>13</sup> (Beckett, 2007, vv. 1-2).

La melancolía recuerda a la teoría renacentista de los humores. El sujeto melancólico era considerado inestable porque en él residía la bilis negra; se lo relacionaba con el filósofo o el artista por la oscilación de sus estados de ánimo. Montes, como destaca Noelia Billi, considera a la melancolía presente en los poemas de Beckett como un “mal epocal” (2020, p. 83), vinculado a la ansiedad de la sociedad moderna. El cráneo es aquello que recubre la realidad de cada sujeto y le permite vivir en su época. Margarit señala: “en Beckett, lo poético se ubica en el fracaso y por ello el yo poético se repliega en su mundo interior, la caja craneal” (2014, p. 29). El solipsismo de la obra de Beckett reside en que todo, incluso la realidad que habita el sujeto, es solo una prefiguración de su mente.

El contraste entre el adentro y el afuera es muy claro en “La mouche”, donde se presentan el espacio interior y el exterior estructurados a partir del vidrio, siguiendo lo propuesto por Margarit: “El vidrio es la superficie que separa esos dos espacios, el del poeta y el mundo” (2006, p. 157), y “La estructura del vidrio representa el recinto craneal del poeta y la mosca” (Margarit, 2006, p. 172). La mosca se halla “sous mon pouce impuissant”<sup>14</sup> (Beckett, 2007, v. 9), inmovilizada, indefensa, al igual que se encuentra el poeta, atrapado en el ir y venir de su pensamiento, el buitre en su deambular por el cielo y Descartes frente a su desayuno.

Yoshiki Tajiri destaca, como una característica de los poemas de Beckett, el sentimiento de encontrarse en un espacio interior: “el vientre y el cráneo” (2007, p. 54). El cielo y la tierra que recorre el buitre “sirven para englobar toda posible percepción del mundo” (Margarit, 2006, p. 253) en su mente. La relación entre el mundo exterior y el interior no es confiable porque se encuentra atravesada por el sujeto, pero lo degradado provee ese nexo que parece ausente. El buitre es “mocked by a tissue that may not serve”<sup>15</sup> (Beckett, 2007, v. 5); su percepción choca contra la realidad, que le muestra un objeto inservible en lugar de comida, de la misma forma que el pollito por formarse hace que Descartes enfrente su caducidad.

Rosenkranz identifica al aburrimiento como una causa del asco: “Lo muerto, lo vacío, lo frío por su falta de libre distinción, de desarrollo, se convierte en algo sin interés, aburrido. Lo aburrido es feo; o más bien, la fealdad de lo muerto, lo vacío, de lo tautológico” (1992, p. 140), es aquello que produce repulsión. El sentimiento de asco no solo conecta al sujeto con el exterior, sino que está siempre presente en sus cavilaciones por ser producto del hastío que le produce vivir. El sujeto debe salir al mundo y enfrentarse a la realidad, pero al hacerlo ve magnificados los elementos repulsivos. Como señala Ben-Zvi: “Los personajes de Beckett están quietos y desde esa quietud perciben su degradación” (2013a, p. 15).

Debido a que el sujeto melancólico está encerrado en su interior, surgen “descripciones del asco que emanan del hastío” (Ben-Zvi, 2013b, p. 19). Como señala Montes, el “dolor, el asco y el hastío desvía de la palabra rumiada y proyecta hacia un afuera en el que se juegan las vicisitudes del cuerpo” (2014, p. 35). El pensamiento desemboca en lo corpóreo y ambos convergen en el sentimiento de repulsión. El fluir de conciencia del personaje de Descartes es una meditación que intenta llegar al conocimiento; se deja arrastrar por sus cavilaciones hasta que no puede alcanzar nada más y debe hacer uso de su aparato sensitivo. Como sucede en “Echo’s Bones” (Beckett, 2007), se presenta una condensación de sentidos, sonidos sordos, hedor y temor que establece un nexo entre lo físico y lo mental. Y en “The Vulture” (Beckett, 2007) el animal se deja guiar por sus sentidos hasta llegar a la aceptación de que su único alimento será algo en descomposición.

Lo abyecto, a partir de lo propuesto por Kristeva, no es solo lo sucio o caduco, sino también todo aquello que “perturba una identidad, un sistema, un orden” (1988, p. 11). El aburrimiento lleva a la repulsión, producida por pensar en el absurdo de una existencia desordenada. Beckett (2007) muestra la dificultad de salir de la mente, del lenguaje. El sujeto no puede expresar ni conocer del todo el mundo. Vivir, como propone Margarit, es una pasión inútil. Estar vivo implica un enfrentamiento constante contra lo degradado: por el mero hecho de estar en movimiento, la vida se corrompe y lo único que puede sostener la existencia del sujeto es su pensamiento. Cuando el cuerpo se detiene, es cuando la mente más se mueve. El sujeto debe enfrentarse al vacío que le exponen sus cavilaciones. La angustia del poeta se produce porque pensamiento y acto no pueden llegar a una realización. El poeta enuncia para escucharse en su discurso y, así, intentar construir su identidad, pero, como señala Margarit, como el lenguaje no otorga ninguna certeza, el autoconocimiento es imposible. Debido al tiempo en el que vive, el sujeto solo puede fracasar.

La mirada más universal sobre la decadencia social que T. S. Eliot propone en *The Waste Land* (1922) tiene sus similitudes con las escenas que Beckett muestra en sus poemas. La diferencia reside en que Beckett no concibe la posibilidad de poder volver a un pasado mejor.

Como Eliot, se mantiene escéptico respecto al progreso, pero expone una mirada individual. En los poemas “Enueg I”, “Enueg II”, “Sanies I” y “Sanies II” (Beckett, 2007), el asco y la decadencia son los que siente y experimenta el sujeto melancólico, y no los de toda la humanidad. Beckett (2007) presenta una Dublín y una Francia en ruinas mediante el uso de imágenes abyectas.

“Enueg I” comienza haciendo referencia a la enfermedad de la amada que lleva al sujeto a alejarse del hospital y recorrer la ciudad: “Exeo in a spasm”<sup>16</sup> (Beckett, 2007, v. 1). El verbo *exeo* significa ‘salgo’ y, como explica Margarit, el yo poético se presenta “ligado con una acción que implica movimiento, un movimiento de huida” (2006, p. 26). A diferencia de lo que sucede en “(W)Horoscope”, “La mouche” y “The Vulture” (Beckett, 2007), que remiten a la inmovilidad o al dar vueltas en círculos, en “Enueg I”, “Enueg II”, “Sanies I” y “Sanies II” (Beckett, 2007) sí hay movimiento físico del sujeto. En “Sanies I” el yo poético se desplaza hasta llegar a lo que fue su hogar. La felicidad de los días pasados es reemplazada por la imagen de la tumba: “warm Grave”<sup>17</sup> (Beckett, 2007, v. 20). Y en “Sanies II” (Beckett, 2007) el sujeto se dirige a un burdel. El espacio que rodea al yo poético espeja la muerte y la decadencia de su entorno: la agonía de la amada en “Enueg I” (Beckett, 2007) refleja la agonía del mundo; la felicidad de tiempos mejores ha muerto y solo se puede acudir a un desagradable burdel de París, como expresa el sujeto en “Sanies II”: “there was a happy land / the American Bar / in Rue Mouffetard”<sup>18</sup> (Beckett, 2007, vv. 1-3). Converge el miedo a la muerte con la sensación de no poder resistir. A pesar de encontrarse en movimiento, el sujeto no puede eludir el estar en el mundo y debe continuar, aun sabiendo que está destinado a fracasar. Si el sujeto se detuviera, finalizarían los poemas.

La imagen del cráneo aparece en “Enueg I”: “my skull sullenly”<sup>19</sup> (Beckett, 2007, v. 12), remitiendo a la interioridad de la mente, como se mencionó respecto de “(W)Horoscope”, “La mouche” y “The Vulture” (Beckett, 2007). Pero, en el verso siguiente, ya se evoca una imagen repugnante, que crea la conexión con el afuera: “clot of anger”<sup>20</sup> (Beckett, 2007, v. 13); el sujeto sale disparado hacia Dublín como si fuera un coágulo de sangre. La ciudad está enlazada con las reflexiones de la mente del yo poético a través de las evocaciones del sentimiento de asco, como es posible observar en los versos 56 y 57: “soaking up the tattered sky like an ink of pestilence, / in my skull the wind going fetid”<sup>21</sup> (Beckett, 2007). El cráneo, la mente, siente los hedores de la ciudad que se pudre.

Desde los primeros versos del poema, en “Enueg II”, se establece un paralelismo entre las expresiones del rostro que reflejan las cavilaciones de la mente y el mundo que rodea al yo poético: “world world world world / and the face grave / cloud against the evening”<sup>22</sup> (Beckett, 2007, vv. 1-3). El exterior y el interior están vinculados porque el cielo se oscurece, como lo hace la mente del sujeto al percibir la decadencia de la ciudad. El yo poético percibe al mundo desde su mirada cargada de dolor por la pérdida de su amada. Por este motivo, el sujeto solo observa una realidad parcial. A pesar de que la naturaleza que lo rodea remite a lo vivo con los tulipanes: “goggling at the tulips of the evening”<sup>23</sup> (Beckett, 2007, v. 23), estos solo pueden ser evocados como algo repulsivo y cercano a la muerte: “shining round the corner like an anthrax”<sup>24</sup> (Beckett, 2007, v. 25). En “Enueg I”, “Enueg II”, “Sanies I” y “Sanies II” (Beckett, 2007), la interioridad sale hacia afuera como cosas asquerosas, los poemas actúan como esputo de la interioridad y son un resto más de la ciudad en ruinas.

El sujeto debe interactuar con el objeto, salir del encierro de la mente y aceptar su corporeidad. Montes destaca que “es posible afirmar que en Beckett el cuerpo es el lugar en el que se juegan para el sujeto melancólico las extenuantes batallas entre los imperativos de una mente” (2014, p. 36). Como se observó en los poemas, el sujeto se ve obligado a salir del espacio interior, el cráneo, y enfrentarse a su visión del mundo. Este nexo entre mente y mundo es repulsivo y está atravesado por lo corpóreo. El poeta obtiene el material para su poesía de los restos, de la carroña del mundo.

## Asco y cuerpo

Lo que se concibe en la mente contrasta con las capacidades del cuerpo. El pensamiento sucede fuera del tiempo, extiende la existencia al infinito; mientras que el cuerpo recuerda a la caducidad. Se observa en el cuerpo de la mosca: “*ventre à terre/ sanglée dans ses boyaux noirs / antennes affloées ailes liées / pattes crochues bouche suçant à vide*”<sup>25</sup> (Beckett, 2007, vv. 4-7); es una corporalidad descrita de forma desagradable que la inmoviliza. Conectarse con el afuera es aceptar el paso del tiempo, el ir hacia el cadáver que recuerda, como expone Kristeva:

Me encuentro en los límites de mi condición de viviente ... el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo ... es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. (1988, pp. 10-11).

Es la mosca intentando librarse de la presión del pulgar; lo corpóreo que invade el pensamiento, conectándose con el exterior.

Como propone Ben-Zvi, Beckett nos enfrenta a una sintaxis de la debilidad, “una sintaxis del asco elaborada desde un conocimiento experimental de las debilidades y enfermedades de su cuerpo” (2013b, p. 20). En “(W)Horoscope” (Beckett, 2007), retoma la polémica Descartes-Harvey en los versos 29-41, conflicto en la época sobre si la sangre y el corazón están en movimiento. La hija de Descartes, Francine, estaba enferma, muere a los 6 años. En la mente de Descartes, se produce la relación entre la enfermedad de su hija con Harvey porque esta tenía un problema en el corazón. Describe la apariencia física de la niña intentando atenuar el efecto repulsivo de la manifestación física de su enfermedad, pero no lo logra y produce un efecto igual de desagradable: “*Her Little flayed epidermis and scarlet tonsils!*”<sup>26</sup> (Beckett, 2007, v. 32). De esta forma, se puede observar cómo el fluir de conciencia lleva al filósofo a pensar en la degradación del cuerpo por la enfermedad. En “Enueg II” (Beckett, 2007), el deambular sin rumbo del yo poético lo lleva a experimentar el sufrimiento corporal análogo a la Vía Dolorosa, el recorrido de Cristo hacia la Cruz, como explica Margarit (2006) en su tesis. Dejarse llevar por las divagaciones de la mente desemboca en la consciencia de lo material.

Ben-Zvi destaca: “el cuerpo físico descomponiéndose está siempre ahí” (2013a, p. 15). Cuanto el sujeto más se deja llevar por el pensamiento, más cae en las meditaciones sobre la muerte. Tajiri (2007) explica que Beckett hereda de Descartes una actitud de observador externo respecto del cuerpo, concibiéndolo como una máquina ensamblada por partes. El crítico observa cómo Beckett percibe los órganos como prótesis que forman parte de esa maquinaria deficiente que no deja de descomponerse (Tajiri, 2007). En “Echo’s Bones” nos encontramos con imágenes abyectas donde se destaca cómo cae la carne mientras ésta se descompone y es consumida por los gusanos: “*as the flesh falls ... taken by the maggots*”<sup>27</sup> (Beckett, 2007, vv. 2 y 5). En el poema se establece nuevamente el paralelo entre el afuera y el adentro; en el exterior, el cuerpo se descompone, mientras que, en el interior, se reflexiona sobre “*sense and nonsense*”<sup>28</sup> (Beckett, 2007, v. 4) de esa caducidad.

“Sanies I” y “Sanies II” remiten al asco de la descomposición corpórea ya desde el título: “*sanies*’ -supuración fétida mezclada con suero y sangre” (Ben-Zvi, 2013b, p. 21). Ambos poemas presentan imágenes sobre los fluidos y las secreciones del cuerpo que recuerdan a su caducidad. A partir de lo propuesto por Margarit, los poemas exponen “el sufrimiento personal que genera la existencia” (2006, p. 105). Como explica Ben-Zvi, Beckett muestra el

funcionamiento interno del cuerpo como sus emisiones externas: “lo que hace el cuerpo — comer, orinar, defecar, vomitar, sangrar y procrear; lo que el cuerpo conoce —su propio destino físico y su finitud” (2013b, p. 22). El cuerpo permite el intercambio con el exterior a través de sus emanaciones y secreciones y recuerda al hombre que su existencia es limitada.

Tajiri señala cómo en la obra de Beckett es posible advertir una obsesión con los “orificios y su intercambiabilidad” (2007, p. 54); el cuerpo se conecta con el afuera a través de las secreciones de sus orificios. “Enueg I” comienza con la imagen “red sputum”<sup>29</sup> (Beckett, 2007, v. 2), que remite a la enfermedad y a cómo esta entra en contacto con el mundo. En sintonía con esta imagen, está la de las gallinas infectadas: “grey verminous hens”<sup>30</sup> (Beckett, 2007, v. 50), que, nuevamente, refleja la exterioridad de la enfermedad: la infección que se muestra en la superficie del cuerpo y repugna. Luego se hace referencia al himen: “jungle hymen”<sup>31</sup> (Beckett, 2007, v. 47), evocando la membrana mucosa que rodea la apertura vaginal y que puede romperse al ser penetrada. La mención del vómito (“grey spew of the sewer”<sup>32</sup> [Beckett, 2007, v. 71]) es un último ejemplo de cómo Beckett establece el nexo con el exterior utilizando imágenes desagradables que recuerdan a la materialidad del hombre y su necesidad de producir o dejar ingresar desechos para conectarse con el afuera.

Como explica Tajiri (2007), las fronteras entre el cuerpo y el mundo material y exterior se problematizan y se vuelven ambiguas. Los orificios conectan al hombre con la ciudad y las imágenes de los desperdicios corporales son aplicadas para describir a una Dublín en ruinas en “Enueg I” y “Enueg II” (Beckett, 2007). En “Sanies I” y “Sanies II” (Beckett, 2007), la ciudad es París y no Dublín, pero el procedimiento es el mismo. El espacio y lo que el yo poético observa en él es descrito utilizando imágenes de la corporeidad, por ejemplo, “tires bleeding voiding zEEP the highway”<sup>33</sup> (Beckett, 2007, v. 6).

En estos dos poemas, también se nombran los orificios (“all heaven in the sphincter”<sup>34</sup> [Beckett, 2007, v. 7]) como la forma de comunicarse con el exterior. Beckett (2007) hace mención en “Sanies I” al nacimiento, un ejemplo claro de pasaje desagradable del interior al exterior, y lo relaciona con la desgracia que implica vivir en un mundo en decadencia. El erotismo del poema expone el deterioro de las relaciones amorosas. El disgusto surge de la aversión a la reproducción, la cual remite a los orificios antes mencionados y a la incesante repetición de una existencia destinada al fracaso. El sujeto ingresa al mundo de forma sucia: “for the midwife he is gory”<sup>35</sup> (Beckett, 2007, v. 29), pero Beckett contrasta la visión objetiva de la comadrona con la subjetiva del padre, que ve los desechos corporales producidos en el momento del parto con orgullo y sin repulsión. Beckett (2007) expone el asco que implica la existencia humana, pero que el hombre se niega a aceptar, tal como lo hace el padre en el poema.

En “Sanies II” las imágenes son las del burdel, y la relación entre el adentro y el afuera se produce por los orificios infectados: “I have a dirty I say henorrhoids”<sup>36</sup> (Beckett, 2007, v. 5). El debilitamiento del cuerpo enfermo concuerda con el olor de las prendas de las que se despoja el sujeto para llevar a cabo el acto sexual. Lo viejo y oloroso está siempre presente: “stinking old suit”<sup>37</sup> (Beckett, 2007, v. 10), “stinking old trousers”<sup>38</sup> (Beckett, 2007, v. 13), anticipando el intercambio de los cuerpos. El cuerpo permite articular el pasaje del interior del pensamiento a la exterioridad. Salir del encierro de la mente y superar la inmovilidad que el pensar produce implica atravesar los orificios corporales y aceptar el intercambio con el mundo exterior. Las secreciones del hombre le permiten entrar en contacto con su caducidad.

## Conclusión

El análisis de los poemas considerados para este trabajo permite observar cómo el sentimiento de asco establece el vínculo entre el sujeto y el mundo que lo rodea. El sujeto melancólico que sufre en el interior de su mente entra en contacto con el afuera gracias a

aquello que le produce repulsión: lo material y corpóreo. Beckett (2007) expone la imposibilidad de colocar el pensamiento en palabras, de enunciar aquello que se percibe con los sentidos, como se observó en “Echo’s Bones” y en “(W)Horoscope”. Para expresar lo que no se puede decir, el poeta recurre a lo abyecto, según lo propuesto por Kristeva, y muestra aquello que el sujeto se esfuerza por ocultar. Se lleva a cabo una exposición de la caducidad humana que conecta a la mente con el exterior.

Este procedimiento se pudo apreciar a partir de tres ejes. El poeta emplea imágenes del asco en relación con lo ingerido, recurriendo a las primeras manifestaciones del asco, según lo propuesto por Rozin et al. (2008). Al mostrar la ingesta de lo repugnante y amorfo, Beckett (2007) expresa la imposibilidad del hombre de alimentarse de algo que no sea carroña. La mente y el cuerpo convergen en la aceptación de esta condición humana. Incluso el poeta solo puede alimentar su poesía con restos.

Luego se analizó el asco producido por el aburrimiento del sujeto melancólico que se encierra en su mente. Las representaciones del interior de la caja craneal chocan con el mundo que el sujeto tiene ante sí. El exterior consiste en una ciudad en decadencia que le recuerda al hombre su propia materialidad degradada.

Por último, se consideró la relación entre el sentimiento de repulsión y el cuerpo, partiendo de la noción del cuerpo como una máquina, explicado por Tajiri (2007). Beckett coloca en primer plano las secreciones corporales como el nexo con el mundo y, de esa forma, recuerda lo corpóreo y caduco de la existencia humana.

Los tres ejes considerados solo brindan una humilde aproximación al vínculo que puede establecerse entre el interior y el exterior mediante el sentimiento de asco en la obra poética de Beckett. Los poemas seleccionados permiten ejemplificar, como muchos otros del autor, la forma en que el hombre entra en contacto con el mundo.

## Referencias bibliográficas

- Beckett, S. (2007). *Samuel Beckett. Obra poética completa* (Trad. de J. Talens). Madrid: Hiperión.
- Ben-Zvi, L. (2013a). Beckett y la teoría del asco. *Beckettiana*, (12), 9-16. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/Beckettiana/issue/view/19>
- Ben-Zvi, L. (2013b). Debates sobre el asco. *Beckettiana*, (12), 17-24. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/Beckettiana/issue/view/19>
- Billi, N. (2020). Más acá del lenguaje. Melancolía e inmediatez del cuerpo en la obra de Samuel Beckett. *Beckettiana*, (17), 82-84.
- Kristeva, J. (1988). Sobre la abyección. En Autora, *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (pp. 7-46). Buenos Aires: Catálogos.
- Margarit, L. D. (2002). Beckett y Blanchot. El murmullo de la crítica. *Beckettiana*. Recuperado de [http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/home\\_beckettiana](http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/litinglesa/sitio/home_beckettiana)
- Margarit, L. D. (2006). *La poesía de Samuel Beckett. Silencio y fracaso de una poética* (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Margarit, L. D. (2014). Samuel Beckett y Georg Trakl: dos poéticas del desencanto. *Beckettiana*, (13), 17-24. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/Beckettiana/issue/view/170>
- Montes, E. (2014). Un montón de cosas repugnantes: rechazo y melancolía en la obra de Samuel Beckett. *Beckettiana*, (13), 33-40. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/Beckettiana/issue/view/170>

- Montes, E. (2017). Los cuerpos melancólicos de Samuel Beckett. En L. Margarit y E. Montes (Comps.), *Segundas jornadas de literatura inglesa. 110 año del nacimiento de Samuel Beckett* (pp. 179-188). Buenos Aires: Editores Argentinos.
- Rosenkranz, K. (1992). Tercera sección. B. Lo repugnante. En Autor, *Estética de lo feo* (pp. 132-135). Sevilla: Julio Ollero Editor.
- Rozin, P., Haidt, J. y McCauley, C. R. (2008). Disgust. En M. Lewis, J. M. Haviland Jones y L. Feldman Barrett (Eds.), *Handbook of Emotions* (pp. 757-776). Nueva York: Guilford.
- Tajiri, Y. (2007). The Question of Boundaries. En Autor, *Samuel Beckett and the Prosthetic Body. The Organs and Senses in Modernism* (pp. 40-74). Nueva York: Palgrave.

---

## Notas

- <sup>1</sup> Todas las traducciones pertenecen a la autora, excepto los casos en que se señale lo contrario.
- <sup>2</sup> “¿Qué es eso? / ¿Un huevo?”. Todas las traducciones de los poemas de Beckett pertenecen a J. Talens, como se señala en la bibliografía. Además, en el presente trabajo se reemplazarán los usos de “pp.” y “p.” para indicar las páginas por “vv.” y “v.” para señalar los versos específicos de cada poema.
- <sup>3</sup> “Huevos rojos”.
- <sup>4</sup> “Gallinas verminosas”.
- <sup>5</sup> “De esta manera le bebemos y le comemos”.
- <sup>6</sup> “Y el Beaune aguado y los duros cubitos de pan Bimbo”.
- <sup>7</sup> “Clara y plumas y yema”.
- <sup>8</sup> “Para mamá papá jamón y pollo”.
- <sup>9</sup> “El corazón en mermelada / el humo más frutal / el viejo corazón el viejo corazón”.
- <sup>10</sup> “Precioso fruto”.
- <sup>11</sup> “Arrastrando su hambre por el cielo”.
- <sup>12</sup> “Hambre, tierra y cielo sean carroña”.
- <sup>13</sup> “Arrastrando su hambre por el cielo / de mi boca vaina de cielo y tierra”.
- <sup>14</sup> “Impotente bajo mi pulgar”.
- <sup>15</sup> “Burlado por tejido que puede no servir”.
- <sup>16</sup> “Exeo en un espasmo”.
- <sup>17</sup> “Cálida tumba”.
- <sup>18</sup> “Había una vez una tierra feliz / el Bar Americano / en la Rue Mouffetard”.
- <sup>19</sup> “Mi cráneo hoscamente”.
- <sup>20</sup> “Coágulo de ira”.
- <sup>21</sup> “Empapando un cielo desgarrado con tinta como de pestilencia, / sobre mi cráneo se vuelve el viento fétido”.
- <sup>22</sup> “Mundo mundo mundo mundo / y el rostro serio nublado / contra el atardecer”.
- <sup>23</sup> “Viendo con grandes ojos unos tulipanes del atardecer”.
- <sup>24</sup> “Brillando al volver la esquina como un ántrax”.
- <sup>25</sup> “Vientre a tierra / ceñida por sus negras tripas / antenas enloquecidas alas atadas / patas ganchudas boca sorbiendo en el vacío”.
- <sup>26</sup> “Su pequeña epidermis grisácea y desollada, y rojas las amígdalas”.
- <sup>27</sup> “Mientras la carne cae ... tomados por los gusanos”.
- <sup>28</sup> “Sentido y sinsentido”.
- <sup>29</sup> “Espujo rojizo”.
- <sup>30</sup> “Gallinas grises y verminosas”.
- <sup>31</sup> “Himen de la jungla”.
- <sup>32</sup> “Vómito gris de la cloaca”.
- <sup>33</sup> “Neumáticos que sangran vaciándose ziíp la carretera”.
- <sup>34</sup> “Todo el cielo en esfinter”.
- <sup>35</sup> “Él está ensangrentado para la comadrona”.
- <sup>36</sup> “Tengo algo asqueroso digo gallinorroides”.
- <sup>37</sup> “Traje ya viejo y maloliente”.
- <sup>38</sup> “Pantalones malolientes”.

**Patologías de la razón narrativa: *El sistema de las estrellas*, de Carlos Chernov, y el  
retorno de la épica proletaria**

Nicolás García\*

**Resumen**

*El sistema de las estrellas*, de Carlos Chernov (2017), es una novela marginal —partimos de este presupuesto— que no dialoga con la tradición genérica de la ciencia ficción rioplatense ni se somete al estado de las discusiones teóricas que contempla el *habitus* del presente de la anticipación, pero sí expresa ciertas tendencias constitutivas del imaginario distópico del siglo XX que persisten, asimismo, en el repertorio temático de las reescrituras avanzadas del género. Nos abocamos, en este trabajo, a discutir el significado político del retorno a viejas formas narrativas en un texto actual de pretensiones admonitorias y desenmascaradoras de la racionalidad de dominio capitalista.

**Palabras clave:** *distopía, Chernov, humanismo, Boedo, reificación*

**Pathologies of the narrative reason: *El sistema de las estrellas* by Carlos Chernov and  
the return of proletarian epic**

**Abstract**

*El sistema de las estrellas* (2017) by Carlos Chernov is a marginal novel –we assume this presupposition- which doesn't establishes a dialogue with the generic tradition of Rioplatense science-fiction, neither obeys the state of theoretical discussion which considers the *habitus* of contemporary anticipation literature. Nevertheless, it expresses certain tendencies constitutive of the dystopian imaginary of the twentieth century which remain, likewise, in the thematic repertoire of advanced sci-fi rewritings. In this work, we discuss the political meaning of the return to old narrative forms in a contemporary text that warns and unmask certain ambitions of capitalism's dominance rationality.

**Keywords:** *dystopia, Chernov, humanism, Boedo, reification*

---

\* Profesor en Letras, Universidad Nacional del Sur. Profesor de Teoría Literaria y Lingüística en nivel terciario.

[gnicolas.88@gmail.com](mailto:gnicolas.88@gmail.com)

Recibido 29/11/2020. Aceptado 13/05/2021.

## Introducción

La racionalización técnica sigue produciendo, hasta hoy, fantasías de terror totalitario. La teoría política de la ciencia ficción permanece cautiva de un modelo de dominación total de la naturaleza. El pensamiento de la distopía, en particular, está marcado por una experiencia histórica que muestra el presente como un destino sociocultural. El nudo de su teoría es el horror ante los resultados catastróficos del proceso de civilización. En este sentido, la distopía percibe la situación social de su propia época extrapolada a un futuro potencial, según el principio de la “alienación inalienable” (Adorno, 1962, p. 174), que caracterizara la fase del poder burocrático. En *El sistema de las estrellas*, de Carlos Chernov (2017), la posibilidad histórica del regreso del totalitarismo vuelve a ser el tema predominante de la anticipación, al igual que en la novelística temprana de Oliverio Coelho. El relato —segunda aproximación del autor al género, luego de *Anatomía humana* (1993)— es una clásica distopía orwelliana, como señalara Ana María Shua en la presentación del libro (Krapp, 2017). Tanto sus temas como su “estilo” remitirían “a la vieja ciencia ficción”, en palabras de Fernando Krapp (2017). Su cualidad anacrónica, según entendemos, es resultado de la perspectiva formal y teórica que adopta la denuncia del capitalismo tecnocrático, oculta tras la fachada alegórica.

Todo relato admonitorio de tipo futurista parte de una teoría de la sociedad y sus males extrapolables al futuro civilizatorio. El legado de una crítica del estado social del presente marcada por la creencia en la omnipotencia cuasi religiosa de la tecnología y de la ciencia médica, que convierte a los hombres en meros objetos de un poder deshumanizante, es evidente en el sustrato teórico de la novela, como trataremos de probar. La creencia en el predominio de la razón instrumental frente a cualquier forma alternativa de acción y conocimiento, como trastorno decisivo de las sociedades modernas, es el principal punto de contacto de la teoría social de *El sistema de las estrellas* (Chernov, 2017) y la fundada por la escuela de Fráncfort. Todos los fenómenos y comportamientos que puedan parecer *patológicos* en la realidad social diegética (el anhelo de poner fin a la mortalidad humana y a la epidemia de infertilidad por medios objetables éticamente, los principales) son modelados como efectos de la autonomización de la actitud social de dominio sobre la naturaleza y del incremento de la racionalidad organizacional. La fantasía del poder que estructura la cognición de lo social de apariencia científica queda asimilada a la vieja idea del poder centralizado, burocrático y militar, que encarna una dictadura de rasgos evidentes, con individuos *guetizados* por clases, durante generaciones, en un completo estatismo. El sistema de las estrellas, que da nombre a la obra, es un aparato de dominación absolutamente consolidado, ya que supone un tipo de organización social que aplica exitosamente mecanismos de manipulación y control de los miembros sometidos. En un enclave antiutópico, semejante a la República de Gilead, ideada por Margaret Atwood (1998), y los “territorios paralelos” de Oliverio Coelho (Reati, 2012), los proletarios, en vez de sacrificar su fuerza de trabajo a cambio de un salario, viven una hiperexplotación alegorizada en el comercio de su propia humanidad. El esperma es la mercancía última y definitiva de este modo de producción, epítome del sistema de dominación capitalista.

No es la primera vez que el novelista presenta un mundo poscatastrófico en el que la lucha por la supervivencia admite el semen masculino como “objeto de valor e intercambio” (Reati, 2003, p. 205) de primer orden y materia prima “semejante al oro y las especies” (Reati, 2003, p. 205), por una suerte de verosímil antropológico que remite al conflicto vital de las sociedades antiguas. *Anatomía humana* (1993) es un antecedente decisivo de los temas que reaparecerán en la más reciente distopía concebida por Chernov: nos referimos a la problemática reproductiva, la cosificación y el control estricto de la biología, con miras a la propagación de la especie. No obstante, el contexto capitalista del espectáculo —industria de

carácter neodarwiniano que comercia con la vida de sus miembros— es la novedad que surge de “la postura bióloga” (Reati, 2003, p. 213) ya conocida del autor.

Hay una hipótesis que es común a la ciencia ficción distópica (de este siglo y del anterior) y a la teoría crítica, es decir, al freudomarxismo: las prácticas sociales generadas por las condiciones de vida de nuestras sociedades capitalistas modernas son patológicas. Esa creencia puede desarrollarse a la manera de una autocrítica de las formas de narración convencionales y de las epistemologías de base empirista que las alimentan, como ocurre con la metaficción coheniana<sup>1</sup>, o mediante el punto de vista cínico o “sumergido” (García, 2019; Sarlo, 2007) de buena parte de la producción distópica contemporánea de autores argentinos. La de Chernov (2017), en cambio, es una escritura al margen de los problemas narrativos característicos del sistema literario de los años 80 en adelante, que contempla el surgimiento de la ficción anticipatoria de Marcelo Cohen y de las tendencias parodizantes actuales. La impugnación del cartesianismo y de la *mimesis* ingenua por la vía del apego a una incertidumbre programática acerca de lo real no es un problema para el plan narrativo de *El sistema de las estrellas* (2017) como sí lo ha sido para la tradición rioplatense de escritura del género (*cfr.* Cano, 2006; Martínez, 2019). La tendencia a la autorreflexividad y la apelación a mecanismos de escritura en abismo típicos de la metaficción coheniana, tanto como las flexiones posmodernas de la interdiscursividad, presentes en la *ci-fi* satírica de autores como Pola Oloixarac (2015), Félix Bruzzone (2014) y Hernán Vanoli (2015), están ausentes por completo de la moral narrativa del texto tratado. La novela que abordaremos parecería estar circunscripta a una forma de la crítica ideológica afín a un tipo de denuncia humanista, que no es representativo del presente ni del pasado cercano de la anticipación. Se hará hincapié, por ende, en la descripción de los principales elementos literarios del sistema de la obra que remitan al cruce problemático entre melodrama de base social y cognición científica, y las consecuencias ideológicas relativas a la historicidad del diagnóstico distópico.

### **Cognición científica y primacía de la perspectiva ética en el diagnóstico distópico: los peligros de una antropología metafísica**

El tipo de cognición especulativa desarrollada por el género distópico es capaz de reconocer el carácter unitario de la racionalidad capitalista como pocas experiencias críticas de la cultura. Su visión sistémica de la organización capitalista —que es una característica común a la metodología de la teoría crítica que la vuelve inactual, precisamente, desde la perspectiva dominante de la pluralidad cultural, destaca Honneth (2009c)— tiene una vigencia evidente en las visiones totalizantes de la situación social planteadas en relatos predictivos de carácter admonitorio como el que trama Chernov. La distopía argentina contemporánea (y en esto coincide este autor con escritores que están en sus antípodas formales, como Marcelo Cohen o Hernán Vanoli) interpreta al capitalismo como un estilo de vida cultural o un imaginario social en el que predomina un tipo de racionalidad reificante, que suprime lo cualitativo del sujeto, sometiéndolo a relaciones estratégicas en pos de un beneficio. La creencia en el privilegio dado en el capitalismo a posturas utilitarias que se valen de una racionalidad de los fines se evidencia en la omnipresencia de los imperativos de la explotación económica en la novela. Cosificación, aumento de la agresividad, empobrecimiento cultural y presión unilateral de la racionalización del sistema de intercambio humano, sumados al esbozo acabado de un sistema de poder totalitario, son los *leitmotifs* del análisis social implícito en el *novum* de *El sistema de las estrellas* (2017). El texto repite el análisis del capitalismo de la sociología clásica, de Marx en adelante, extrapolado a un futuro distópico en el que las relaciones económicas producen vínculos intersubjetivos fundados en una racionalidad de dominio. Los males de la modernización

capitalista hiperbólicamente traspuestos a una sociedad de castas tiránica ocupan toda la semiosis crítica del texto. La autonomización de un sistema de gobierno tecnocrático totalmente fuera de control y, en paralelo, el avance del vaciamiento de la personalidad humana parecen los fenómenos más característicos de una renovada crítica social negativista, a la manera de Adorno y Horkheimer.

Asimismo, es prioritario decir que la novela, como ejemplar del subgénero distópico de la ciencia ficción, está anclada a una perspectiva ética. ¿Cuál es la suposición básica antropológica, premisa axiológica de la representación del conflicto? Hay una convicción elemental en la que se sostiene la figuración distópica de un mundo patológico en extremo, que es aquella que expresa que la aceleración del crecimiento industrial amenaza las condiciones profundas de la vida humana. Parafraseando a Axel Honneth (2009c) en su definición de la filosofía social, podríamos decir que la ciencia ficción distópica consiste en la “identificación y discusión de aquellos procesos de desarrollo de la sociedad que se pueden entender como desarrollos deficientes o perturbaciones, es decir, como ‘patologías de lo social’” (p. 76). La distopía se basa siempre —de una manera más o menos explícita— en la crítica de un estado social, que es percibido como alienado, cosificado o incluso enfermo. El método del desplazamiento alegórico, con ayuda de la hipérbole satirizante, se propone el alumbramiento de nuestro mundo como un contexto de vida social, cuyas orientaciones y realizaciones pueden considerarse patológicas, al oponerse estructuralmente al destino de una vida buena para los seres humanos. El medio retórico de la exageración tiene una función: sacar a la luz del horizonte de significados al que estamos habituados, mediante la agudización hasta lo grotesco, la violencia más elemental y más cruda, que es el fundamento de esta cultura que permanece disimulada. Su intención crítica responde, desde luego, a una perspectiva ética. “Solo se puede hablar en este sentido de una ‘patología’ de la vida social cuando existen ciertas suposiciones sobre cómo tendrían que ser constituidas las condiciones de la autorrealización humana” (Honneth, 2011, p. 109).

La captación de manifestaciones anormales del funcionamiento social es la finalidad del diagnóstico distópico. Por consiguiente, para sugerir la existencia potencial (futura) de patologías sociales accesibles a un examen de estas características, hace falta una idea de normalidad que se refiera a la vida social en su conjunto. Una crítica que provenga de esa misma realidad alienada debería considerarse, por lo tanto, imposible. Para que el “extrañamiento cognitivo” (Suvin, 1984) del método alegórico sea efectivo y provoque una percepción modificada de los elementos de nuestro mundo de vida aparentemente familiar, haciendo que fijemos la atención en su carácter patológico, el medio del que se sirve la interpretación de la historia de ese momento del capitalismo evocado debe ser propio de una antropología metafísica. El recurso del futuro distópico alumbrará un nuevo punto de vista acerca del mundo del presente del tardocapitalismo, pero enmarcado en una historia de la humanidad y su deterioro progresivo. Como explica Honneth (2011), un criterio valorativo velado acerca de las metas de la vida humana subyace a los diagnósticos acerca del carácter patológico del devenir social en las filosofías críticas que van de Rousseau a la escuela de Fráncfort. Si el diagnóstico acerca del rumbo de la civilización es que nos encontramos en un estado nihilista de vaciamiento moral de la acción intersubjetiva, ¿de qué axiología objetiva emana el criterio de validación de ese análisis cultural, que es cualquier cosa menos relativista? El dilema no siempre admitido por la *ci-fi* distópica es cómo dar cuenta de un estado patológico de lo social, asumiendo en el cuerpo de saberes que es la base de su metodología crítica el problema de la validez histórica de esos planteos. Si la magnitud del nihilismo es tal como para sumir en una total reificación la existencia social, ¿por qué la esfera de acción narrativa, los saberes del omnisciente científico, sus modelos interpretativos no se verían, asimismo, afectados? La única respuesta es que la sátira del desarrollo social insatisfactorio en el capitalismo totalitario del futuro se basa en criterios de enjuiciamiento

universales. A esto nos referiremos, de acá en adelante, al catalogar como humanista la ideología crítica de la novela de Chernov.

### **Humanismo y pietismo futuribles: la invención de la ciencia ficción boedista**

Lo disfórico es el régimen semántico dominante del relato de degradación del pobre. A la ley despótica Chernov elige juzgarla a partir de una redundancia de índices de este tipo, que afectan al agente-víctima de dicha civilización deshumanizante (el héroe, Goma) y a sus pares, al modo de una carencia sistemática. La escasez de los bienes primarios (sol, agua, sexo) es, por supuesto, una hipérbola de las necesidades insatisfechas que experimentan los proletarios como clase social esclavizada. Bestialización, precariedad del hábitat, carencia endémica de sol, alimentación y estímulos placenteros componen la isotopía de la falta de vida buena, humanamente aceptable. El fuego, asumido como tabú en la catábasis inicial, se transmuta en el deseo de exposición al sol y la felicidad de la droga en el segundo espacio catábico, que es el pozo de aire y sol en el cual Goma y su amigo, el aprendiz, se evaden<sup>2</sup>. Seguido a esto, la transgresión del tabú encuentra un desenlace disfórico —esperable, considerando el tópico y el valor actancial de la figura del “deceptor” (cfr. Greimas, 1983)— en la animalización y objetivación del pobre, en cuanto doble de un “estado de abatimiento crónico” (Chernov, 2017, p. 20) experimentado por la población de la ciudad en su conjunto, que constituye el modo de vida infernal que la Compañía esencialmente predetermina para esta. La denuncia de la cosificación repite el tema naturalista de la animalización del pobre, del “pies negros”. La comparación con especies animales como signo unívoco de la cosificación del proletario es la figura predilecta del autor. La redundancia semántica supone una forma de énfasis conveniente a la fuerza apelativa del mensaje: “Casi ni lo miraban, le pedían que se quedara quieto y manipulaban sus genitales como si ordeñaran una vaca” (p. 93). O: “La posible compradora lo palpaba, le pellizcaba los músculos y le revisaba los dientes y los genitales como si estuviera inspeccionando un caballo en una feria pueblerina” (p. 105). El sufrimiento proletario se expresa mediante los signos de una degradación que todo el tiempo es física y se comprueba en la postura babeante del pobre, su somnolencia, la caspa en su camisa o una excitación vacía y de índole genital. Los pobres luchan por la supervivencia y por la satisfacción inmediata de sus deseos, nos dice el código neodarwiniano del texto. Eso implica que, llegado el caso, se revuelcan por el suelo y luchan cuerpo a cuerpo por dominarse o liberarse del sometimiento sexual del otro. La pasión del pobre es violenta hasta la animalidad<sup>3</sup>. Toma aquello que le falta sin cuidado por reconocer en el poseedor un sujeto de derecho. Puede ser la droga o el cuerpo del otro, rápidamente y sin transiciones. Todo bienestar es pasajero y tiene una contraparte tiranizante en un orden social piramidal de esta magnitud. El aprendiz de herrero ve en Goma no a un explotado, un sujeto de su clase, sino, por el contrario, a un “elegido” (p. 23), alguien bien cotizado por sus cualidades reproductivas, y opta por apoderarse de ese bien escaso, que es el medio de producción privilegiado de un sistema de intercambio humano que los esclaviza por igual. El pasaje tiene una finalidad didáctica clara. Se propone elucidar el estado de bestialización de una sociedad poscataclísmica en la cual la tendencia liberada de una economización total de los vínculos predispone comportamientos predatorios en la población<sup>4</sup>.

Hay, por otra parte, una suerte de pudor implícito por los humores y excreciones obreras que se transmuta en morbo pornográfico por efecto de la pedagogía. La descripción de la succión y la descarga mamaria de las lascivas nodrizas en las bocas de sus amantes infantilizados y la satisfacción del “hambre verdadero” (p. 54) por parte de estos últimos deja paso a la retórica repulsiva de los olores obreros producto de la ingesta (excesiva) de bebidas y comidas impropias para la mezcla (aguardiente, pescado y leche materna). Debe quedar claro en todo momento que los placeres de estos sujetos ejemplares son algo subhumano,

digno del asco y la repulsión de individuos normales, por culpa de una sociedad que es patológica y corrompe al hombre<sup>5</sup>. ¿Por qué, a pesar de su pudor evidente y la condena moral que supone la figuración de los placeres del pobre, el narrador se empeña en presentarlos con tal grado de explicitud? Por el mismo afán didáctico, diremos, que el escritor humanista de izquierda de antaño, en pos de enjuiciar las tendencias corruptas de la sociedad capitalista, se obligaba a construir un referente que condensara idealmente todos los males denunciados. “Mostrar el mal” (Montaldo, 1989, p. 376) era, para la literatura verista de izquierda, un deber moral que justificaba, con tal de que el pueblo accediera a la verdad negada por las ideologías dominantes y hallara el camino para su propia redención, el uso de la moralización y de recursos pueriles, que simplifican el mensaje político al nivel grosero de la fábula.

Todo es categorizable en el relato sociológico de base moral. Hay categorías firmes que sostienen lo fenoménico que se presenta y fijan la distribución de los sujetos en una axiología binaria: pragmatismo o eticidad, cinismo o espíritu de justicia. Esas categorías sémicas que rigen la percepción de Goma y su padre ponen orden en el absurdo generalizado de la especulación económica, y lo hacen clasificando a los individuos social y, sobre todo, moralmente. Si el cinismo es la posición subjetiva dominante de nuestro tiempo (Zizek, 1994, p. 10), los héroes de Chernov están en las antípodas de este. Incapaces de desidentificarse de sus altos ideales de justicia y dignidad humanas, la ausencia de cinismo los condena a una derrota casi segura. El candor y el patetismo desmesurado de sus ínfulas redentoras los vuelve inofensivos para un “sistema” (el título así lo considera) que vende y distribuye a los de su clase sin remordimiento ni fachada humanitaria alguna. Los deseos altruistas del héroe moral, en este contexto, suenan a torpes clichés melodramáticos: “Cuando sea un actor famoso los voy a sacar de acá y se nos van a terminar todos los problemas” (Chernov, 2017, p. 34). La expresión esconde una antífrasis evidente. El motivo del hijo bienintencionado que intenta consolar a la madre con frases hechas, mediante juramentos de devoción familiar, solo puede interpretarse como candoroso por el contexto social en que se enuncia (sociedad totalitaria, *apartheid* esclavista). El amor filial, en el plano nouménico, actúa como un signo más de alienación. Los sueños de redención del hijo devoto reproducen involuntariamente la misma alienación de la totalidad social, mediante los ideogramas del espectáculo<sup>6</sup>. Se nos dice unas líneas antes de que la madre se reponga de la discusión con el padre en el sillón donde pasa horas mirando la televisión. Esta suerte de confinamiento del personaje en el lugar de la ideología, para señalar el encierro simbólico en el que esta microsociedad de clase vive, es un procedimiento del narrador científico, a distancia, que *ve*, por debajo de la superficie de los actos, su significado estructural. A su vez, el lirismo que exalta las virtudes de los humildes es un rasgo serio de la denuncia social. La piedad y el sacrificio obreros persisten en la novela como signos de una condición humana inalienable en el futuro sombrío de la especie.

El dilema del humanismo del texto es precisamente este: ¿cómo advertir sobre los peligros de la homogeneización social sin hacer de la clase explotada, favorecida por la ideología compasiva del autor, un componente más de la unidimensionalidad? Y a la inversa: el riesgo de crear proletarios humanos en un mundo esencialmente deshumanizado es que pierda cualidad distópica la fábula, por admitir esferas de lo humano no colonizado, inexplicablemente, por la racionalidad de dominio que se denuncia como absoluta. Este problema explica la génesis boedista del tratamiento de la alienación social. El futurismo mestizado con realismo social que Chernov concibe comparte, con la antigua literatura de Boedo, los temas y las geografías seleccionadas para dar testimonio de la pobreza: el trabajo infantil, la prostitución, el arrabal, la internación en instituciones carcelarias, la orfandad (en este caso como motivo del padre perdido)<sup>7</sup>. El melodrama moral se compone de héroes y oponentes, separados por valores universales inapelables que no se condicen con el momento poscataclísmico y el presunto fin de la humanidad. “El padre se oponía en forma tajante, le

causaba un violento repudio que Goma tuviera un hijo que a la vez fuera su hermano, pero su mujer no pensaba como él” (Chernov, 2017, p. 28). El héroe proletario encarna los principios éticos inalienables de la decencia humana y se opone, como su condición lo demanda, a la falta de escrúpulos de los genetistas y a la debilidad de sus compañeros y de su esposa, que ceden a las imposiciones del sistema eugenésico de explotación. Si algo lo diferencia de los personajes débiles y manipulables es su conciencia. Que el héroe sea consciente del agravio moral que sufren él y los suyos lo convierte en un individuo de una naturaleza superior, lo que induce la creencia tranquilizadora en el lector de que ciertos principios de justicia e integridad humanas no están perdidos en el mundo cosificado. “Gigantescas fábricas de vidas humanas... el matiz industrial de la maternidad” (p. 30): el oxímoron y su escándalo lógico denuncian un desorden provocado en lo natural. La degradación moral del proletario está unívocamente significada mediante comparativos que contraponen lo humano y lo animal: “Él (padre de Goma) no iba a permitir que su hijo tuviera hijos con la madre como si fueran perros” (p. 29). Los imperativos morales que guían el pensamiento y la acción del héroe dejan claro que perros y hombres no son lo mismo, y las categorías pueden verse invertidas en ese estado desviado de la naturaleza sin que esto modifique la existencia de aquellas ni su incumbencia en la situación actual. Lo que la clase no logra modificar del modo de producción que los degrada a fuerza de trabajo y mercancía, como una misma función —por obra de su falta de organización y conciencia—, el héroe ético lo compensa con su sacrificio. A la suma del poder económico monopolizado por el aparato industrial reproductivo, la épica proletaria le opone la fuerza de la idea moral.

Aun en el máximo encierro simbólico, los personajes tienen fantasías de redención o aspiran a que el otro se redima, cuando la vida del proletario no tiene remedio. Su buena voluntad debería inspirarnos compasión, ya que son títeres de un destino de clase totalmente clausurado. Chernov no escatima patologemas. Admite que los personajes lloran mientras hacen promesas candorosas. El melodrama es su código y no construye distancia alguna con él. Al contrario, es el modo de la admonición futurista. Algo hasta acá impensado por la literatura de anticipación argentina, dada su esencial desconfianza en los medios literarios convencionales como matrices unívocas de la conjetura pseudocientífica. La metaliterariedad produce un desapego de las normas *menores* del género —incluso en reescrituras como la de Vanoli (2015), hechas de una mixtura que no rehúye lo popular—, distancia de la mediación que *El sistema de las estrellas* (2017), decididamente, no convoca. Así, todo lo que tiene de mimético el texto se conmuta en banalidad.

Son múltiples las maneras en las que el melodrama proletario conspira contra la apariencia de historicidad del relato. La promesa heroica que el hijo contrae con el padre (“jamás trabajaría con el silicio”, p. 26) y asume la forma de un contrato reparador no tiene en cuenta la posibilidad del desempleo como situación sistémica de un futuro dominado por la técnica. Se dice también que la demanda sostenida de paneles solares fabricados con base en silicio y producidos por millones hacía que nunca faltara el trabajo de cortador de sílice, oficio ignominioso del padre de Goma. En pos de construir un drama de tintes deterministas, el relato de la condena familiar a repetir labores esclavizantes y destructivas para el cuerpo desconoce la hipótesis de la robotización del trabajo manual como un rasgo que acecha al futuro inmediato de la especie. Lo antieconómico de un sistema de explotación de este tipo hace peligrar la tesis de fondo acerca de la economización de la vida. La idea de un futuro con pleno empleo parece responder a una fantasía de regresión a un tipo de capitalismo que, más que distópico, resulta hoy, irónicamente, idílico<sup>8</sup>. Si a esto se le agrega el motivo truculento de la *devaluación* del esperma paterno, que contempla la necesidad de que el hijo se constituya potencialmente en proveedor de semen para embarazar a su madre, no quedan dudas de que el melodrama moral ha tomado el verosímil histórico de la ciencia ficción pesimista. La problemática de la reproducción humana, administrada por un gobierno

totalitario que garantiza la supervivencia de *los más aptos* sin importar los medios, es un motivo del totalitarismo eugenésico que ha ganado peso en la cultura desde hace algunas décadas<sup>9</sup>. En efecto, la realidad de los bancos de esperma y las tratantes de vientres es un posible síntoma de reificación en el presente (Honneth, 2007). No obstante, la novela, al involucrar su tratamiento con el código banalizante del melodrama incestuoso, termina por debilitar la comprensión histórica del fenómeno. Las oposiciones sociales comprendidas en el binarismo máximo (burgueses vs. proletarios) que estructuran todo el conflicto entre actores se fosilizan, por efecto de una deshistorización que transforma el desplazamiento referencial del *novum* de la ciencia ficción en anacronismo manipulable, afín a una pedagogía de lo destinal, que es sentimental en su esencia.

### **Una estética de la claridad: omnisciencia científica e inconsciente instrumental**

Como dijimos anteriormente, es difícil adaptar *El sistema de las estrellas* a la incipiente, aunque cada día más consolidada, serie de la literatura de anticipación argentina, a menos que retrocedamos mucho en el tiempo y consideremos el realismo social practicado por los escritores de la década del 20 como fuente primordial del ímpetu crítico que guía su moral de escritura. Cierta ideal de neutralidad científica inherente a la técnica enunciativa —que Adorno (2003) describió, en su momento, como un rasgo de “ingenuidad épica” en las producciones de la era liberal—, al que se acopla el melodrama proletario, es la huella inequívoca de la retórica del grupo Boedo, que parecería hallar una sobrevida en el sistema de la obra de Chernov. Ese ideal de neutralidad, representativo de la instancia narrativa, se manifiesta a través de una serie de recursos formales, que resumimos bajo la fórmula de *estética de la claridad*, cuestionables a los fines del desenmascaramiento crítico, que intentaremos identificar.

En primer lugar, el narrador omnisciente del que se vale la novela construye saber social a partir de segmentaciones que son, en principio, espaciales. El viaje a los cimientos de la ciudad, íncipit de la épica proletaria que introduce el estado de degradación simbólica del héroe, es el correlato literario de una sociología de la ciudad guetizada<sup>10</sup>. La limitación topográfica a los desplazamientos de los neoproletarios, como queda probada en el testimonio del candoroso descubrimiento de Goma de los elementos primigenios de la vida (el agua y el fuego subterráneos), es el signo de la segregación de clases que define a esta sociedad patológica del futuro. El grado de restricción física del movimiento de Goma opera como intensificador de la limitación e hipérbole de la carencia, haciendo de este, en cuanto individuo ejemplar, una sinécdoque de la clase carenciada. El verosímil de la fragmentación va surgiendo a fuerza de patrones de conducta típicos de la sociabilidad de ese mundo clasista que el narrador descubre progresivamente. Se describen, con rigor antropológico, las costumbres y creencias particulares de cada cultura o pueblo guetizado. La clase de los artesanos vive en el subsuelo de la ciudad, entre los desperdicios, a los que considera un privilegio por asociarlos a la fertilidad. Su euforia es bárbara, que es como decir el colmo de una ajenidad particularizante. Unos viven expuestos al sol (la clase de los trabajadores rurales y del mar), mientras que otros, por ocho generaciones, no lo han visto. Una economía de la antítesis, pletórica de cuantificadores, refuerza el verosímil genealógico y crea medios y tipos psicológicos cuidadosamente diferenciados. La división del trabajo produce, a su vez, divisiones superestructurales en el nivel ético de las representaciones intersubjetivas, siempre homogéneamente distribuidas entre clases. Unos desprecian a otros. Los herreros se oponen en dignidad, desde su visión, a los proletarios de las zonas interiores por su rechazo moral al comercio genético, símil de la mercantilización de la prole. O se nos presenta la vanidad (¿idénticamente distribuida?) de los habitantes de los niveles exteriores (proletarios pudientes), que para presumir de su estilo de vida natural, “siempre usaban sombrero”

(Chernov, 2017, p. 11). A estos se les permite hacer turismo en los espacios restringidos a otras clases —se dice también—, lo que los vuelve privilegiados en relación a las otras dos. El efecto de saber se produce, en suma, por reconocimiento de constantes temporoespaciales y psicológicas, cifra de un funcionamiento social estable y monolítico. La permanencia de una identidad en el espacio y en el tiempo es el objeto de conocimiento prioritario de la omnisciencia científica, que simula una racionalidad afín a la de la antropología. El narrador científico percibe lo constante en el tiempo, que supone, a su vez, parámetros de agrupamiento homogéneos. Las preferencias sociales están tipificadas con base en la separación en grupos de individuos de una similar distribución.

Desde hacía varios años el tercer nivel era una región casi deshabitada, una zona fantasma de la cual se habían apoderado los pandilleros. Con el paso de las generaciones la ciudad se había ido despoblando; los pisos medios -más calurosos y ruidosos- habían sido los primeros en ser abandonados. Todos deseaban vivir en el piso superior donde, por la proximidad con la boca de los pozos, la incidencia del sol era mayor. En cambio, los que trabajaban en La feria de las cloacas preferían el nivel inferior, vecino a sus puestos. (P. 13).

La comunidad de preferencias es el índice más evidente de la homogeneización psíquica y libidinal por efecto de una organización totalitaria del deseo según clases antinómicas. La psicología de los tipos sociales es, a lo largo de la novela, una psicología de las clases, los grupos etarios y los géneros, correspondiente a un orden estanco y, por ende, totalitario de vida, que progresivamente va mutando, asimismo, hacia un totalitarismo clasificatorio, por obra del inconsciente narrativo de la omnisciencia científica. La psicología de los adultos es contrapuesta a la de los jóvenes. “Para los adultos, El Ejército de los Muertos era una banda de criminales trastornados, pero sus hijos estaban fascinados con ellos” (p. 47). Se dice que a los “Muertos” los indignaba la sumisión de los proletarios, ya que no se sublevaron a las estrategias de sedación mediante el consumo de agua, de la cual la policía era responsable. Los grupos son plenamente orgánicos (aun los resistentes), o esa es, al menos, la fantasía de la sociedad totalitaria con la cual la compulsión ordenadora de la omnisciencia se hace cómplice, inconscientemente. El narrador científico ostenta la pretensión de revelar el ser social del personaje en su absoluto en sí; por eso la tendencia a la transparencia comunicativa y a hacer explícito lo que se da como fenómeno, ya sea en el interior o en el exterior observable de la conducta.

Goma se quedó pensativo: no podía resolver cuál de las dos actitudes —la pragmática de su madre o la moral de su padre—, era la correcta. Entretanto, su madre lloraba en silencio. Estaba asustada, pero también ofendida por la conducta de su marido, nunca la había tratado de un modo tan agresivo. En los niveles interiores mandaban las mujeres. (P. 33).

Esta última frase es la que mejor revela el inconsciente instrumental del omnisciente científico. Como explicación de la percepción del personaje, apela a un saber tipificado, es decir, codificado socialmente con base en las conductas promediales de los géneros. El hecho de que la madre de Goma actúe así, o sienta de tal forma, se deriva de su posición social. Es decir, no hay posibilidad de distancia alguna entre el mandato y la psiquis individual del

actante-víctima, según la retórica determinista del relato. La consideración de una distancia ética mínima, elemental del personaje, que lo aparte del ser en sí de su clase es impensable para el narrador tipificador, que compone antítesis dramáticas y con base en estas construye un programa de liberación. Paradójicamente, en la épica proletaria, el alienado no puede decidir. Se limita a ser su destino de alienado, para que otros puedan decidir ser lo que, a su vez, también ya son (héroes). En consecuencia, héroes y víctimas están sumidos en un mismo destino rector que los separa antinómicamente y, a la vez, los reconcilia en un inmovilismo idéntico, útil al *pathos* trágico que grita el destino de la clase.

Enunciados del tipo “los proletarios se preguntaban quiénes absorbían el inmenso caudal de seres humanos que producían” o “comprendían que la demanda de niños de las clases acomodadas no podía ser tan grande” (p. 35) producen cierta incomodidad por la generalidad abusiva de ese enunciador referido. El efecto de homogeneidad que genera un enunciador colectivo complica el mensaje antitotalitario del texto. Si a esto le sumamos los modales de certeza (“Y, ya fuera que se imaginaran que los emplearían en las minas, en las guaneras o en las milicias infantiles, *siempre suponían* que no llegarían a la adultez”, p. 36), tal cerrazón de conciencia, en cuanto hipérbole de la uniformidad de los destinos irrevocables de los proletarios, queda claro que es una función del determinismo que el texto a toda costa busca imponer conceptualmente. Quizás el clímax del absurdo de la tipificación radique en el uso del estilo directo para referirse a los dichos de un actor colectivo.

Las madres lo hablaban con sus hijos, con sus propias madres y con amigas, rara vez con los maridos. La mayoría de los padres creía que a sus hijos les esperaba un porvenir sombrío. “Se pueden dar el lujo de ser pesimistas porque no los han llevado nueve meses en la panza”, se quejaban las esposas. (P. 35).

Todas idénticas, de idéntico modo, reproducen la protesta contra el colectivo de los padres. ¿Cómo puede realizarse ese enunciado de manera homogénea teniendo tantos locutores diversos? Si se justifica de algún modo es por la sola creencia en la identidad (¡plena!) de pensamiento de clase y género. Aun como hipérbole de la uniformización psicológica de sujetos guetizados resulta risible. La pretensión de objetividad del estilo directo se resuelve como pseudoempirismo. Es sabido que esta es la forma de distancia más mimética (Genette, 1989); sin embargo, la generalidad expresa de ese enunciador referido suprime todo efecto de realismo. El narrador tipificador llega al colmo de no creer en la antonomasia, el gran descubrimiento del tipo, precisamente, en la novela realista balzaciana.

La estética de la claridad es, en suma, la que define el régimen compositivo del mensaje de la distopía humanista, creemos aquí. La claridad de los parlamentos, su univocidad, al igual que la omnisciencia de apariencia científica con su tendencia clasificatoria, son proporcionales a la necesidad de la afirmación y comunicabilidad de la tesis. Los antagonistas hablan la jerga del disciplinamiento social sin medias tintas, cuando no utilizan consignas que, más que camuflar sus intereses, por lo trilladas, los enfatizan: “Usted no puede detener el progreso” (p. 55), dice la tratante de vientres en el momento en que viene a reclutar a la madre de Goma. La alegoría se adelgaza hasta el mínimo indispensable con tal de no obstruir la inteligibilidad de la crítica: “Estamos por entrar al reino de la Indiferencia Absoluta — comentó el técnico de los paneles solares” (p. 71). Los técnicos dependientes de los ministerios que se ocupan de introducir a Goma y a su familia en las instituciones del poder tecnocrático no se gastan en eufemismos a la hora de presentarles esas nuevas realidades:

La doctrina de La Diferencia Absoluta rige la vida de los millonarios — comenzó el joven... La esencia de la doctrina es muy sencilla. ¿Para qué sirve ser millonario si uno no puede gobernar los acontecimientos más importantes de su vida: la reproducción y la muerte? Los ricos han aprovechado La Gran Catástrofe para terminar con “La vida salvaje”, la vida dominada por factores ajenos al control humano. Ahora el dinero realmente hace la diferencia, la ventaja de ser millonario no se limita a la posesión de bienes materiales; en los nuevos tiempos, también permite reducir la influencia del azar sobre la vida. (P. 71).

Lo explícito del funcionamiento del poder, su conocimiento por los mandos medios y su divulgación a los huéspedes de una condición inferior desmiente el secreto como condición autoritaria del saber social. O no existe el secreto en este mundo gobernado despóticamente por la ciencia médica, lo que nos llevaría a relativizar la máxima del autoritarismo, o el autor no tolera lo incomprensible y se decanta por la llaneza de la explicación, aun bajo el peligro de contradecir un diagnóstico totalitario elaborado trabajosamente, a fuerza de repeticiones.

Del mismo modo, la tesis del cinismo del poder está expuesta de una manera escandalosa y busca infundir en el lector una moralidad principista igual de categórica. La sexualización del pobre, como si no quedara clara con las menciones a las caricias embriagadas de la propietaria de Goma y la escena del modelaje forzado, queda ratificada por parlamentos explícitos: “—Así que quiere ser actor— dijo la mujer con una sonrisa de satisfacción... Tendrá que acostumbrarse a que lo miren y lo toquen, de eso dependerá su subsistencia” (p. 78). La ideología es explícita y grosera como la conducta cosificante de los ricos. Produce un efecto caricaturesco del poder que queda una y otra vez refrendado por la economía abusiva de las antítesis sociales y las comparaciones brutales:

Además del sol, el interior de las vidrieras donde exhibían a los recién nacidos estaba iluminado por una luz rosada, como la que Goma había observado que se usaba en las carnicerías de la ciudad segura para que la carne pareciera más roja y más fresca (p. 80).

Lo grosero de la sátira del neodarwinismo empresarial del futuro es una consecuencia directa de la manía de la explicitud. Cuando en el discurso de la asistente se enuncia la identidad escandalosa de políticas estatales y políticas de mercado, en una crítica evidente al utilitarismo que separa a los huérfanos en niños de primera y segunda categoría (“niños de lujo”, p. 81 y “saldos”, p. 82), según el deseo inobjetable de los clientes, la madre reacciona llamando “cínica” a la mujer. Nada queda librado a la interpretación. La estética de la claridad se asienta en un lenguaje altamente axiológico, que evita la ambigüedad de criterios e impone en todo momento una lectura incontrastable de la gubernamentalidad capitalista del futuro. La soberbia gnoseológica del enunciador, en conclusión, no admite ningún límite a su racionalidad, haciendo del lector un consumidor vacío de cualidades, receptáculo obligado de connotaciones unívocas, cuando no, directamente, de significados denotativos.

Uno podría pensar que el monosemantismo de la ciencia ficción proletarista que concibe Chernov es funcional a los presupuestos ideológicos del verismo que —como señala Montaldo (1989) en relación con la literatura de Boedo— organizan el mensaje narrativo acorde a la demostración de una verdad histórica. Claro que el carácter naturalmente proyectivo de la ficción anticipatoria condiciona de un modo particular la intención verista,

que consiste en descubrir un estado patológico de la cultura, cuando ese marco de realidad está desplazado e hipertrofiado en el futuro de la diégesis por obra del mismo imperativo genérico. Pero la distopía comparte, a fin de cuentas, con la tradición del humanismo de izquierda del período de vanguardia argentino un aspecto clave, una estrategia y un programa común que consiste en denunciar un sistema social políticamente injusto, valiéndose de cualquier medio. La novela es una larga enumeración de juicios críticos. Hay una crítica al mal de la prostitución (masculina, en el caso de Goma) y su hacer pasivo de la voluntad. Una crítica a la regresión religiosa producto de un mundo desencantado en extremo (Chernov, 2017, pp. 87 y 114). Una crítica a las violaciones de los derechos humanos y a la tecnocracia científica que, en nombre de ideologemas oficiales como *progreso* o *evolución*, admite toda forma de manipulación humana (pp. 109, 110 y 113). Una crítica a la utopía transhumanista de quienes se denomina “enfrascados” y su sueño de una vida sin cuerpo (forma avanzada del hedonismo). Una crítica (bien de época) a un tipo de economicismo obsesionado por mejorar la eficiencia del gasto y eliminar los “déficits” (pp. 83 y 87), es decir, a lo que se parece demasiado a las políticas de ajuste en una nueva versión del liberalismo totalitario para el sentido común de izquierda. Pero en última instancia, la dicotomía que funda toda la semiosis política de la obra es: humanidad obrera versus inhumanidad burguesa. La cognición pretendidamente científica de la novela echa mano de la dialéctica de clases marxiana en un futuro poscataclísmico (signo de su validez antropológica universal) como cifra de un “destino funesto” (p. 122) de la especie que, de seguro, nos aterrorizaría más si no contáramos con la ventaja de comprenderlo.

### **Conclusiones: patologías de la razón narrativa**

Modo económico capitalista y totalitarismo son las dos tendencias patológicas que detecta el método científico del texto, subyacentes a los fenómenos de superficie que encarnan las conductas tipificadas de los actantes individuales. La teoría implícita que ofrece Chernov de la llegada del totalitarismo científico del futuro se encuentra en la estela de la apropiación marxista de la tesis de la racionalización de Weber. Por esta razón, el despotismo es concebido como la encarnación de la lógica de desarrollo de la razón instrumental que, según la teoría de Adorno y Horkheimer, estaría presente desde el origen del proceso de civilización. La espiral de cosificación progresiva desemboca en la tiranía totalitaria, como culminación del modo de relación privilegiado de los individuos con la naturaleza, reducida a campo de actuación para fines racionales. La particularidad de este dominio totalitario es que no oculta su concepción darwinista de la vida social. Para la pregunta por los límites de la búsqueda a toda costa de la autoconservación humana, la novela ensaya una respuesta igual de hiperbólica. La intervención sobre el proceso natural (la decisión de producir vida y prolongarla artificialmente) solo puede realizarse mediante el perfeccionamiento de medios técnicos en un nivel de automatización tal que vuelve al entorno humano un recurso más a disposición de un fin.

En la distopía neoorwelliana de *El sistema de las estrellas*, una estructura jerárquica inquebrantable tipo permite que los poderosos mantengan a sus subordinados en un estado social precomprensivo o prerreflexivo. Los modos de acción establecidos no operan como metas racionales de autorrealización para el conjunto de los individuos y las clases. Por el contrario, una elite obsesionada con el incremento del placer (los plutócratas) dispone homogénea y masivamente de los instrumentos sociales del poder e impide, mediante la intimidación y la violencia concentracionaria, que las capas sociales inferiores alcancen la autonomía de pensamiento que los conduzca al socavamiento de su propio dominio. Por ende, la capacidad de comprender del proletario está subordinada (en teoría, ya que no se cumple plenamente) a dicha distribución desigual del poder. La dimensión de censura de una

forma extrema y futurista de la racionalidad social dominante, presente en la axiología del relato distópico modelo no es comprensible —sabemos también— sin la referencia a la deformación o distorsión de una racionalidad social ideal, producto del capitalismo. Esa falta de racionalidad que impera en el capitalismo está tácitamente superada —creemos— en la intención épica de la forma narrativa, bajo el presupuesto de una trayectoria individual que pauta el rumbo moral del héroe en sentido ascendente, desde la toma de conciencia hacia la acción reparadora, motor de la desalienación. El problema es que esa forma se revela como completamente ideológica, en el estado regresivo de la cultura que la novela invoca. Si bien surge de un afán ilustrado, la antropología que la novela despliega es “hostil a la conciencia” (Adorno, 2003b, p. 37), dado que reproduce la impostura de la objetualidad literaria propia de una todavía vigente preceptiva épica. Por admitir una actitud “neutral” (Adorno, 2003a, p. 47) y contemplativa de parte de un narrador que oficia como supervisor de los acontecimientos, el testimonio de la situación preindividual que registra queda debilitado, cuando no directamente falseado.

Al mismo tiempo, los parámetros normativos con los que el escritor humanista mide, en su compromiso práctico, la calidad moral de la situación futura hipotética determinan que evalúe las condiciones del futuro distópico como inferiores a las del presente de referencia. Es decir, la protesta ante la potencial degeneración de lo humano solo puede tener como fundamento el haberse situado en un nivel de moralidad más alto. El escritor humanista interesado en la “realizabilidad del bien” (Honneth, 2009b, p. 13) y que concibe su actividad creativa como aporte a un proceso de ilustración se representa internamente la historia humana a partir de una lógica evolutiva. Eso explica el escándalo moral que produce en su visión la regresión totalitaria. Toda barbarie es regresiva (y es motivo de alarma) cuando se concibe el desarrollo histórico de la vida humana como un proceso en el que, a menudo, peligra y se interrumpe el natural progreso moral del individuo. Por ese motivo, la conjetura ficcional de la regresión de la sociedad humana a un período de brutalidad despótica trae aparejada, junto a la reprobación de ese viejo nuevo orden, una concepción de progreso histórico que, por verse traicionado y pervertido, no es menos estable o esencial.

El problema de las teorías morales generales aplicadas como reparación de formas irracionales de vida social en un futuro distópico es que suelen desconocer los límites de su propia historicidad. El cuestionamiento de base que hace Adorno en *Minima moralia* (2004) respecto de las posibilidades de una teoría moral universal radica en su creencia en que los daños de la vida social habrían llevado a una fragmentación tal de la conducta individual que imposibilita la orientación por principios globales. Los ideales a los que la sátira distópica recurre no parecerían tener sentido en un sistema de dominio de la envergadura del referido por Chernov. Los conceptos o valores rectores de la crítica política del texto sufren un problema de historicidad, ya que no dan cuenta del vaciamiento de sentido, resultado de un cambio estructural de tal radicalidad. La generación de axiologemas e índices disfóricos plenos de sentido, punto de apoyo de la crítica, bajo la presión del intercambio generalizado de mercancías que rige la realidad diegética del pseudopresente de la sátira distópica, aparece como desvinculada, al modo de una imposición ideológica, del bloqueo histórico del proceso de formación racional del género humano. Si algo nos queda claro es que este mundo —objeto del desenmascaramiento— está invertido (responde al tópico del *mundus inversus* de la sátira), y, sin embargo, no es anómico. Los valores tradicionales, tales como la solidaridad, el sacrificio altruista y el deseo de dignidad, aun en un clima de barbarie tecnocrática, no se ven debilitados. Los proletarios no corren peligro, así, de sucumbir a una verdadera lumpenización que los desidentifique por completo de lo que son. Sus desviaciones son siempre momentáneas y reversibles, por obra de la acción moral latente. En esta suerte de epopeya futurista, los proletarios no han perdido su identidad de clase, como tampoco han perdido el trabajo, ni la miseria y la explotación que los caracteriza atemporalmente (signos

disfóricos de una causa común), motor de la lucha de clases. Estos pobres son aún necesarios y tienen un poder fuera de lo común en el peor de los mundos. No son los expulsados del mercado laboral de los capitalismos periféricos que conocemos. Al contrario, han adquirido estatus de mercancía definitiva, un producto de primera necesidad en un futuro asolado por la plaga de la infertilidad (atributo burgués que es, en verdad, un castigo metafísico), por una ironía que el texto no prevé.

Lo que intentamos decir es que no hay adecuación desde el punto de vista teórico al archifenómeno de la reificación, dado que son idealistas las premisas de la crítica. La deshistorización del *novum* tiene efectos contrarios a la cognición científica que pretende la anticipación, como la imposibilidad de descubrir cambios históricos, ya que elige imponer un estado estanco de la sociabilidad clasista que no le permite captar fenómenos como el de la pauperización, que la teoría social de la novela excluye. Uno tiene la impresión de que en el hipercapitalismo neodarwiniano del futuro con el que fantasea el autor no existe una interferencia total del intercambio de mercancías en las condiciones de vida evocadas, como se da a entender bajo el presupuesto de la homogenización sin fisuras de la sociabilidad entre clases. El resultado es el fracaso del enfoque humanista en la captación de la singularidad de la forma de existencia hipercapitalista y utilitaria de un futuro posible.

El exceso patologizante es otra forma de simplificación —ciertamente— de la experiencia histórica que el relato admonitorio de tendencia humanitarista convalida en nombre de la misión crítica que lo motiva. La representación de la miseria física y psíquica de los explotados —sin morigerar ningún detalle escatológico o repulsivo— parece ser la misma estrategia de la que Chernov y, antes, los realistas sociales se valieron para desenmascarar una lógica social denunciada como injusta. Los estereotipos de la humillación proletaria son los relatantes auténticos del vodevil pietista. El explotado en busca de salvación es el tipo moral que esta novela construye en espejo del héroe proletario por antonomasia del realismo social, y le sirve al autor para exponer, a modo de contraste, el “desquiciamiento de las relaciones sociales” (Montaldo, 1989, p. 386) y el cinismo de la clase dominante en la sociedad neoesclavista del futuro. Chernov toma dos rasgos de la literatura boedista que son decisivos: el naturalismo (presente en el anhelo científicista de retratar con crudeza el mundo sombrío de los pobres) y su visión piadosa de la clase obrera. La narración apela, en simultáneo, a un efecto de científicidad por el imperativo realista del que la ciencia ficción — como se ha probado— no reniega en absoluto, y a una concepción cristiana del pobre, como individuo de una moral ejemplar, que se empantana en lo folletinesco de sus pruebas. Los excesos tremendistas de la hipérbole totalitaria, herencia en parte esta última del alegorismo de la ciencia ficción, alejan a la obra de la representación realista. Este es el caso del miserabilismo que impulsa al autor a mostrar la miseria como espectáculo bárbaro y *degenerado* del que, sin pudor ni temor a la contradicción, incluso hace partícipe al propio héroe sacrificial. Nos referimos a las orgías de lactancia que el narrador describe como una práctica habitual en las nodrizas proletarias que actúan, a su vez, como amantes de los padres (entre estos, el de Goma). La inferioridad genética de la mujer y el reparto habitual de estas entre varios hombres, referido como un derecho o contrato vigente, que son semas de la cosificación (el mal social por denunciar), se disgregan en un patologismo sexual que explota la resignación obrera como móvil del incesto entre la figura materna animalizada y el exlactante perverso o nostálgico (son sinónimos para el texto). “Encima de pobres, ¡monstruos!” (Astutti, 2002, p. 15). Este tipo de sexualidad que al narrador le parece escandalosa y es presentada, a su vez, como un rasgo típico de la barbarie proletaria tensiona la científicidad narrativa hasta un límite de inverosimilitud que resulta irreversible.

Como corolario de lo anterior, dado que se intenta probar que la patología social de la reificación está intrínsecamente relacionada con una deformación de la racionalidad humana, es contradictorio que ese diagnóstico no esté homologado en el régimen narrativo escogido,

que resulta, en verdad, indistinguible de la acción objetivadora que se denuncia en el plano de la diégesis. El modo de acceso al ámbito nouménico de lo social desde la perspectiva de un observador privilegiado revela esa realidad del mundo social interpretada como un conjunto de acontecimientos plenos de sentido. La percepción de la visión total de las causas sociales del proceso de involución de lo social (de la organización y las razones últimas del sistema), que trae aparejada el tipo de omnisciencia de la novela, se hace cómplice, paradójicamente, de una racionalidad basada en el cálculo de hechos clasificables y, por esa razón, intercambiables. Es decir que no solo los patrones de comportamiento que se exponen se orientan por el valor de cambio; también la imaginación narrativa expone un actuar orientado a un uso instrumental. Si lo que se constata en la diégesis es el fracaso de las intenciones subjetivas y la pérdida de autonomía, que cooperan en la impresión masiva de impotencia individual como síntoma de un estado colectivo, el relato fragua una compensación a su propio diagnóstico pesimista en una construcción enunciativa omnipotente, sin fallas en su capacidad cognoscitiva y moral.

El problema del narrador científico-conceptualizador es que, en pos de demostrar la constitución racional de la realidad distópica en su conjunto, la recubre de una apariencia de identidad tal que excluye todo lo cualitativamente distinto. La racionalidad narrativa, de esta manera, se comporta conforme a los imperativos instrumentales de la forma de vida tecnocrática reprobada. El propósito de la reconstrucción racional de la realidad cae necesariamente en usos homogéneamente identificadores de sus constituyentes. La creencia fatua de la adecuación del concepto y la realidad no está sometida a examen crítico en la novela, a tal punto que es la premisa principal de la pretensión explicativa. La necesidad sistémica de dar a conocer la realidad, en suma, está disociada, en la forma novelesca, de la propia praxis satírica y sus intenciones desalienantes. La disociación es, precisamente, el proceso por el cual *Dialéctica de la Ilustración* (1994) explica la manera en que una colectividad convierte a su propio medio social en objeto de una acción orientada al control. El tipo subjetivo socialmente privilegiado transforma al resto de los miembros de la sociedad en órganos ejecutantes de tareas, en el mundo administrado acerca del cual Adorno y Horkheimer reflexionan. Y el lenguaje tiene una función, en este esquema de acción, también orientada al control: instituye un sistema referencial estable desde el cual clasificar los datos y establecer una axiología moral adecuada respecto de estos. El estándar novelístico le da espíritu de seriedad a la reflexión, aunque por el conocimiento trivial de la intención neutralizante del ortofemismo se devela como *demasiado* serio y, por una ironía de la historicidad del lenguaje literario, también enfático. Las madres “negocian” con las compradoras de las Oficinas Administradoras de Amores y, una vez que “cierran la operación”, insisten en “recabar datos” acerca del “destino” posible de sus hijos, aunque las madres adoptivas — se aclara — no estaban obligadas a “suministrar ninguna información” (Chernov, 2017, p. 35). La jerga burocrática impide que el texto cruce el umbral del verosímil periodístico y se rodee de sentidos impertinentes que lo fueren en otra dirección contraria a la seriedad denunciante. La misma neutralidad del registro cuando el narrador se vale del discurso indirecto aparece en los parlamentos de los personajes, lo que expresa una intención de limpiar la lengua y hacerla clara, acorde a la moral purificadora de la tesis humanista. “Este hombre es tan terco...”, se dijo la protegida con desaliento” (p. 57). ¿Es necesaria la neutralidad tratándose de un idiolecto? La homogeneidad de registro parece ser otra forma de la compulsión identitaria del texto.

En síntesis, la neutralización de la subjetividad es el ideal de la objetividad científica que conlleva en su inconsciente político la modalidad de enunciación de Chernov. Sin embargo, más que garantizar que los enunciados se vuelvan verificables o plausibles dentro de parámetros ideales, el carácter cristalizado de las representaciones mina la lucidez y precisión del verosímil histórico (mínimo) evocado, desencadenando un impresionismo sentimentalista

desviado de la intención cognoscitiva. Es tal la reducción melodramática sostenida en lo que intenta ser una teoría sociológica de las esferas de acción sociales, que el relato parece ser más un síntoma de la naturaleza reificada de nuestro presente tecnocrático que se recrea (futurizado), que su disección crítica.

Sin duda, *El sistema de las estrellas* (2017), al igual que otras distopías contemporáneas, es un intento de simbolización de problemas políticos del capitalismo tardío, con la particularidad de que su modelo de representación de los conflictos presentes a través de un imaginario futurista no es menos ideológico que las matrices de pensamiento denunciadas. El inconsciente político instrumental de la novela, y su intento desesperado por invocar una identidad de lo humano en el tiempo que resguardar de la corrupción utilitarista, a pesar de su irresistible tendencia uniformizante, es el mejor síntoma de la vigencia de la cosificación como inconsciente de nuestra cultura. Lo reiteradamente crítico del mensaje de la obra es dilapidado por lo irreflexivo del medio estético escogido, que termina por contradecir el significado político intencional, tornándolo, por obra involuntaria, en su opuesto auténticamente apocalíptico. En esto consiste la revelación del distopismo chernoviano. El que ingrese a este mundo que abandone toda esperanza.

## Referencias

- Adorno, T. L. W. (1962). Apuntes sobre Kafka. En Autor, *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad* (pp. 161-181). Barcelona: Ariel.
- Adorno, T. L. W. (2003a). La posición del narrador en la novela contemporánea. En Autor, *Notas sobre literatura I* (pp. 42-48). Madrid: Akal.
- Adorno, T. L. W. (2003b). Sobre la ingenuidad épica. En Autor, *Notas sobre literatura I* (pp. 35-41). Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2004). *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. L. W. y Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Aira, C. (2001). *La villa*. Buenos Aires: Emecé.
- Astutti, A. (2002). Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas de la narrativa de Boedo. En M. T. Gramuglio (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina* (Tomo 6; pp. 417-438). Buenos Aires: Emecé.
- Atwood, M. (1998). *The handmaid's tale*. New York: Anchor books.
- Bruzzone, F. (2014). *Las chanchas*. Buenos Aires: Random House.
- Cano, L. C. (2006). *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Buenos Aires: Corregidor.
- Chejfec, S. (1992). *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Chernov, C. (1993). *Anatomía humana*. Buenos Aires: Planeta.
- Chernov, C. (2017). *El sistema de las estrellas*. Buenos Aires: Interzona.
- Cohen, M. (2001). *Los acuáticos*. Buenos Aires: Norma.
- García, N. (2019). Modulaciones del inconsciente político en la narrativa de Hernán Vanoli. *CeLeHis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 38, 102-119.
- Genette, G. (1989). Discurso del relato. Ensayo de método. En Autor, *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Greimas, A. J. (1983). *Semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*. Buenos Aires: Paidós.
- Honneth, A. (2007). *Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento*. Buenos Aires: Katz.
- Honneth, A. (2009a). *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad*. Madrid: Machado.

- Honneth, A. (2009b). La ineludibilidad del progreso. La definición kantiana de la relación entre moral e historia. En Autor, *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica* (pp. 9-25). Buenos Aires: Katz.
- Honneth, A. (2009c). Una patología social de la razón. Sobre el legado intelectual de la Teoría Crítica. En Autor, *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica* (pp. 27-51). Buenos Aires: Katz.
- Honneth, A. (2011). Patologías de lo social: tradición y actualidad de la filosofía social. En Autor, *La sociedad del desprecio* (pp. 70-121). Madrid: Editorial Trotta.
- Krapp, F. (31 de diciembre de 2017). Las fuerzas extrañas. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/85877-las-fuerzas-extranas>
- Martínez, L. (2019). *La doble rendija. Autofiguras científicas de la literatura en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Prometeo.
- Montaldo, G. (1989). Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía. En Autor, *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto.
- Oloixarac, P. (2015). *Las constelaciones oscuras*. Buenos Aires: Random House.
- Ortiz, L. A. (2011). Ciencia, sexo y reproducción humanas en dos distopías: “Un mundo feliz” de Aldous Huxley y “El cuento de la criada” de Margaret Atwood. *Revista de culturas y literaturas comparadas*, 3, 143-149.
- Reati, F. (2003). Sexo ficción y parodia posfeminista: *Anatomía humana* de Carlos Chernov. En L. Gutiérrez de Velazco (Coord.), *Género y cultura en América Latina. Arte, historia y estudios de género*. México: El Colegio de México.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- Reati, F. (2012). La trilogía futurista de Oliverio Coelho: una mirada al sesgo de las crisis argentinas. *Revista Iberoamericana*, 78(238-239), 111-126.
- Saítta, S. (2006). La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte. *Revista Nuestra América*, 2, 89-102.
- Sarlo, B. (2007). La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías. En Autor, *Escritos sobre literatura argentina* (pp. 471-482). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Suvin, D. (1984), *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vanoli, H. (2015). *Cataratas*. Buenos Aires: Random House.
- Zizek, S. (1994). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión.

## Notas

<sup>1</sup> Para ahondar en la relación de la estética de Marcelo Cohen y los modelos científicos que funcionan como sustratos de su epistemología literaria, *cfr.* Luciana Martínez (2019).

<sup>2</sup> La falsa euforia de las drogas es un clásico falso don, “deceptor” o *trickster* (*cfr.* Greimas, 1983, p. 99), de ascendencia épica. Remite originariamente al episodio de la realización fallida de la tarea por parte de Odiseo y sus hombres.

<sup>3</sup> La policía encuentra al padre de Goma en una zona prohibida, fantasea con castrarlo y lo tortura al grado de hacerle creer que le han amputado los genitales para terminar con su “negocio” (p. 45), se nos dice. La víctima chilla “como un cerdo en el matadero” (p. 45). La humillación del proletario, las carcajadas fascistas de la policía *castradora* que provocan el llanto del mártir y lo llevan a considerar la opción del suicidio parecerían ser, en verdad, una imagen superyoica del propio humillado. La fantasía sádico-masquista desplaza la culpa del héroe proletario que desprecia su conducta moral y se autoincrimina mediante la furia vejatoria de los poderosos, deseando su autoeliminación por terror a la perversión moral de sus actos. A los animales se los castra: la fantasía normalizadora de los represores, de la víctima masquista y del narrador es, en definitiva, la misma. Eso explica que el narrador emplee la misma metáfora animal para interpretar la conducta del padre de Goma y de los policías. Personajes y narrador creen que los proletarios están desnaturalizados en esta existencia patológica que llevan, y deben sufrir por ello.

---

<sup>4</sup> Dado que lo humano se ha convertido en la mercancía absoluta en el futuro distópico que imagina Chernov, ningún vínculo, incluso los transgresivos, están a salvo de esa realidad. Esto explica que la homosexualidad sea vista como patológica en un contexto de denuncia de la instrumentalización del pobre por el pobre. Aunque es, por cierto, la consecuencia de una patología social preexistente, propia de un régimen político-económico que hace de las relaciones heterosexuales la razón de su supervivencia.

<sup>5</sup> Chernov, de la misma manera que Astutti (2002) reconoce respecto del moralismo de Castelnuovo, también parece seguir parámetros burgueses relativos a la construcción de una moral sexual *perversa* para sus personajes.

<sup>6</sup> En la novela se ve cómo los impulsos libidinales garantizan el funcionamiento de la sociedad: el héroe quiere ser actor, profesión clave para la propagación de la voluntad de los millonarios. Los deseos de los proletarios contribuyen (ser madre, ella; ser actor, él) a la perpetuación del aparato de poder, al adaptarse ejemplarmente al proceso de socialización pulsional. El planteo se encuentra muy próximo, en síntesis, a la “teoría de la socialización total” a la que abona el modelo de psicología social de Fromm (Honneth, 2009a, p. 47), que sostiene que los imperativos funcionales de la economía no encuentran ningún tipo de oposición en el capitalismo. Las fuerzas sistémicas de la socialización, en el mundo distópico que imagina Chernov, no dan lugar alguno a la posibilidad de un exceso libidinal que suponga algún tipo de autonomía para el sujeto. A este modelo lo denomina, críticamente Honneth, funcionalismo cerrado.

<sup>7</sup> Con esta novela, Chernov se incorpora a la extensa tradición de la narrativa argentina que toma como proyecto la narración de la pobreza (Saítta, 2006). A pesar de que el sistema de representación por el que opta no encaja estrictamente en ninguno de los modelos que piensa Saítta, el de la literatura social de los años 20, es decir, el miserabilismo de los escritores nucleados en el grupo de Boedo, es el que mejor se adapta a su espíritu de denuncia; elección que impacta, claro, por lo flagrante del anacronismo.

<sup>8</sup> Cabe preguntarse si la idea de la enorme factoría humana que responde al imaginario de una neoesclavitud a escala monumental (“veían a miles de hombres, mujeres y niños, excavar drenajes, zanjas y canales, y acarrear en carretillas masas de tierra y piedras para rellenar las zonas bajas”, p. 36) no es una suerte de relato compensatorio por la pérdida del trabajo automatizado y fabril —casi segura en el futuro próximo— y, por ende, también del amparo último de la identidad de clase.

<sup>9</sup> Nos referimos al gran éxito internacional de *The handmaid's tale* de Margaret Atwood (1998); en el territorio nacional, contamos con el antecedente de la trilogía futurista de Oliverio Coelho, estudiada en detalle por Fernando Reati (2012).

<sup>10</sup> La representación de la pobreza por medio de la metáfora espacial que contempla una ciudad estratificada es una herencia de la narrativa de la etapa menemista y posmenemista; serie inaugurada por *El aire*, de Sergio Chejfec (1992), y que encuentra una continuación en *La villa*, de César Aira (2001), y *Los acuáticos*, de Marcelo Cohen (2001), por nombrar los casos más relevantes. Con el primero y el último libro, además, la novela tratada comparte la pertenencia al género de anticipación. Sin embargo, hay diferencias claras entre los textos. La guetización aquí no respondería al diagnóstico de la dispersión y aislamiento de comunidades sin lazos entre sí que describe Reati (2006) en su análisis de la narrativa de anticipación del período menemista, sino a la hipótesis de una ciudad que, en cuanto totalidad espacial, es reflejo acabado del antagonismo social que estructura a una comunidad arquetípica de clases. La parcelación de esa ciudad-Estado es el signo alegórico de una persistencia de integración de lo no idéntico, que prolonga en el futuro las condiciones ideales de vida en el capitalismo. Como explica Saítta (2006), por el contrario, en novelas como la de Chejfec, lo que se percibe es la ausencia de un sentido claro de comunidad; consecuencia directa de la anomia y la fragmentación social del período, agregará Reati (2006).

## **Uma reflexão sobre a teoria da ação comunicativa de Habermas e a teoria dos gêneros textuais de Marcuschi nos espaços educativos**

Francine Baranoski Pereira<sup>1</sup>

Ana Lúcia Pereira<sup>2</sup>

### **Resumo**

Este artigo apresenta considerações sobre a importância da linguagem como expressão do pensamento nos mundos subjetivo e social. O objetivo deste estudo é propor reflexões sobre a Teoria da Ação Comunicativa de Habermas (1997), a linguagem nos espaços educativos por meio dos gêneros textuais propostos pelos Diretrizes Curriculares do Estado do Paraná (2008) com base na Teoria dos gêneros textuais de Marcuschi (2008). Esta discussão tem caráter multidisciplinar e atinge principalmente a área da Educação, no intento de provocar reflexões em professores e estudiosos que se interessem pela linguagem e seu produto, o texto. A abordagem metodológica, do ponto de vista dos procedimentos técnicos, caracteriza-se como argumentativa de caráter bibliográfico. As teorias aqui apresentadas, complementam-se e tornam-se leituras indispensáveis para o pensar contemporâneo da educação, bem como para o ensino dos gêneros textuais.

*Palavras-chave:* Linguagem. Ação Comunicativa. Gêneros Textuais. Educação. Ensino

### **Resumen**

Este artículo presenta consideraciones sobre la importancia del lenguaje como expresión del pensamiento en los mundos subjetivo y social. El objetivo de este estudio es proponer reflexiones sobre la Teoría de la Acción Comunicativa de Habermas (1997), el lenguaje en los espacios educativos a través de los géneros textuales propuestos por los Documentos Curriculares del Estado de Paraná (2008) con base en la Teoría de los géneros textuales de Marcuschi. (2008). Esta discusión tiene un carácter multidisciplinar y afecta principalmente al área de Educación, en un intento de provocar reflexiones en docentes y académicos interesados en el lenguaje y su producto, el texto. El enfoque metodológico, desde el punto de vista de los procedimientos técnicos, es argumentativo de carácter bibliográfico. Las teorías aquí presentadas se complementan y se convierten en lecturas imprescindibles para el pensamiento contemporáneo en educación, así como para la enseñanza de géneros textuales.

<sup>1</sup> Mestre em Ensino de Ciência e Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil e Doutoranda em Educação, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, Brasil. francine.baranoski@hotmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Ensino de Ciências e Educação Matemática, professora do Departamento de Matemática e Estatística da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, Brasil.  
ana.lucia.pereira.173@gmail.com

Recibido 05/03/2021. Aceptado 12/05/2021

*Palabras clave:* Lenguaje. Acción comunicativa. Géneros textuales. Educación. Enseñanza

## **A reflection on Habermas's theory of communicative action and Marcuschi's theory of textual genres in educational spaces**

### **Abstract**

This article presents considerations about the importance of language as an expression of thought in the subjective and social worlds. The objective of this study is to propose reflections of Habermas' Theory of Communicative Action (1997) and language in educational spaces through the textual genres proposed by the Curricular Guidelines of the State of Paraná (2008) based on Marcuschi's Theory of textual genres (2008). This discussion has a multidisciplinary character and affects mainly the area of Education, in an attempt to provoke reflections in teachers and scholars who are interested in language and its product, the text. The methodological approach, from the point of view of technical procedures, is characterized as argumentative of bibliographic character. The theories presented here complement each other and become essential readings for contemporary thinking in education, as well as for the teaching of textual genres.

*Keywords:* Language. Communicative Action. Textual genres. Education. Teaching

### **Introdução**

A linguagem é um sistema de signos que possibilita a comunicação entre os seres humanos. Através da linguagem nos apresentamos ao mundo e o mundo se apresenta a nós. Nos permite organização de pensamento, nomeação de seres, coisas, interação com outros sujeitos, entendimento do mundo.

Por meio da linguagem há compartilhamento de ideias, conceitos, informações e aprendizado. Permite um processo mental que subsidia a modelagem do mundo, isto é, a linguagem dá vida ao pensamento.

A linguagem é um fator social, expressão de pensamento, própria do ser humano, enquanto a língua, é o uso de um código que permite a ação social interativa entre os indivíduos. Assim, para Habermas (1997) a relação com outros indivíduos, intersubjetiva, se dá quando estes falam e atuam buscando compreensão entre si sobre algo, através da linguagem em seu mundo social.

Cabe salientar, que o processo de formação de conceitos está ligado às relações entre pensamento e linguagem, mundo subjetivo, e o domínio destes conceitos, mediado pela cultura, mundo social. É papel da escola mediar estes processos, para que o estudante os transforme em conhecimento. Esta transformação, o aprendizado, ocorre através da leitura/escrita dos gêneros textuais, que para Marcuschi (2008) são textos materializados em situações comunicativas que circulam socialmente.

Considera-se que os gêneros textuais compõem o discurso e devem levar uma mensagem oral ou escrita com significação ao interlocutor. Para Marcuschi (2008) em cada situação comunicativa, os gêneros textuais são escolhidos pelos interlocutores para transmitir uma mensagem.

Deste modo, este artigo objetiva ressaltar o papel social da linguagem para comunicação e emancipação dos indivíduos com base na Teoria da Ação Comunicativa de Habermas (1997) e enfatizar o papel da linguagem nos espaços educativos como meio de expressão e de comunicação interativa que favorece o pensamento crítico, reflexivo e o aprendizado, por meio dos gêneros textuais com base na teoria de Marcuschi (2008). Para fins de exemplificação,

aborda-se brevemente a proposta das Diretrizes Curriculares do Estado do Paraná-Brasil (2008) de trabalho com os gêneros textuais.

### **A Teoria da ação comunicativa de Jürgen Habermas**

Habermas em sua Teoria da ação comunicativa propõe o modelo da comunicação no lugar do modelo da consciência. Este está fundamentado na busca do entendimento do mundo pelo indivíduo pensante em uma relação subordinada entre objeto e indivíduo. Habermas (1989) propõe uma quebra de paradigma com a teoria da ação comunicativa a qual espera possibilitar uma volta à crítica da razão instrumental e sugere uma retomada a atividades que se voltem a uma teoria crítica da sociedade.

Habermas em sua Teoria da ação comunicativa (1997) aborda principalmente as condições dadas por situações de fala nas quais os indivíduos interagem, utilizando-se do discurso argumentativo, chegando ao entendimento consensual. O referido autor propõe que os indivíduos interajam no seu lugar de fala com argumentos que levem à consonância entre os pares. Trata também do conceito de racionalidade com base no diálogo que liberta os indivíduos e os emancipa. Habermas esclarece neste conceito que os indivíduos são capazes de refletirem criticamente sobre os acontecimentos sociais. Sugere ações democráticas e coletivas que formem o pensamento comunicativo, reflexivo e crítico, fundamentais para a educação formal.

Em sua Teoria, parte do princípio de que os indivíduos são capazes de ação, e usam a linguagem para a comunicação com outros indivíduos, a fim de chegar a um entendimento, sendo a linguagem interativa e libertadora:

Chamo ação comunicativa àquela forma de interação social em que os planos de ação dos diversos atores ficam coordenados pelo intercâmbio de atos comunicativos, fazendo, para isso, uma utilização da linguagem (ou das correspondentes manifestações extraverbais) orientada ao entendimento. À medida em que a comunicação serve ao entendimento (e não só ao exercício das influências recíprocas) pode adotar para as interações o papel de um mecanismo de coordenação da ação e com isso fazer possível a ação comunicativa. (Habermas, 1997, p.418).

Postula que o entendimento é possível se a comunicação não é instrumental, a relação de interação entre os indivíduos ocorre pela ação da linguagem em um contexto de explanação de ideias e intenções mediada pela comunicação, reflexão e posterior entendimento entre os pares:

Há uma indefinida quantidade de signos ou símbolos que podem servir para o propósito do que chamamos 'linguagem'. Estamos lendo o significado da conduta das outras pessoas quando, quiçá, estas não têm consciência disso. Há algo que nos revela qual é o propósito – um olhar, a atitude do corpo que leva à reação. A comunicação estabelecida deste modo entre os indivíduos pode ser perfeita (Habermas, 1989, p. 370).

A ação comunicativa ocorre com diferentes indivíduos que interagem por meio de atos comunicativos através da linguagem orientados por sua subjetividade a fim de compreender

determinado fato e universalizar seus interesses em uma explanação e posterior discussão. Neste ponto, os indivíduos devem estar abertos à pluralidade e criticidade de ideias. Do contrário, após compartilhar suas ideias plurais, se houver discordância e divergências, os indivíduos não chegam a um consenso. O desejável é que a partir dos atos comunicativos mediados pela linguagem, haja uma discussão reflexiva e crítica das ideias e entendimento dos posicionamentos. Assim, a racionalidade acontece e se torna um meio de emancipação dos seres em suas ações e entendimento do mundo.

A subjetividade dos indivíduos é formada pelo processo de interação nas comunicações mediadas pela linguagem e não ocorre em um ato reflexivo e solitário. A interação social moldou o homem em suas formas de sentir, pensar e agir.

Na concepção de Habermas, a linguagem é entendida como toda e qualquer maneira de comunicação modificadora do comportamento, pois é vista como ponto de conexão e interação entre os indivíduos como meio de assegurar argumentações para se chegar a decisões consensuais.

Assim, em sua teoria propõe uma mudança de paradigma, na qual afirma que a filosofia da consciência, que consiste na busca do entendimento individual sobre determinada circunstância, objeto e sociedade que cerca indivíduo não se sustenta. Para Habermas, a filosofia da linguagem ou da comunicação, que trata de atos comunicativos coletivos com vistas ao consenso, produz saber histórico-dialético contextualizado:

[...] não é a relação de um sujeito solitário com algo no mundo objetivo que pode ser representado e manipulado mas a relação intersubjetiva, que sujeitos que falam e atuam, assumem quando buscam o entendimento entre si, sobre algo. Ao fazer isto, os atores comunicativos movem-se por meio de uma linguagem natural, valendo-se de interpretações culturalmente transmitidas e referem-se a algo simultaneamente em um mundo objetivo, em seu mundo social comum e em seu próprio mundo subjetivo. (Habermas, 1997, p. 392).

Esta quebra de modelo é resultado de um afastamento do entendimento egocêntrico do mundo para uma abordagem mais humana e social, na qual os indivíduos através de atos comunicativos, chegam a entendimentos plurais do mundo que os cerca.

Deste modo, a ação comunicativa é coletiva e coordenada mediada pelo consenso plural advindo da comunicação:

[...] sempre que as ações dos agentes envolvidos são coordenadas, não através de cálculos egocêntricos de sucesso mas através de atos de alcançar o entendimento. Na ação comunicativa, os participantes não estão orientados primeiramente para o seu próprio sucesso individual, eles buscam seus objetivos individuais respeitando a condição de que podem harmonizar seus planos de ação sobre as bases de uma definição comum de situação. Assim, a negociação da definição de situação é um elemento essencial do complemento interpretativo requerido pela ação comunicativa. (Habermas, 1997, p. 285, 286).

A ação comunicativa proposta visa ações dos indivíduos nos atos comunicativos norteadas por seus objetivos individuais, porém com vistas ao entendimento harmônico plural através da argumentação e negociação.

Importante ressaltar que as contribuições de Habermas, como a Teoria da Ação Comunicativa, foram resultantes de diálogos com distintos autores, assim convém citar:

[...] Habermas desenvolve sua teoria da ação comunicativa em um diálogo constante com autores de uma ampla gama de linhas teóricas. Assim, ele incorpora uma série de temas e contribuições que foram desenvolvidos, seja pelo funcionalismo, pela fenomenologia, pelo marxismo, ou pela própria teoria crítica da escola de Frankfurt, sua matriz original e mais importante. Desta forma, sua teoria assume naturalmente um caráter interparadigmático, o que não significa, como veremos, um mero amálgama de várias linhas teóricas mas um processo extremamente rico de incorporação/superação. (Pinto, 1994, p.1)

Como parte de sua ampla teoria interparadigmática, Habermas construiu um conceito de racionalidade a partir dos atos comunicativos com base nas ideias de autores principais como: Weber, Durkheim, Lukács e Adorno, deste modo:

[...] Habermas acredita que, na estrutura da linguagem cotidiana, está embutida uma exigência de racionalidade pois, com a primeira frase proferida, o homem já manifestava uma pretensão de ser compreendido, uma busca de entendimento. (Aragão, 1992, p.82)

O conceito de racionalidade na comunicação tem suas bases na subjetividade do indivíduo, pois ao emitir uma mensagem, através da linguagem, este indivíduo possui intenções e pretensões de validade em busca do entendimento consensual.

O que denota a racionalidade de uma manifestação linguística são as pretensões do indivíduo passíveis a críticas, através da intersubjetividade:

Vou defender a tese de que há pelo menos quatro classes de pretensões de validade, que são co-originárias, e que essas quatro classes, a saber: compreensibilidade, verdade, correção e veracidade, constituem um complexo ao qual podemos chamar racionalidade (Habermas, 1994, p.121).

Deste modo, sendo as pretensões baseadas na empiria, sem bases em um referencial teórico evidente, o que transforma um argumento é "a sonoridade de suas razões" (Habermas, 1997, p. 24).

Com base nas pretensões de validade, (Habermas, 1997) estabelece três critérios universais de confrontação destas pretensões:

1 - *Veracidade da afirmação* que faz referência a um mundo objetivo compreendido como a soma dos fatos passível de verificação;

2- *Correção normativa*, trata-se de uma pretensão ligada a um mundo social dos indivíduos, fruto da totalidade intimamente reguladas nas conexões interpessoais;

3- *Autenticidade e sinceridade* que refere-se a um mundo subjetivo, baseado nas experiências do emissor, às quais, somente este tem acesso concedido. (Habermas, 1997).

Nestes critérios universais que fazem parte do conceito de racionalidade, Habermas estabelece diferenças entre os mundos objetivo, social e subjetivo. O primeiro critério pontua que as interpretações formuladas no mundo objetivo dependem de verificação, o segundo estabelece que as pretensões dos indivíduos no ato comunicativo, sofrem influência do seu meio social, o último critério postula que as pretensões são também resultantes das experiências subjetivas dos indivíduos.

Habermas (1990) define razão e racionalidade, estabelecendo diferenças:

[...] a racionalidade em primeiro lugar a disposição por parte do sujeito falante e atuante de adquirir e utilizar um saber falível. Enquanto os conceitos básicos da filosofia da consciência impuserem que se compreenda o saber, exclusivamente como saber de algo no mundo objetivo, a racionalidade limita-se ao modo como o sujeito isolado se orienta em função dos conteúdos das suas representações e dos seus enunciados.[...] Quando, pelo contrário, entendemos o saber como transmitido de forma comunicacional, a racionalidade limita-se à capacidade de participantes responsáveis em interações de se orientarem em relação a exigências de validade que assentam sobre o reconhecimento intersubjetivo. A razão comunicativa encontra os seus critérios no procedimento argumentativo da liquidação direta ou indireta de exigências de verdade proposicional, justeza normativa, veracidade subjetiva e coerência estética. (Habermas, 1990, p.291).

Sendo a racionalidade ligada às experiências subjetivas, a saberes falíveis, ao indivíduo isolado, a razão é compreendida como dialógica, concreta e comunicativa resultado de indagações, interpretações, compreensões, saberes transmitidos de maneira comunicacional, relações sociais de compartilhamento e conhecimento, construídos no mundo da vida.

Quanto à argumentação, Habermas propõe:

Chamo argumentação ao tipo de fala em que os participantes tematizam as pretensões de validade que se tornam duvidosas e tratam de aceitá-las ou recusá-las por meio de argumentos. Uma argumentação contém razões que estão conectadas de forma sistemática com as pretensões de validade da manifestação ou emissão problematizadas. A força de uma argumentação se mede num contexto dado pela pertinência das razões (Habermas, 1987, p. 37).

Para o referido autor o discurso argumentativo é formulado pelo indivíduo com base nas pretensões de validade que ao argumentar, torna o discurso aceito ou recusável pelos demais. A argumentação mede-se pela congruência da razão.

A racionalidade é demonstrada pelo indivíduo que faz parte de uma argumentação contestando de modo favorável ou não favorável àquelas razões apresentadas. As críticas advindas das argumentações tornam possíveis melhorias ao discurso. Para Habermas (1987) ao serem identificadas falhas no discurso, é possível um movimento de melhorias a fim de construir novos discursos argumentativos mediante os erros.

Habermas propõe em sua Teoria da Ação Comunicativa o afastamento de relações cognitivas entre indivíduos e objetos, em uma visão mais egocêntrica e solitária de mundo. Para ele, as relações cognitivas se dão por meio da comunicação em um movimento de indivíduo - outro – indivíduo para chegarem ao entendimento de suas pretensões.

Convém ressaltar que a linguagem é um diferencial na teoria de Habermas, sendo esta considerada como toda e qualquer forma de comunicação passível de modificar o comportamento dos indivíduos. Nesta concepção, a linguagem é o elo de interação entre os indivíduos, de modo a assegurar a democracia das decisões consensuais através de argumentações.

### **A linguagem nos espaços educativos: uma reflexão sobre o uso dos diferentes gêneros textuais**

A Teoria da Ação Comunicativa (1997) de Habermas foi crucial para a compreensão da linguagem como fator social preponderante para comunicação, capacitação e emancipação

dos indivíduos. Propõe conceitos de racionalidade inerente ao indivíduo e de razão ligada à comunicação em relações sociais. Tal teoria, propicia reflexões em todos os âmbitos sociais, mas principalmente nos espaços educativos, por serem espaços destinados ao desenvolvimento e aprimoramento da comunicação, do pensamento crítico, reflexivo e do conhecimento.

Nos espaços educativos a linguagem também é compreendida como a capacidade de comunicar-se através do uso, da língua como código, sendo a palavra oral ou escrita um meio de expressão e de comunicação entre os indivíduos de maneira interativa:

[...] a língua é tida como uma forma de ação social e histórica que, ao dizer, também constitui a realidade, sem contudo cair num subjetivismo ou idealismo ingênuo. [...] Assim, toda a postura teórica aqui desenvolvida insere-se nos quadros da hipótese sócio-interativa da língua. É neste contexto que os gêneros textuais se constituem como ações sócio discursivas para agir sobre o mundo e dizer o mundo, constituindo-o de algum modo. (Marcuschi, 2005, p. 22)

Para Marcuschi (2008) o gênero textual está entre o discurso e o texto. O referido autor postula que o discurso é entendido como a ação linguística ligada a uma prática social em um contexto histórico, já o texto é o fenômeno empírico linguístico com elementos próprios. Compreende o gênero textual como ação textual e discursiva em um momento histórico que se produz e circula socialmente.

O discurso é compreendido como prática discursiva em distintos tipos de discurso no plano da enunciação, estes elementos convergem com o gênero que se relaciona em um movimento de idas e retornos para o texto, que é entendido como o objeto empírico.

Para Coutinho (2004) o discurso é:

Uma enunciação em que entram os participantes e a situação sócio-histórica da enunciação. Além disso, entram aspectos pragmáticos, tipológicos, processos de esquematização e elementos relativos ao gênero. O que perpassa todas as posições teóricas em relação ao discurso é o fato de se tratar de uso interativo da língua. (Coutinho, 2004, p. 33).

Sendo o discurso uma situação enunciativa que ocorre entre indivíduos em um contexto sócio-histórico, o mesmo autor postula que o texto se trata:

De uma configuração, ou seja, de uma esquematização que conduz a uma figura ou uma figuração. Não se trata de uma ordenação de enunciados em sequência e sim de uma configuração global que pode ter até mesmo um só enunciado ou mesmo um romance inteiro. (Coutinho, 2004, p. 34).

O texto é uma ordenação global de enunciados, sendo o objeto empírico do discurso. Diante disso, necessário definir os gêneros textuais. Cabe citar Coutinho (2004) que destaca dois elementos dos gêneros textuais:

(a) gestão enunciativa (escolha dos planos de enunciação, modos discursivos e tipos textuais); (b) composicionalidade (identificação de unidades ou subunidades textuais que dizem respeito à sequenciação e ao encadeamento e linearização textual) [...] o gênero prefigura o texto e o gênero define o que o texto empírico faz a figura do texto. (Coutinho, 2004, p. 37).

Os gêneros textuais são geridos pela enunciação e elementos composicionais em uma sequenciação textual.

Deste modo, os gêneros textuais se comportam como a intenção comunicativa do texto oral ou escrito em relação ao outro indivíduo. Para Marcuschi (2008), os estudos sobre os gêneros textuais são antigos e se iniciaram com Platão na Grécia Antiga e com Aristóteles que criou uma teoria sobre o discurso, apontando a existência dos seus elementos constituintes: falante e ouvinte.

Assim, os gêneros textuais fazem parte do discurso, pois para que algo seja considerado um texto, este deve possuir significação e transportar uma mensagem ao interlocutor. Marcuschi (2008, p. 78) considera que: “[...] sabemos que os textos são desenhados para interlocutores definidos e para situações nas quais supomos que os textos devem estar inseridos”, isto é, cada gênero textual tem seu lugar em determinada situação comunicativa para transmitir a mensagem àquele(s) interlocutor(es).

Marcuschi (2008) estabelece que:

Gênero textual se refere aos textos materializados em situações comunicativas recorrentes. Os gêneros textuais são os textos que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas sociais institucionais e técnicas. [...] Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, lista de compras, cardápio de restaurante, instruções de uso, inquérito policial, resenha, edital de concurso, piada, conversa espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo por computador, aulas virtuais e assim por diante. Como tal, os gêneros são formas textuais escritas ou orais bastante estáveis, histórica e socialmente situadas. (Marcuschi, 2008, p. 155)

Assim, determina que os gêneros textuais são textos orais ou escritos, relativamente estáveis, em situações comunicativas diárias que possuem composições funcionais e objetivos enunciativos situados historicamente.

Para Marcuschi (2008), os gêneros textuais “são entidades empíricas em situações comunicativas e se expressam em designações diversas, constituindo em princípio listagens abertas.” (Marcuschi, 2008, p. 155). Deste modo, os gêneros são a língua em uso oral ou escrito, há uma lista infinita de gêneros textuais distintos:

Os gêneros textuais são dinâmicos, de complexidade variável e não sabemos ao certo se é possível conta-los todos, pois como são sócio-históricos e variáveis, não há como fazer uma lista fechada, o que dificulta ainda mais a sua classificação. Por isso é muito difícil fazer uma classificação de gêneros. Aliás, quanto a isso, hoje é mais uma preocupação dos estudiosos fazer tipologias. A tendência hoje é explicar como eles se constituem e circulam socialmente. (Marcuschi, 2008, p. 159).

Sobre os gêneros textuais, Marcuschi (2008) ainda postula:

Na realidade, o estudo dos gêneros textuais é uma fértil área interdisciplinar, com especial atenção para o funcionamento da língua e para as atividades culturais e sociais. Desde que não concebamos os gêneros como modelos

estanques, nem como estruturas rígidas, mas como formas culturais e cognitivas de ação social corporificadas de modo particular na linguagem, temos de ver os gêneros como entidades dinâmicas. (Marcuschi, 2008, p. 156).

O gênero textual é o uso da língua em atividades sociais e culturais, seus modelos não são isolados, nem sua estrutura é imutável, mas dinâmico e em constante transformação em conjunto com o funcionamento da língua.

Nesse sentido, em situação comunicativa e cotidiana, compreende-se:

Uma noção cotidiana usada pelos falantes que se apoiam em características gerais e situações rotineiras para identificá-lo. Tudo indica que existe um saber social comum pelo qual os falantes se orientam em suas decisões acerca do gênero de texto que estão produzindo ou que devem produzir em cada contexto comunicativo. Esses gêneros não surgem naturalmente, mas se constroem na interação comunicativa e são fenômenos sociointerativos. (Marcuschi, 2008, p. 187).

Os gêneros são produzidos em situações comunicativas e adequados a estas situações. Os gêneros não aparecem por acaso, são construídos na interação comunicativa e são resultados desta interação.

Cada gênero textual possui uma composição, um objetivo e pode conter um ou mais tipos textuais. Segundo Marcuschi (2008), o tipo textual “caracteriza-se muito mais como sequências linguísticas (sequências retóricas) do que como textos materializados; a rigor, são modos textuais.” (Marcuschi, 2008, p. 154). Os tipos textuais são restritos e conhecidos como: argumentação, descrição, exposição, injunção e narração.

Sendo assim, é importante ressaltar que os gêneros textuais e tipos textuais variados devem se fazer presentes em todas as disciplinas e níveis de ensino nos âmbitos escolares para desenvolvimento pleno da oralidade, leitura e escrita:

O falante deve saber flexionar os verbos e usar os tempos e os modos verbais para obter os efeitos desejados; deve saber usar os artigos e os pronomes para não confundir seu ouvinte [...]. Mas ele não precisa justificar com algum argumento porque faz isso ou aquilo nessas escolhas. O falante de uma língua deve fazer-se entender e não explicar o que está fazendo com a língua. (Marcuschi, 2008, p. 57)

As instituições de ensino devem garantir ao estudante plena participação na sociedade contemporânea, assegurando o pleno domínio da língua oral e escrita para participação na sociedade e exercício da cidadania. Para Marcuschi (2008) “[...] o ensino é sempre o ensino de uma visão de objeto e de uma relação com ele [...] objeto: a *língua*[...] e os fenômenos: o *texto*, os *gêneros* e a *compreensão*. (Marcuschi, 2008, p. 50).

Nessa visão, as Diretrizes Curriculares (2008)<sup>3</sup> preveem o estudo dos gêneros textuais em sala de aula: “o gênero [...] é uma prática social e deve orientar a ação pedagógica com a

---

<sup>3</sup> As Diretrizes Curriculares Estaduais de Língua Portuguesa do Estado do Paraná – Brasil (2008), foram elaboradas por profissionais da educação e distribuídas pelo Governo do Estado, resultantes da investigação nas escolas e discussão coletiva ao longo de quatro anos. Estas Diretrizes, discutem a organização do currículo, com base nos conteúdos e conceitos de conhecimento, interdisciplinaridade e avaliação, com fundamentos teórico-metodológicos e conteúdos para o fazer docente, além de contextualizar os âmbitos sociais, econômicos, políticos e seus efeitos no Ensino Fundamental e Médio.

língua, privilegiando o contato real do estudante com a multiplicidade de textos produzidos e que circulam socialmente.” (Paraná, 2008, p. 21).

Sobre o entendimento dos gêneros textuais: “Os gêneros variam assim como a língua – a qual é viva, e não estanque. As manifestações comunicativas mediante a língua não acontecem com elementos linguísticos isolados, elas se dão [...] como discurso.” (Paraná, 2008, p. 52).

Ao abordar cada gênero textual o docente deve considerar: “o tema [...], a forma composicional e o estilo (marcas linguísticas e enunciativas) [...] o professor propiciará ao aluno a análise crítica do conteúdo do texto [...], é preciso considerar o interlocutor do texto, a situação de produção, a finalidade, o gênero ao qual pertence [...]” (Paraná, 2008, p. 64).

O uso dos gêneros textuais em sala proporciona o desenvolvimento das habilidades leitora e escrita, pois estas, são vistas como formas interativas de aplicação da língua dentro e fora do espaço escolar. Assim, “o texto é visto como lugar onde os participantes da interação dialógica se constroem e são construídos.” (Paraná, 2008, p. 21).

Nesta relação dialógica, proposta pelos documentos oficiais (2008), entre locutor e interlocutor no meio social, na construção de enunciados, os participantes desta interação, proposta por Habermas (1997) por meio da linguagem, atuam em igualdade. O indivíduo que emite a mensagem, a fórmula de modo compreensível, enquanto o receptor compreende o enunciado de modo interno e externo, relacionando- a seus pensamentos, conhecimentos e produzindo um novo enunciado oral ou escrito, segundo Marcuschi (2008). Assim dialogam com os pressupostos dos documentos oficiais do estado do Paraná (2008), a teoria da ação comunicativa de Habermas (1997) e a teoria de Marcuschi (2008).

Comungando das mesmas ideias, Geraldi (1991) sugere que o professor e o linguista devem ser uma só pessoa, pois, argumenta que não é necessário arquitetar ligações entre a linguística e o ensino, isto deve ser natural, sendo entendido como o ensino da leitura, interpretação e compreensão, papel de todos os professores de diferentes disciplinas mediadas pelos gêneros textuais. Assim sugere: “[...] acontece, porém, que, na escola, na compreensão e na produção dos textos e na análise linguística, a linguagem não se dá como objeto epistemológico. Dá-se por inteiro, em sua dimensão política, histórica, social e contextual.” (Geraldi, 1991, p.45).

O espaço escolar mediado pela linguagem oral e escrita, entendida como fator interativo, social, político, histórico e cultural, deve estar preparado para desenvolver nos estudantes, através do ensino e prática dos gêneros textuais em suas múltiplas formas; a boa comunicação, o desenvolvimento do pensamento crítico e o conhecimento científico para emancipação dos indivíduos nos meios sociais.

## **Considerações Finais**

Segundo Habermas (1997) a linguagem propicia a organização do mundo subjetivo e social. Em uma relação dialógica, os indivíduos interagem igualmente expondo sua subjetividade imbuída de conhecimentos adquiridos nos meios sociais. Nesta relação, constroem-se e são construídos.

Ao visualizar a linguagem a partir do processo interacional é também possível pensar o processo educacional, à medida que a produção da linguagem e dos indivíduos, neste espaço, ocorre em um processo interlocutivo, em constante desconstrução e construção cognitiva, subjetiva e social por meio das interações com os demais indivíduos.

Conceitua a racionalidade na comunicação e afirma que está calcada na subjetividade do indivíduo. Ao emitir uma mensagem, o indivíduo possui pretensões de validade e intenções com a finalidade de expor sua mensagem com objetivo do entendimento consensual. As

pretensões do emissor denotam a racionalidade em uma manifestação linguística, suscetíveis a críticas advindas da intersubjetividade.

Afirma que a razão é concreta, dialógica e comunicativa, sendo consequência de reflexões, e interpretações das informações e saberes compartilhados na situação comunicativa, construídos no mundo da vida.

Ao pensar a linguagem em uma coletividade de ações humanas, onde há o intento de interagir de acordo com intenções e motivações, surge o texto como produto, os gêneros textuais.

Marcuschi (2008) aborda a teoria dos gêneros textuais e tipos textuais e afirma que os gêneros textuais são textos escritos ou orais, moderadamente estáveis, em situações de comunicação, que apresentam objetivos enunciativos e composições funcionais situadas historicamente.

Defende que o gênero textual é a prática social da língua em uso nas atividades sociais, com estrutura mutável e modelos dinâmicos e em constante transformação em conjunto com o funcionamento da língua.

Postula que o trabalho com os gêneros textuais em sala de aula, é uma oportunidade de estudar a língua em seus distintos usos ou práticas sociais distintas. Defende que o entendimento do funcionamento dos gêneros é crucial para exercícios de produção e compreensão de textos.

Em consonância com Habermas (1997) e Marcuschi (2008) os documentos oficiais do Estado do Paraná – Brasil (2008) preveem que o uso dos gêneros textuais em sala de aula propicia o desenvolvimento das habilidades escrita e leitora como formas de interação e aplicação da língua para conhecimento e uso também fora dos espaços escolares. Sendo a escola um espaço social, os gêneros compartilhados são construídos e são construídos em uma interação dialógica e social.

Ao trabalhar com a linguagem em suas múltiplas formas de uso, os conhecidos gêneros textuais, os espaços educativos preparam o estudante na elaboração dos seus próprios discursos, para que obtenha maior eficácia em sua atuação social.

Tendo em vista este trabalho com a linguagem, a escola deve proporcionar leituras e reflexões dos diferentes gêneros textuais em diversos contextos de uso para que haja interação entre leitor, leitores e objeto lido em constante desconstrução e construção cognitiva.

O presente artigo apresentou algumas reflexões pertinentes à área da Educação com vistas para a linguagem e os gêneros textuais, para isto, utilizou-se a Teoria da Ação Comunicativa de Habermas (1997), a linguagem nos espaços educativos por meio dos gêneros textuais propostos pelos Diretrizes Curriculares do Estado do Paraná (2008) e a teoria dos gêneros textuais de Marcuschi (2008). Acredita-se que estas reflexões podem servir de norte para continuidade e aprofundamento deste estudo, bem como, suscitar interesse para novas contribuições ou comparações relacionadas.

## **Referências Bibliográficas**

- ARAGÃO, L.M. de C. (1992). *Razão Comunicativa e teoria social crítica em Jürgen Habermas*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro.
- COUTINHO, A. (2004). *Schematisation (discursive) et disposition (textuelle)*. In: ADAM, J. M.; GRIZE, J. B.; BOUACHA, M. A. (Org.). *Texte et discours: catégories pour l'analyse*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon.

- GERALDI, J. W. (1991). *O texto na sala de aula*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- HABERMAS, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa I: Racionalidad de la acción y racionalización social*. Tradução de Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus.
- HABERMAS, J. (1989). *Consciência moral e agir comunicativo*. São Paulo: Brasiliense.
- HABERMAS, J. (1990). *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote.
- HABERMAS, J. (1994). Teorías de la verdad. In: *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. 2.ed. Tradução de Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Cátedra.
- HABERMAS, J. (1997). *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Madrid: Cátedra.
- MARCUSCHI, L.A. (2005). *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. *Gêneros Textuais e Ensino*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Lucerna.
- MARCUSCHI, L.A. (2008). *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial.
- PARANÁ. (2006). Secretaria de Estado de Educação. Superintendência de Educação. *Diretrizes Curriculares de Língua Portuguesa para a Educação Básica do Estado do Paraná*. Curitiba: SEED.
- PINTO, J. M. R. (1994). *Administração e Liberdade: Um estudo do Conselho de Escola à luz da teoria da ação comunicativa de Jürgen Habermas*. (Tese de doutorado). Faculdade de Educação/UNICAMP, Campinas.

## El alejandrinismo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca

Facundo Giménez\*

### Resumen

La poesía de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) se caracteriza por su gran capacidad de vincular diversas tradiciones, objetos textuales y épocas. Este rasgo ha distinguido a su poesía desde sus inicios en la década del setenta y se ha mantenido constante en su poesía de madurez. Este trabajo se propone indagar en torno de esta apertura del texto poético, para proponer un posible modelo al cual puede remitirse esta comprensión de la cultura: el alejandrinismo. Para ello, recuperaremos algunas nociones básicas del periodo helenístico para, posteriormente, observar cómo es la recuperación del modelo alejandrino en unas composiciones poéticas que llevan el título de *variaciones*. El análisis de la apropiación de este modelo permitirá explicar, además de la citación de referentes propios del periodo histórico, una inclinación temática y compositiva hacia lo menor.

**Palabras claves:** *poesía española, alejandrinismo, variaciones, Luis Alberto de Cuenca*

### Alexandrianism in Luis Alberto de Cuenca's poetry

### Abstract

The poetry written by Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) is characterized by its great ability to link different traditions, texts and ages. This feature has distinguished his work since the early seventies and it has remained part of his last texts. The purpose of this current paper is to analyse the versatility of his poems, to suggest a possible model to which this understanding of culture can be referred to: the alexandrianism. To do so, we will make reference to some basic terms from helenistic period. Later, we will observe the recovery of the alexandrian model by some pieces of poetry entitled "variations". Finally, we will explain some thematic tendency to the "minorness", that also could be explained by the alexandrian model.

**Keywords:** *spanish poetry, alexandrianism, variations, Luis Alberto de Cuenca*

---

\* Doctor en Letras, Universidad Nacional de Mar del Plata. Pertenece al Centro de Letras Hispanoamericanas, Mar del Plata, Argentina. [facugimenez@gmail.com](mailto:facugimenez@gmail.com).  
Recibido 05/03/2021. Aceptado 23/05/2021.

## Sade y *Barbarella*, Homero y George Lukas, Séneca y Humphrey Bogart o Federico García Lorca y la Movida

Probablemente uno de los rasgos más singulares de la poesía de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) sea su capacidad de conciliar tradiciones, en apariencia, lejanas. Iniciada en los setenta en pleno apogeo de los novísimos y, durante las décadas siguientes, asociada al giro comunicativo de las poéticas de la experiencia, su obra ha sido caracterizada, en reiteradas ocasiones, de *posmoderna*. El uso de esta etiqueta puede entenderse como una conexión entre la mencionada capacidad conciliadora del texto poético y una coyuntura filosófica, política e histórica, que, en la España del tardofranquismo y el periodo transicional, se vuelve evidente. Su producción poética, en este sentido, durante su aventura novísima, se inscribe en aquella vertiente *pop* y contracultural que José María Castellet (1970) denominaría como “*coqueluche*” y, bajo un régimen escritural hermético, inicia un diálogo con textualidades novedosas como la historieta, la canción y el cine. Con el proceso transicional y la vuelta a la democracia, este diálogo no solo no cesará, sino que, además, será reconducido hacia formas más tradicionales, menos problemáticas y, por usar un adjetivo caro al autor, más claras. Más allá de esta consideración, que por otra parte ya ha sido desarrollada por Javier Letrán en *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca* (2005), es importante observar —y resaltar— cómo su producción incluye una variedad de objetos culturales provenientes de diversos campos, disciplinas y épocas que, una vez capturados por la maquinaria poética luisalbertina, conversan entre sí, se interpelan y acaban por reescribirse. Su escritura se encuentra poblada de anacronismos intempestivos, encuentros impensados y dispersiones irradiantes. De esta forma, la historieta y el cine dialogan con la épica antigua, la lírica provenzal o el Barroco, y, en relativa armonía, conviven Sade y *Barbarella*, Homero y George Lukas, Séneca y Humphrey Bogart o Federico García Lorca y la Movida, por poner solamente algunos ejemplos. No parecen existir elementos que se resistan a adherirse en la erudición multiforme de sus poemas. Una vez recuperados por su voz, se inicia lo que, en un poema de la década del ochenta, Luis Alberto de Cuenca supo describir como una “fiesta”:

Todo está preparado: las antorchas humanas,  
el caviar, el salmón, la coca, los faquires,  
la naumaquia, el desfile de *misses* alienígenas,  
los viajes a la luna con Cyrano y Münchhausen,  
la pelea entre fieros hologramas desnudos,  
la jaula con Spiderman y Hulka entrelazados,  
todas las atracciones que apetece ver juntas. (de Cuenca, 1987, p. 59).

La principal consecuencia de esta forma de apertura de sus textos, comprensiblemente, es la reelaboración de las nociones de *cultura* y *tradicción*, que son entendidas menos como una serie de compartimentos estancos destinados a cada disciplina artística que como un conjunto amplio que admite —y requiere— ciertas transacciones para su desarrollo. Así, las fronteras entre las tradiciones de la imagen y las tradiciones literarias, por ejemplo, tienden a volverse borrosas, y el cruce constante de territorios, de un campo a otro, se convierte en una convivencia conciliada y enriquecedora entre diversos lenguajes. A su vez, la poesía luisalbertiana desarticula las restricciones que separan géneros, dicciones y jerarquías que habían confinado al discurso poético a su propia especificidad. Es, por lo tanto, una escritura que busca romper el cerco trazado, en particular, por la estética novísima, para resguardar a

una poesía exclusivamente para poetas. Así lo declara de Cuenca (1999) a finales de la década del noventa:

Me gusta recordar que mi poesía suele gustarle a gente que no lee poesía o piensa que la poesía es un asunto de señoras cursis y/o de tarados. Eso demuestra que la poesía puede y debe salir del *ghetto*, de las mafias, del malditismo. De su propia y tediosa iconografía. (P. 2).

Este funcionamiento de la cultura, caracterizado por la permeabilidad, por el intercambio, por el constante juego asociativo y por la lógica de la permuta y la apropiación habilita, a su vez, un pacto escritural cimentado en la intertextualidad y la reescritura. Ubicada en las antípodas de la pretensión de originalidad romántica, la poesía de Luis Alberto de Cuenca apuesta, en su proceso creativo, por la construcción de un discurso literario cuya operación privilegiada sea la de vincularse con el amplio —y ampliado, podríamos agregar— conjunto de la tradición. Su poesía, en efecto, presenta una serie de homenajes y alusiones que vinculan el proceso creativo del poeta con la reelaboración del corpus canónico.

Esta insistente aproximación del texto poético a la tradición que propone la escritura luisalbertiana la vincula con otros modelos retóricos del pasado. La recuperación de la *imitatio*, por un lado, remite a modalidades de representación clásica que, en su forma de captar y exponer el artificio, pueden ser asociadas a la estética de la Ilustración. Por otro lado, ese juego ingenioso que despliega y asocia diversos enunciados puede vincularse con la postulación del régimen estético del Barroco que realiza Baltasar Gracián en el célebre tratado *Agudeza y arte de ingenio* (1648). Sin embargo, más allá de estas filiaciones, probablemente, el enlace con la tradición que propone su poesía nos remita a un modelo evidentemente más antiguo que nuestro poeta conoce en detalle: el alejandrinismo.

Esta concepción de la cultura proveniente del mundo clásico puede rastrearse no solamente en una serie de temas, personajes, tropos o escenas, sino, además, en la particular concepción que presenta Luis Alberto de Cuenca de la tradición y la cultura. De esta forma, la veta alejandrina parece proveer un hilo conductor a partir del cual puede explicarse esta singular apertura del texto poético a la cual nos referíamos anteriormente. A continuación, explicaremos la conexión entre el alejandrinismo y la poesía luisalbertiana, para luego abordar un género que lo vincula con dicha tradición.

### **El alejandrinismo: una conexión lejana pero obvia**

El alejandrinismo es un régimen cultural de la Antigüedad, que se desarrolló en la costa del Mediterráneo después de la conquista de Alejandro Magno, y que duró aproximadamente unos tres siglos, desde fines del siglo IV a fines del siglo I antes de Cristo, hasta ser absorbido por la civilización romana. Históricamente la importancia de este periodo —también llamado *helenismo*— reside en la ruptura de las estrechas fronteras de la *polis* y en la apertura de un camino libre a la helenidad para su difusión colonizadora y cultural por toda la ecúmene (Lesky, 2003, p. 725). Este proceso culturalmente implicó, por un lado, la expansión de la cultura griega y su consecuente canonización, pero, por otro lado, un reajuste de las tradiciones regionales que se verá explicitado en una exacerbada conciencia del propio legado cultural. Alejandría será el epicentro de este fenómeno, que favorecerá, a partir de la fundación de instituciones como el museo o la biblioteca, el intercambio de ideas entre destacados filósofos, poetas y científicos (Brioso Sánchez, 1988; Lesky, 2003; Perrotta, 1925). Esta urbe, al igual que otras fundadas durante ese periodo, contará con una

infraestructura de proporciones descomunales que fomentará modalidades de vida manifiestamente urbanas<sup>1</sup>, así como también la consolidación del cosmopolitismo y el individualismo como rasgos distintivos.

En este marco, los géneros poéticos de difusión más popular, como la épica, la oda coral, la comedia y la tragedia, comienzan a ser desplazados por un arte más restrictivo, acorde con la reconfiguración del espacio público que, por entonces, abandona la democracia y se cierne en torno de diversas monarquías autárquicas (Bowra, 1958, p. 176). La erudición y la lupa filológica inspiran una nueva forma de componer que aspirará a un lector minoritario. Escribe Calímaco de Cirene (1974) en su “Autorretrato”: “Odio el poema cíclico, aborrezco el camino / que arrastra aquí y allá a la muchedumbre; / abomino del joven que se entrega sin discriminación, / y de la fuente pública / no bebo: me repugna todo lo popular”(Calímaco, 1974, p. 71). Esta literatura, por lo tanto, no está dirigida a las multitudes; por el contrario, su riqueza en presupuestos solo es accesible al entendido y su lenguaje rehúye de adoptar, por lo menos de forma inalterada, las fórmulas de la tradición, y, además, se distancia de la expresión coloquial (Lesky, 2003, p. 731). Son mal vistos el gran *pathos* así como también la emotividad franca, y la búsqueda de dominio en la expresión favorece un conocimiento, en términos retóricos, del poema. Los poetas alejandrinos —entre los que podríamos destacar, además del mencionado Calímaco, a Licofrón, a Bión, a Teócrito o Euforión de Calcis— se caracterizan por una sólida formación filológica y cultural que aparece desplegada en sus composiciones. Encarnan, en este sentido, la figura de poetas-filólogos o *doctus poeta* como probablemente en ningún otro periodo previo de la historia (Suárez Martínez, 2010, p. 30). Su predilección por la farsa, por los detalles ínfimos, por las escenas de la vida cotidiana, por otra parte, ha sido observada por la crítica como una inclinación hacia el realismo que, sin embargo, debe ser comprendido como una vertiente estrictamente literaria. Este universo textual y su forma declaradamente menor de articular la tradición pueden explicarse a partir del posicionamiento de estos escritores en torno a un legado cultural ya consolidado. El alejandrino, en efecto, es una cultura construida al margen de una herencia inconmensurable, la de Homero, Píndaro, Hesíodo, Eurípides, Sófocles y Safo. Al poeta alejandrino, atravesado por una helenización y, por lo tanto, formado en sus bordes, solo le queda entregarse a una labor libresca, tan erudita como minúscula, que, sin embargo, dará cuenta de una reconfiguración del enlace de la literatura con lo que podríamos llamar su territorialidad<sup>2</sup>. El rechazo de los grandes ciclos y la consecuente construcción de una literatura menor responde, por consiguiente, a una reformulación de un régimen estético que apostará por la construcción de un espacio imaginario, el de la literatura, que dé cuenta del carácter expropiatorio, es decir, impropio, de la labor del poeta con respecto a un corpus tradicional tan monumental y naturalizado como ajeno y extraño. Ello ha contribuido —atizado, además, por el refinamiento de sus composiciones y el declarado abandono de los grandes públicos— a la creación de una imagen intelectual, en cierta forma, aristocrática, epigonal, gratuita y vacía de sus obras, como la que acusa Cantarella al calificar de “frías e intelectuales” (de Cuenca, 1974, p. 243) a las composiciones de Calímaco, o la que podemos leer en un texto de Maurice Bowra (1958) como el siguiente:

Privada de sus tradiciones, transportada a climas exóticos, amparada y sometida a la vez por el despotismo, la literatura nunca volvió a visitar las cumbres de antaño. Pero, aun dentro de esta esfera limitada, todavía el genio griego encontró algunas cosas nuevas que expresar y nuevas maneras de expresarlas. (P. 176).

La opinión que vierte este historiador de la literatura parece evaluar particularmente cierta zona barroca, manierista y, por momentos, hermética y oscura, como la que podemos encontrar en Licofrón o Euforión de Calcis. Por otra parte, esta observación parece remitir a un lugar común en los estudios de literatura griega que enfrenta la escritura declaradamente menor de los alejandrinos a la grandeza de la épica o de la tragedia. Ello, sin embargo, no puede negar la calidad y la pervivencia de los textos alejandrinos que lejos se encuentra de haber mermado luego del periodo; menos aún se puede objetar la comprensión de la labor poética que ha sido valorada, incluso, por poetas actuales como Ezra Pound, Jorge Luis Borges o por el propio Luis Alberto de Cuenca<sup>3</sup>. Gennaro Perrotta realiza una observación que, quizá, colabore a pensar por fuera de esta imagen cristalizada el magisterio de los alejandrinos:

Hoy, cuando se habla de Alejandrismo, se piensa enseguida en una elegancia formal, exquisita, sin vigor y sin contenido sincero, en un arte que gusta de juegos y refinamientos exteriores, sin vida y sin alma. Pero es un error reducir el Alejandrismo a algunos de sus caracteres externos y deficientes. Una civilización nueva, tan rica de vida, tan llena de empuje, todavía la consideran muchos como una civilización de epígonos fatigados, de imitadores sin genio, como una civilización de decadencia. (Perrotta, 1925).

Volviendo a nuestro poeta, resulta evidente que la tradición clásica ocupa un lugar privilegiado en su escritura, en especial, si revisamos la insistente recuperación de temas, tópicos, tropos y personajes provenientes de esa cultura. La evidente inclinación por el mundo clásico, no obstante, no solamente define un elenco de elementos recurrentes, sino que, además, influye en su forma de comprensión del espacio de lo literario. En efecto, esa forma de operar con la tradición y la cultura que explicábamos en la primera parte de este trabajo es, según observa el filólogo Carlos García Gual (2013), de raigambre manifiestamente helenística:

La poética helenística, modernísima en muchos aspectos —en la línea clara que va desde Calímaco a Ezra Pound—, manejaba los mitos con maestría en ese peculiar “arte alusivo” que sabe combinar el aprecio por el mundo prestigioso y mágico con la ironía literaria. Los viejos mitos (con sus dioses y héroes famosos) eran ya para los poetas helenísticos, tan eruditos y descreídos, un sutil juego literario. Pero no por ello falto de emotividad. Y parecido es el empeño mitológico que encontramos en muchos de los poemas de Luis Alberto, con una ironía que ha ido acentuándose, a mi parecer, con los años y los libros. (P. 164).

En este punto, es importante explicar que Luis Alberto de Cuenca es un gran conocedor de la tradición cultural helenística. Quizá, el punto de contacto más evidente sea su formación filológica clásica y, en particular, la escritura de dos textos académicos en los que aborda la poesía alejandrina. Ambos textos, su tesina de licenciatura y su tesis doctoral, dedicadas a Calímaco de Cirene y a Euforión de Calcis, respectivamente, fueron publicados de forma fragmentaria en revistas académicas y, luego, reunidos en dos libros editados durante la década del setenta (Brioso, 1987; de Cuenca, 1974, 1976, 2006). A su vez, el contacto con la

poesía alejandrina le llega de forma indirecta por el magisterio de Ezra Pound, T. S. Eliot o el mismísimo Constantino Kavafis, todos ellos poetas que recuperan la tradición helenística y que nuestro autor sigue muy de cerca desde temprana edad. Por lo tanto, la postulación de ciertas modalidades del alejandrinismo en su obra responde, en alguna medida, a una conexión cultural que el poeta conoce en profundidad y que, ciertamente, alienta en su poesía, en particular, si observamos la veta epigramática o la insistente labor filológica de la que dan cuenta sus poemas.

### **¿Un alejandrinismo de “línea clara”?**

En los estudios académicos dedicados a la obra de Luis Alberto de Cuenca suelen demarcarse dos zonas claramente diferenciables. La primera se encuentra vinculada con una poesía de juventud, en la cual —con mayor o menor acuerdo entre los críticos— son reconocidos *Los retratos* (1971), *Elsinore* (1972) y *Scholia* (1978). Esta primera franja de su producción se encuentra vinculada, tanto en su contexto como en sus aspiraciones, con la estética novísima que José María Castellet supo describir en un libro tan oportuno como polémico como fue *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Durante la década del setenta, la figura autoral de Luis Alberto de Cuenca es la de un poeta oscuro y doctísimo, y sus poemas aspiran a una oscuridad expresiva de difícil captura. La publicación de *La caja de plata* (1985) marca el inicio de la segunda zona de su producción que será bautizada por el propio poeta, utilizando una etiqueta proveniente del cómic, como de “línea clara”. Si la poesía novísima de Luis Alberto de Cuenca puede ser entendida como una poesía de juventud, el periodo de “la línea clara” es un momento de madurez de su obra poética. Su poesía, a partir de la década del ochenta, abandona definitivamente el magisterio de oscuridad y, muy por el contrario, comienza a valorar otros atributos del texto, como lo son la asequibilidad lectora o la claridad expresiva. Este cambio tan rotundo y único en la poesía española contemporánea, como resulta comprensible, acaba por instaurar una doble inscripción de su obra: una que la vincula a la poesía novísima y otra que la vincula a la poesía producida en la década del ochenta. Este doblez jánico de su obra, que se disputa entre un pasado oscuro y un presente claro, y entre la gestualidad ampulosa de los novísimos y la contención dialogadora de la generación poética de los ochenta, parece haber también afectado la comprensión del rescate del alejandrinismo que hace de Cuenca en su obra.

Respecto de esta afirmación, es preciso reconocer que, hasta el momento, existe cierto acuerdo en la crítica con respecto a la presencia del alejandrinismo en su obra. Sin embargo, su inscripción en el alejandrinismo ha sido comprendida como un rasgo privativo de la primera etapa poética (1971-1978), vinculada estéticamente con el fenómeno de los “novísimos”. El primer crítico en percatarse de esto fue Ángel Sierra de Cózar (1991):

La poesía de su primera década es culturalista, alejandrina, nace de los libros y de los museos, de las literaturas del mundo. Prefiere las leyendas, los mitos, los escenarios exóticos, las figuras marginales u olvidadas. Arraiga el presente por la misma vía y reivindica los géneros menores, la novela negra y su cine, la de terror, el *comic*. El índice es babélico, los títulos proclaman cosmopolitismo y osadía... el poema puede consistir en la fusión breve de objetos, situaciones, nombres propios, sin fronteras de tiempo ni de espacio, o en la secuencia larga de imágenes autónomas, inconexas en apariencia, a las que puede aunar un personaje el cuadro irreal de varias épocas... La técnica oscila entre la yuxtaposición elíptica, y la enumeración onírica... Su objeto es impregnar de un clima, crear una atmósfera, un estado inconexo. Pero cuando es clara, es distante, tibia como un madrigal. Otras veces a fuerza de distinguirse, de individualizar las claves de sus mundos, el poeta se vuelve hermético, y el poema, mudo. (P. 84).

Lo que parece indicar Sierra de Cózar como un rasgo del alejandrinismo es la profusión cultural de su poesía, su construcción libresca o museística, en otras palabras, su culturalismo. A su vez, la construcción poemática que describe corresponde a cierta zona del alejandrinismo, oscura, hermética y barroca, como la de Licofrón, Bión o, el tan apreciado por nuestro autor durante la década del setenta, Euforión de Calcis. El alejandrinismo es, en conclusión, considerado una etapa o periodo en la carrera de nuestro poeta que será, durante la década del ochenta, superada. A la misma conclusión parece llegar Luis Suárez Martínez en su completo y meticuloso libro dedicado íntegramente a la recuperación del mundo clásico en la obra luisalbertiana. En dicho volumen, el crítico español entabla una relación entre “poética alejandrina y poética novísima” y aborda la obra de nuestro autor a partir del paso del alejandrinismo —como sinónimo de manierismo— a otra poética de “línea clara” o clasicista. El autor de *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca* (2010) entiende este tránsito, iniciado en *Scholia*, a partir de la disolución de los rasgos manieristas más estridentes de la etapa novísima. La propuesta de este crítico, sin embargo, no indica el abandono de todos los rasgos y prácticas que podríamos llamar alejandrinas, sino, más bien, una continuidad entre alejandrinismo y clasicismo:

Así pues, esos dos modos poéticos constituyen, en realidad, variantes diferentes de una raíz estética común que es la alejandrina o manierista (en el sentido general que Curtius aplica a este término). En consecuencia, la evolución de la lírica luisalbertiana no ha de interpretarse como el paso de una poética manierista a una poesía clasicista de signo opuesto, sino como el paso de un manierismo de la forma a un manierismo del contenido... En este sentido, el clasicismo formal (regularidad métrica) y la sencillez expresiva - signo aparente de naturalidad clásica- de su poética actual ocultan un minucioso artificio, una rigurosa tensión lingüística y, en definitiva, un velado culto por la forma y por el ingenio. De ahí su preferencia por el epigrama, el género lírico más adecuado para sus juegos poéticos (que buscan también divertir al lector), con su gusto por la paradoja, la antítesis, la hipérbole... Tanto estos aspectos estilísticos como su actitud frecuentemente paródica ante la tradición literaria apuntan claramente, a nuestro juicio, a una estética más manierista que clásica. (Suárez Martínez, 2010, p. 328).

Solamente basta con recomponer el intrincado sistema referencial de su poesía más reciente para comprender que la salida del culturalismo, que había sido anunciada por García Posada como un rasgo generacional, no es tal en la obra luisalbertiana. Por el contrario, sus libros tienden, aunque mediante otros procedimientos, a poner sobre la superficie su eminente construcción culturalista. La recuperación del alejandrismo, tal como podemos inferir del siguiente fragmento de su tesina de licenciatura, será entendida como una apelación hacia un corpus tradicional que prescinde de un supuesto origen biográfico:

En este ambiente, pues, de culto a los valores intelectuales va a desarrollarse la personalidad humana y artística de Calímaco. Por ello, es lógico que el poeta, al redactar sus epigramas (composiciones circunstanciales, obras menores en fin), no dé más valor personal a la anécdota que el que se desprenda de su funcionalidad literaria. Pero no por ello los epigramas calimaqueos van a ser “*freddi e letterari*”. Cantarella, como tantos otros estudiosos afanados tan sólo en ordenar, clasificar y juzgar según moldes fijados de antemano, parece identificar, con evidente falsedad, lo que a él le parece «frío y literario» (por su educación estética, discutible en todo caso) con lo que de verdad es «frío y literario» en literatura. He dicho bien: *en literatura*. Porque, ¿qué otra cosa son los epigramas de Calímaco sino «literatura», qué otra cosa es la *Commedia* o *La vida es sueño* sino «literatura», qué otra cosa es la literatura sino «literatura»? La vida es otra cosa: quédese para los aficionados a la psicología o al -también *literario*- género biográfico. (de Cuenca, 1974, p. 243).

Este posicionamiento de Luis Alberto de Cuenca es leído por Suárez Martínez como el sustento de una literatura, como la de la etapa novísima, desinteresada por cualquier coordenada contextual y de carácter evidentemente barroco. Ello, como queda demostrado en su estudio, parece ser cierto. Sin embargo, esta declaración puede ser leída también como la habilitación de un espacio escriturario en el que la adopción de lo *literario* —ese rechazo de lo biográfico o psicológico como sustento del texto— provoque el reconocimiento del carácter *ficcional* de la escritura y, por consiguiente, de las relaciones que establece con la tradición. Despejar, como lo hace programáticamente la poesía novísima, la conexión pretendidamente necesaria del poema con una praxis ética o política, no obstante, no implica abandonarse a un juego vacío, gratuito y sin importancia<sup>4</sup>. Se trata, antes bien, de sostener una condición autónoma del texto literario que deberá regirse a partir de mecanismos, reglas y trayectorias que le son propias<sup>5</sup>. De este modo, tanto en su etapa novísima como aquella que él mismo llamó de “línea clara”, Luis Alberto de Cuenca va a reclamar del poema, por un lado, un rigor técnico, que podría traducirse como una economía interior del texto, impulsada por un repertorio de procedimientos y combinaciones, y, por otro, una exigencia como la de “necesidad” del poema, dirigida a un posicionamiento que le es externo, que lo comunica con su historia y que designa el lugar relevante que ocupa. En todo caso, habría que decir que la adopción del alejandrismo durante el periodo de “línea clara” instaurará una modalidad de escritura que se encuentra vinculada estrechamente con una forma de relacionarse con la tradición. Ello puede verse en la importancia que, en general, adopta la reescritura en sus libros y, en particular, en una serie de textos que identifica como “variaciones” que recuperarán la veta epigramática alejandrina<sup>6</sup>.

## Variaciones: la apertura como combinatoria

La variación es una técnica compositiva del lenguaje musical que recupera un material previo y lo vuelve a presentar con algún cambio, ya sea en la melodía, el ritmo, la armonía, el contrapunto, el timbre o la orquestación. Se trata de una forma musical, cultivada con diverso éxito, que se sustenta en un trabajo combinatorio sobre un corpus musical conocido<sup>7</sup>. En la poesía, la transposición de esta técnica implica una de las tantas formas de reescritura alejandrina que recobra un hipotexto —reconocible e imprescindible para el texto posterior— y lo presenta con algún cambio —que va desde la mera citación o traducción hasta una modificación más ostensible—, estableciendo, de esa forma, una relación constitutiva con la tradición<sup>8</sup>. En un muy reciente artículo, Juan José Lanz se refiere al uso de esta técnica en una serie de textos pertenecientes a *El hacha y la rosa*, en los que de Cuenca, lejos de intervenir los textos de origen, prefiere traducirlos: “Allí encontramos traducciones directas”, nos explicará Lanz, “en las que no se ha realizado prácticamente ninguna variación sustancial a partir del texto original, apropiadas por el yo textual que configura el poemario” (Lanz, 2018, pp. 77-78). En el libro *Bloc de otoño*, sin embargo, el uso de este género resulta, si no más ambicioso, al menos sí claramente diverso, en la medida en que se refuerza el carácter combinatorio de la variación. A continuación, nos centraremos en dos casos que dan cuenta del carácter alejandrino de este tipo de composición.

Nos referimos a los textos titulados respectivamente “Variación sobre un tema de Catulo” y “Variación sobre otro tema de Catulo”. En principio, podríamos observar que, desde la titulación, de Cuenca nos declara el carácter ostensiblemente no original de su texto, que se ubica en el margen de una tradición canónica para, aunque con sus cambios, recrearla. Esta forma de operar con la tradición es la misma utilizada por los poetas alejandrinos. Tal como sostiene Giuseppe Giangrande, ellos consideraban que la “originalidad del texto” residía en insertar y mezclar “palabras modernas, o sentidos modernos de palabras de origen antiguo, en un contexto que consta de términos tradicionales, de antigua ascendencia poética” (Giangrande, 1984, p. 163). Esta técnica provocaba, a veces, un arte recusatorio que, simultáneamente, se oponía y dependía de los grandes poetas griegos, y, casi siempre, un arte combinatorio que depositaba el valor de la escritura en el uso diferencial de la tradición. Volviendo a las variaciones luisalbertianas, la recuperación, además, de un poeta latino como Catulo, *poeta novus* latino en la senda neotérica iniciada por los alejandrinos, instala un linaje en el que de Cuenca parece querer inscribirse. La lógica de la variación, a su vez, requiere, por parte del lector, de un reconocimiento del hipotexto, favoreciendo una mecánica que funciona prioritariamente, podríamos decir, dentro de la literatura. Yendo a los textos específicamente, el primero recupera el “Carmen V” en el que Catulo invita a “vivir” a Lesbia la pasión de su amor a pesar de la mirada ajena (“¡Vivamos, Lesbia mía, y amemos, y todos los rumores de los viejos, demasiado severos, valorémoslos en un solo céntimo!” [Catulo 1993, p. 67, vv. 1-5]), pero invirtiendo esa invitación por otra de carácter opuesto:

Muramos juntos, Lesbia mía, amémonos  
como fieras en celo hasta el final,  
sin dar tregua al deseo. Consumamos  
nuestros cuerpos ajados en la hoguera  
de nuestras obsesiones favoritas,  
como herejes relapsos que persisten  
en su error de quererse para siempre. (de Cuenca, 2018, p. 84).

Al repetir la estructura del primer verso, la versión luisalbertiana refuerza la cercanía con el hipotexto; la voz poética, de esa forma, interpreta el poema de Catulo solamente ofreciendo una modificación. Sin embargo, ese cambio, la inversión del verbo “vivir” por “morir”, se constituye como una transgresión del poema previo que se ve obligado, en un segundo movimiento de la variación, a alejarse del *carpe diem* y a acercarse a una visión vinculada más con el imaginario amoroso romántico. Este rescate del romanticismo, atravesado por el filtro del decadentismo, del *mal du siècle* y la melancolía, le permitirá construir la imagen del suicidio amoroso, entre cuyos antecedentes destaca los casos de Heinrich von Kleist y de Aldolphine “Henriette” Vogel (1911), de Lotte Altman y Stefan Zweig (1942), y la figura decimonónica del *flâneur*:

Y, después, suicidémonos, siguiendo  
el ejemplo de Heinrich y de Henriette,  
o el de Lotte y Stefan para que  
nadie pueda decir que nuestro amor,  
como el de tanta gente, fue fugaz,  
y para que el *flâneur* de cementerios  
pueda leer, inscrito en nuestra tumba,  
el siguiente mensaje: «Ahí os quedáis.  
Nuestra es la eternidad». (de Cuenca, 2018, p. 84).

De la misma forma, el segundo texto al que hacíamos referencia recupera una pregunta de Lesbia al poeta en el “Carmen 7” (“Me preguntas cuántos besos tuyos, Lesbia, bastarían para saciarme.”) y ofrece una variación que la devuelve a otro ámbito y a otra tradición que parecen resultar incompatibles con el hipotexto clásico. Nos referimos al cambio de interlocutor que, a diferencia de la variación anterior, dejará de ser Lesbia y será el personaje vampírico y seductor de la novela de Sheridan Le Fanu que lleva su nombre, *Carmilla* (1872). La inclusión de este personaje ofrecerá, evidentemente, otra economía del afecto, vinculada más a la sensualidad del género gótico que al discurso amoroso catuliano:

Me preguntas, Carmilla, cuántos besos  
tuyos me saciarían esta noche  
de la razón en que las criaturas  
lovecraftianas han tomado el mando  
y no se mueve nadie sin permiso.  
Y te respondo que con uno solo  
con dientes (no con lengua) que horadase  
mi yugular tendría suficiente.  
No quiero seguir vivo en este mundo,  
donde no hay más que idiotas y tarados  
que han prohibido los mitos y los héroes. (de Cuenca, 2018, p. 85).

La respuesta, que en el poema de Catulo es ciertamente hiperbólica, le permitía explayarse en un ejercicio erudito y funcionaba a la manera de una excusa que el lector reconocía y sobre la cual la escritura desplegaba una imaginación que recuperaba ciertos lugares de la tradición, ofreciéndonos veladamente un homenaje a Calímaco de Cirene (Ponce Hernández, 2013):

Pues bien: cuantos granos de arena libia hay en Cirene, fértil en laserpicio, entre el oráculo del ardiente Júpiter y el venerable sepulcro del viejo Bato, o cuantos astros, cuando calla la noche, vigilan los furtivos amores de los seres humanos, tantos son los besos, dados por ti, que le bastan para saciarse al loco de Catulo, de forma que ni los curiosos podrían contarlos, ni hechizarlos una lengua maligna. (Catulo, 1993, p. 70).

La construcción del texto que va desde el grano de arena hacia las estrellas del firmamento en su intento de cifrar lo innumerable da cuenta, al mismo tiempo, de un rigor técnico que, bajo la figura de la *labor limae*, intentaba inscribirse en la trayectoria de la poesía alejandrina (Alonso Gamo, 2004, p. 67). En el poema de de Cuenca, esa respuesta será más bien escueta, pero también servirá de excusa para el despliegue, aunque de signo diverso, de una erudición igualmente compacta. La escena amorosa que recrea el poema luisalbertiano se insertará, como pudimos ver, en una trama gótica y recuperará un universo narrativo que poco tiene que ver con el mundo clásico. Ello, a su vez, va a producir una filiación doble que, por un lado, irrefutablemente remitirá al hipotexto latino, pero que, por otro, lo trastocará y lo forzará a una conexión, hasta entonces, inédita e insólita. Este doble direccionamiento que ofrece el texto luisalbertiano tiene, como podemos observar en el cierre, la finalidad de abrazar el carácter ostensiblemente ficcional de la escritura<sup>9</sup>.

## Conclusión

El alejandrismo luisalbertiano, por lo tanto, consiste no solamente en la reescritura como motor de su producción, sino en la interacción de diversas tradiciones. El cotejo, la ventriloquía y la asociación insólita serán los mecanismos de una actividad irónica, tal como observaba Carlos García Gual en el fragmento citado, que ve progresar un texto con la capacidad de articular lo aparentemente diverso, inconexo e irreconciliable. La poesía luisalbertiana, de esta forma, se dota de una amplitud y permeabilidad que comprende a la cultura y a la tradición como un diálogo siempre recommenzado y, por ello mismo, novedoso.

Esta modalidad del alejandrino observada en este breve acercamiento, a su vez, puede apoyarse en una serie de rasgos que la poesía del madrileño presenta, como la apertura del horizonte referencial, la hibridez genérica, la preocupación por la *tekné* compositiva, la inclinación por los textos breves, el juego de alusiones, la exploración psicológica de los personajes, etcétera, que evidentemente remitirán a una praxis escrituraria proveniente del magisterio de dicha escuela helénica (Arrondo, 2016; Bowra, 1958; Brioso Sánchez, 1988; Lesky, 2003).

Para finalizar es importante destacar que, como se desprende de los ejemplos analizados, resulta también de raigambre evidentemente alejandrina la inclinación temática y compositiva hacia lo menor que tienen sus poemas. En este sentido, los poetas alejandrinos, por lo general, evitaban producir una literatura extensa, elevada y solemne, como la de los grandes ciclos épicos. Calímaco, en *Respuesta a los Telquines*, por ejemplo, habla de una “musa sutil” y de un canto que evite los grandes caminos y se desplace por estrechos senderos (Brioso, 1987, p. 123). Lo menor en la poesía de Luis Alberto de Cuenca implica un acercamiento a la cotidianidad, a las figuras del discurso amoroso y a “los temas de siempre”<sup>10</sup>. Se trata de un movimiento que le da la espalda —de la misma forma que lo hacían los alejandrinos— a los grandes relatos colectivos (el compromiso, la historia, la política, etc.) en aras de una privatización del fenómeno poético.

## Referencias

- Alonso Gamó, J. M. (2004). Estudio Preliminar. En Cayo Valerio Catulo, *Poesías completas: Traducción y estudio preliminar* (pp. 15-85). Guadalajara: AACHE.
- Arjona, D. (13 de junio de 2011). Luis Alberto de Cuenca: "Desde pequeñito he sido un friki y lo seguiré siendo". *El cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Luis-Alberto-de-Cuenca-Desde-pequenito-he-sido-un-friki-y-lo-seguire-siendo#:~:text=He%20sido%20un%20friki%20desde,friki%20que%20al%20especialista%20fr%C3%ADo>
- Arrondo, J. F. P. (2016). *Compendio de Literatura griega*. Madrid: San Dámaso.
- Bowra, C. M. (1958). Alejandría en adelante. En *Literatura Griega* (pp. 776-796). México DF: Fondo de Cultura Económica México.
- Brioso, M. (1987). *Los epigramas literarios de Calímaco*. Madrid: Gredos.
- Brioso Sánchez, M. (1988). Literatura Helenística. En J. A. López Férez (Ed.), *Historia de la literatura griega* (pp. 781-816). Madrid: Cátedra.
- Calímaco. (1974). *Epigramas* (Trad. L. A. de Cuenca.). Madrid: Suplementos de Estudios Clásicos.
- Castellet, J. M. (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- Catulo. (1993). *Catulo. Poemas; Tibulo. Elegías* (A. Soler Ruiz, Trad.). Madrid: Gredos.
- de Cuenca, L. A. (1974). Calímaco epigramista. En Calímaco *Epigramas*. Suplementos de Estudios Clásicos.
- de Cuenca, L. A. (Ed.). (1976). *Euforión de Calcis: Fragmentos y epigramas*. Madrid: Fundación Pastor de estudios clásicos.
- de Cuenca, L. A. (1987). *El otro sueño*. Sevilla: Renacimiento.
- de Cuenca, L. A. (1993). *El hacha y la rosa*. Sevilla: Renacimiento.
- de Cuenca, L. A. (1999). Mi poesía. En T. J. Dadson y D. W. Flitter (Eds.), *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*. Birmingham: The University of Birmingham Press.
- de Cuenca, L. A. (2006). Mis traducciones poéticas. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 717, 30-32.

- de Cuenca, L. A. (2013). La alegre brisa de la calle. En *Luis Alberto de Cuenca* (pp. 15-29). Madrid: Fundación Juan March.
- de Cuenca, L. A. (2014). *Luis Alberto Cuenca: «La cultura no es de izquierdas ni de derechas»* (E. Rodríguez). *Turia*. Recuperado de : [http://www.ieturolenses.org/revista\\_turia/index.php/actualidad\\_turia/cat/conversaciones/post/luis-alberto-cuenca-la-cultura-no-es-de-izquierdas-ni-de-derechas/](http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/luis-alberto-cuenca-la-cultura-no-es-de-izquierdas-ni-de-derechas/)
- de Cuenca, L. A. (2018). *Bloc de otoño*. Madrid: Visor.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giangrande, G. (1984). Carácter de la poesía helenística. *Anuario de estudios filológicos*, 7, 155-171.
- Gil de Biedma, J. (1998). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Traficantes de Sueños.
- Lanz, J. J. (2018). Traducción y variación: Estrategias de intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca. En A. Sáez (Ed.), *Las mañanas triunfantes: Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca* (pp. 67-103). Sevilla: Renacimiento.
- Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Lesky, A. (2003). Los nuevos centros. En Autor, *Historia de la literatura griega* (pp. 725-749). Madrid: Gredos.
- Letrán, J. (2005). *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento.
- Perrotta, G. (1925). Alejandrinismo. Recuperado de: <https://www.criticadelibros.com/generos-literarios/alejandrinismo/>
- Ponce Hernández, C. (2013). Apuntes sobre el léxico del poema VII de Catulo. *Anuario de Letras Moderna*, 18, 215-224.
- Sierra Cózar, A. (1991). Luis Alberto de Cuenca, poeta de dos décadas. *Nueva Revista*, 15, 84-85.
- Suárez Martínez, L. M. (2010). *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Pontevedra: Academia del Hispanismo.

## Notas

<sup>1</sup> Esta forma de construcción de una dimensión urbana novedosa es descrita por Albin Lesky (2003) de la siguiente forma: “Uno de los rasgos más llamativos del helenismo es una inclinación a lo supradimensional, en lo cual parece perpetuarse algo del espíritu de Alejandro. Surgieron las ciudades recién fundadas con gigantescas dimensiones y su construcción hipodámica, que permitía que las largas arterias se cruzaran rectangularmente; a todas sobrepujó Alejandría con sus instalaciones portuarias, con el faro en la isla de Faros, obra de Sóstrato de Cnido, posteriormente considerada como una de las maravillas del mundo, y con el sector real, que, con los edificios para las dependencias palaciegas, los cuarteles, la cancillería, el Museo y un teatro, constituía una ciudad dentro de la gran ciudad” (pp. 727-228).

<sup>2</sup> Félix Guattari y Gilles Deleuze han postulado la importancia de esta noción y han desentrañado su funcionamiento en un libro célebre como *Mil Mesetas*. Esta comprensión dinámica del espacio probablemente pueda colaborar a comprender cómo se configura la experiencia vital durante este periodo. Guattari explica, en este sentido, que la noción de territorio debe desbordar el uso que hacen de él la etología y la etnología: “Los seres existentes se organizan según territorios que ellos delimitan y articulan con otros existentes y con flujos cósmicos. El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente ‘una cosa’. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 372).

<sup>3</sup> Ello, sin embargo, no niega una dimensión vital del poema que será comprendida en su construcción estrictamente cultural, como modelo retórico. Por otra parte, podríamos llegar a afirmar que, barroquismo

---

mediante, la primera escritura de Luis Alberto de Cuenca establece con la serie biográfica, pese a negarlo programáticamente, una conexión cercana, más si observamos el abordaje y escenificación de la muerte de Rita Macau en *Elsinore*. En la poesía de línea clara, por el contrario, a pesar de encontrarnos con un flujo reconocible y reconocido de nombres propios, espacios y tiempos en clave autobiográfica, el distanciamiento de su escritura parece postular el carácter enteramente literario de su inclusión.

<sup>4</sup> Giuseppe Giangrande, al observar la técnica alusiva de los poetas helenísticos, propone un paralelismo que puede explicar la fascinación de los “poetas modernos” con la escuela alejandrina: “Los poetas modernos, como por ejemplo Leopardi o Cavafis, no tienen que crear una nueva lengua poética: la lengua poética existe ya, es el resultado de muchos siglos de desarrollo (en el caso de los poetas italianos la lengua poética fue creada por Dante y los otros poetas medievales, y Petrarca). Los poetas helenísticos debieron hacer frente al mismo problema: no podían crear una lengua poética nueva porque esta lengua poética existía ya, producto de muchos siglos de desarrollo, a partir de Homero” (Giangrande, 1984, p. 160).

<sup>5</sup> En este aspecto, el alejandrismo de la línea clara no parece alejarse demasiado de su propia poesía novísima. Ello es observado por el propio Luis Alberto de Cuenca cuando evalúa la *modernidad* que trajeron los novísimos al panorama español: “Eso era lo moderno, más que dedicar cantos al pueblo, hablar de liberación y enarbolar banderas rojas por todas partes. Todo eso nos resultaba arcaico y en ese sentido, como corriente de ruptura, de innovación, la generación novísima fue importante. Se recuperaron valores lingüísticos en un momento en que la lengua estaba, en cierto modo, echada a perder; se dio valor a la cultura, y no sólo a la española, sino a la universal, a la que la generación social, o progre, no prestaba atención. Los novísimos abrimos un poco la ventana para dejar que la brisa entrara en la biblioteca, que estaba un poco llena de polvo” (de Cuenca, 2014).

<sup>6</sup> Este género será cultivado, por lo menos bajo esa titulación, únicamente en los libros *El hacha y la rosa* (1993) y en *Bloc de Otoño* (2018). Las variaciones, por lo general, abordan textos antiguos como resulta el caso de las siguientes composiciones: “Sobre un pasaje del canto VI del *Mahabharata*” (de Cuenca, 1993, pp. 348-349), “Sobre una oda de Horacio” (de Cuenca, 1993, pp. 350-351), “Variación sobre un tema de Catulo” (de Cuenca, 2018, p. 84), “Variación sobre otro tema de Catulo” (de Cuenca, 2018, p. 85), “Variación sobre un tema de Íbico” (de Cuenca, 2018, p. 86), “Variación sobre un tema de Mimnermo” (de Cuenca, 2018, p. 87), “Variación sobre otro tema de Mimnermo” (de Cuenca, 2018, p. 88); “Variación sobre un tema de Alcán” (de Cuenca, 2018, p. 89), “Variación sobre un tema de Safo” (de Cuenca, 2018, p. 90), “Variación sobre un tema de Simónides” (de Cuenca, 2018, p. 114), “Variación sobre otro tema de Simónides” (de Cuenca, 2018, p. 115), “Variación sobre un tema de Arquíloco” (de Cuenca, 2018, p. 116) y “Variación sobre otro tema de Arquíloco” (de Cuenca, 2018, p. 117). No obstante, también encontramos variaciones referentes a textos modernos: “Sobre un tema de J. M. M.” (*LCDP*: 210), “Sobre un poema de Bertran de Born” (de Cuenca, 1993, p. 84), “Sobre un poema de Lacenaire” (de Cuenca, 1993, p. 86), “Sobre un poema de Baudelaire” (de Cuenca, 1993, p. 88), “Sobre un poema de Robert Ervin Howard” (de Cuenca, 1993, p. 90), “Variación sobre un pasaje de *Fausto*” (2018, p. 41) y “Variación sobre otro pasaje de *Fausto*” (2018, p. 42). Esta vertiente alejandrina, por otra parte, ha sido también cultivada por otro poeta coetáneo a nuestro autor, como Víctor Botas (1946-1994). Tanto en su libro *Segunda mano* (1982) como en *Historia Antigua* (1987), este poeta asturiano recupera el género de la variación utilizando, además, un corpus poético evidentemente caro a Luis Alberto de Cuenca: Arquíloco, Safo, Anacreonte, Simónides, Calímaco, Catulo, etcétera.

<sup>7</sup> Alison Latham explica que las variaciones son una forma musical en la que un tema completo se repite pero con algunas modificaciones a cada reexposición. Las variaciones pueden ser continuas, como en los movimientos en *ostinato*, o con modificaciones discretas, como en las variaciones estróficas. La especialista explica que no hay un número fijo de variaciones sobre un tema. Como género, además, las variaciones estróficas jamás han gozado de gran prestigio, en cierta medida debido a su forma paratáctica (encadenamiento de secciones separables) que da la impresión de una simple secuencia de piezas breves unidas entre sí, sin coherencia formal. Sin embargo, muchos compositores han reunido variaciones individuales para crear patrones retóricos y formas musicales mayores. “En manos de compositores notables”, advierte Latham, “el trabajo con variaciones sobre un tema ha creado obras dinámicas y convincentes, pero la mayoría de las variaciones compuestas para el consumo popular suele ser artísticamente trivial”. Esta diversidad en los resultados finales del trabajo de variación la llevan a concluir que “la forma (de las) variaciones sobre un tema tiene la peculiaridad de ser adaptable tanto a las expresiones más vacuas como a las más profundas de la música instrumental occidental” (Latham, 2017, p. 1554).

<sup>8</sup> Gérard Genette (1989), en su libro *Palimpsestos*, menciona, sin definirla en detalle, la noción de variación, entendida como una forma de transposición: “La variación, que afecta a un tema original (*Variations Goldberg*, de Bach) o tomado de otro (*Variations Diabelli*, de Beethoven) constituye por sí misma una forma o un género musical completo, en el que se combinan todas las posibilidades de transformación, canónicas o no -y es sabido hasta qué punto las explotó Beethoven” (p. 483). A su vez, el teórico presenta una modalidad más libre de

---

transposición, como lo es la paráfrasis que “florece sobre uno o varios temas prestados toda una red de improvisaciones *ad libitum*” (Genette, 1989, p. 483).

<sup>9</sup> Podríamos agregar que el texto luisalbertiano tiene como antecedente en la serie española un poema de Jaime Gil de Biedma titulado “Pandémica y celeste” (Gil de Biedma, 1998, p. 143). Ese texto, sin embargo, no parece ser retomado por nuestro poeta, a excepción de que ambos tienen un hipotexto en común.

<sup>10</sup> Ello aparece claramente explicado bajo la forma de la miopía en su arte poética “La alegre brisa de la literatura”: “Normalmente, los poetas menores no deberían dedicarse a las letras mayores, sino a las diminutas. En este caso, el poeta menor es, además, miope y refractario (de momento) a las operaciones de miopía con rayo láser, y debe limitarse, pues, a encarar en sus versos temas gruesos, elementales, burdos, básicos... Ello quiere decir, trasladado a la esfera de los sentimientos, que el poeta cegato sólo es capaz de discernir, y en consecuencia de apreciar, pasiones evidentes como el amor, la amistad y el odio, y que, en el plano de las sensaciones, se limita a captar las menos sutiles, como placer, dolor, calor y frío. Con semejantes motivaciones líricas nuestro menor poeta corre el peligro de situarse al margen de la exquisitez presumible en un alumno de las Musas” (de Cuenca, 2013, pp. 26-27).

## **Antagonismo creativo en William Blake: una forma no populista de polarización política**

Marco Gabriel Trucco\*

### **Resumen**

En el siguiente trabajo, propongo un análisis de cómo la idea de antagonismo en la obra del poeta William Blake es incompatible con el antagonismo populista como lo entiende Ernesto Laclau, y cómo el antagonismo en Blake permite superar algunos obstáculos para el progreso social, que se derivan del modo populista de entender el antagonismo.

La comparación entre las dos formas de antagonismo y sus implicancias está estructurada en tres ejes. El primer eje es la idea de antagonismo en el pensamiento de cada autor, donde diferenciamos las relaciones de negación y de contrariedad en Blake, y la dinámica de amigo/enemigo en Laclau. El segundo eje es la construcción de las identidades, donde exploramos la idea de “particulares minuciosos” en Blake y la de “significante vacío” en Laclau. Y el tercer eje es la posibilidad de progreso derivada de cada idea de antagonismo, donde exploramos el perdón en Blake y el peligro de la “polarización afectiva” (Iyengar, Lektés, Levendusky, Malhorta y Westwood, 2019) en el populismo.

Concluimos que el antagonismo en Blake es más propicio para el progreso porque postula la coexistencia de los contrarios en tensión creativa gracias a la definición precisa de las identidades y el ejercicio del perdón.

**Palabras clave:** *William Blake, Ernesto Laclau, antagonismo, populismo, polarización afectiva*

### **Creative antagonism in William Blake: a non-populist form of politic polarization**

### **Abstract**

In this paper we develop an analysis of how the idea of antagonism in the work of the poet William Blake is incompatible with the populist antagonism as Ernesto Laclau understands it, and how the antagonism in Blake helps overcome the obstacles towards progress derived from the populist idea of antagonism.

---

\* Licenciado en Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba. Doctorando en Letras, Universidad Nacional de Córdoba. [marcogabrieltrucco@gmail.com](mailto:marcogabrieltrucco@gmail.com).

Recibido 13/04/2021. Aceptado 20/05/2021.

The comparison between both forms of antagonism and their implications is structured in three topics. The first topic is the idea of antagonism in the thought of each author, where we distinguish the relations of negation and contrariety in Blake, and the friend/enemy dynamics in Laclau. The second topic is the construction of identities, where we explore the idea of “minute particulars” in Blake and “empty signifier” in Laclau. And the third topic is the possibility of progress derived from each idea of antagonism, where we explore the forgiveness in Blake and the danger of “affective polarization” (Iyengar et al., 2019) in populism.

Our conclusion is that Blake’s antagonism better fosters progress by stating the coexistence of contraries in creative tension thanks to a precise definition of identities and the exercise of forgiveness.

**Keywords:** *William Blake, Ernesto Laclau, antagonism, populism, affective polarization*

## **Introducción**

En el pensamiento del poeta y pintor William Blake, el antagonismo es una dinámica fundamental de la vida humana, indispensable para el funcionamiento de la política, así como lo es para el populismo tal como lo concibe Ernesto Laclau. Blake comparte con el populismo muchas objeciones al liberalismo clásico. Entiende que el conflicto es parte necesaria de la vida política, en oposición al ideal liberal de la paz perpetua. Entiende que la creatividad discursiva e imaginativa es constitutiva de la realidad y rechaza el ideal liberal de una razón como facultad que revela una verdad de validez universal. Es consciente, como el populismo, de que el único valor en sí mismo, en política, es resolver necesidades reales, y que el funcionamiento de las instituciones republicanas puede ser un medio pero no un fin en sí. Sin embargo, el tipo de antagonismo celebrado por Blake es radicalmente diferente del antagonismo populista, y la clave de la diferencia es cómo entienden la energía humana y, por lo tanto, la fuerza social.

## **Dos formas de antagonismo en William Blake**

Blake distingue entre dos formas de antagonismo: la contrariedad y la negación. En la oposición de contrarios, cada uno de los polos es una forma de energía, y los dos polos son necesarios y se fecundan en la coexistencia. En la oposición como negación, un polo niega la energía del otro, busca obstaculizarla y reprimirla.

Negations are not Contraries: Contraries mutually Exist:  
But Negations Exist Not: Exceptions & Objections & Unbeliefs  
Exist not... (*Jerusalem*, en adelante J, placa 17).

La clave es su idea de la energía, porque la energía es la condición de la existencia, y esta idea se desarrolla con mayor detalle en *The Marriage of Heaven and Hell* (en adelante, MHH).

All Bibles or sacred codes have been the cause of the following Errors.

1. That Man has two real existing principles Viz: a Body & a Soul.
2. That Energy, calld Evil, is alone from the Body, & that Reason, calld Good, is alone from the Soul.
3. That God will torment Man in Eternity for following his Energies.

But the following Contraries to these are true.

1 Man has no Body distinct from his Soul for that calld Body is a portion of the Soul discern'd by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age.

2 Energy is the only life and is from the Body and Reason is the bound or outward circumference of Energy.

3 Energy is Eternal Delight. (MHH, placa 4).

La energía es la única fuente de vida y toda forma de energía tiene valor, porque, según el verso que cierra la *Song of Liberty*, "Everything that Lives is Holy". La actitud ortodoxa que Blake está denunciando, y que en los años de composición de la obra (entre 1790 y 1793) Blake identificaba en la monarquía contrarrevolucionaria y la Iglesia aliada a ella, consiste en impugnar una forma de energía identificándola con el mal y reprimiéndola. Esa actitud es la que Blake denomina "negación".

En cuanto formas diferentes de energía, los contrarios no solo no deben ser reprimidos, sino que su relación de contrariedad es necesaria para que la energía se manifieste en su conflictiva plenitud.

Without Contraries is no Progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.

From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy.

Good is Heaven. Evil is Hell. (MHH, placa 3).

Blake plantea, por un lado, una relación entre formas diferentes y opuestas de energía, que son los polos contrarios, y, por otro lado, un determinado tipo de relación frente a un contrario, que es la negación. La negación no es una forma de energía en sí, sino que es una obstrucción, una represión, una negación propiamente de la energía (tanto propia como de otro). En el Edén que imagina Blake como estado psíquico de la máxima realización creativa y el máximo goce humano, los contrarios se enfrentan en una disputa interminable por la primacía intelectual, pero sin destruirse, sino afirmando cada uno una identidad en progreso. Para que ocurra esa coexistencia productiva de los contrarios (el matrimonio del Cielo y el Infierno) debe haberse superado por completo la negación como dialéctica entre los contrarios. A ese antagonismo de contrarios sin negación podemos llamarlo "antagonismo creativo". Y es en ese Walhalla de eterna confrontación intelectual donde se encuentra el máximo goce y la máxima realización de la vida, y también donde se abren paso las nuevas demandas y propuestas en el progresivo camino de la emancipación.

A diferencia de Schmitt y Laclau, como veremos más adelante, para Blake lo político no necesita una relación de antagonismo como negación, sino que alcanza su plenitud en una

oposición de contrarios. En línea con los ideales de la Revolución francesa y la independencia americana, para Blake la política es la hermandad, el ámbito del encuentro con el otro, que es, a la vez, el ámbito del desarrollo espiritual

Are not Religion & Politics the Same Thing?  
Brotherhood is Religion. (J, placa 57).

El ideal de Blake es una sociedad de individuos libres que desarrollan su máximo potencial creativo. Y para eso necesitan que las oposiciones tengan la dinámica de contrarios que afirman su identidad en la diferencia y no en la negación.

### **La idea de progreso en William Blake**

Para que haya progreso y la energía cree con libertad, los contrarios necesitan coexistir, cada uno conservando su identidad y fecundándose mutuamente en su inmanencia. De eso se trata el matrimonio del Cielo y el Infierno: los opuestos ya no se repudian ni reprimen, como ocurre en la dialéctica de la moral ortodoxa y la política represiva, sino que coexisten en una unión gozosa que no disuelve la identidad de cada polo. Ese matrimonio no se trata de una reconciliación, ni una síntesis que lleva a un nuevo par de contrarios trascendente, ni un término medio, ni una moderación entre los contrarios.

En la sección sobre los modos de ser Prolífico y Devorador, Blake desarrolla en mayor profundidad esta dialéctica.

The Giants who formed this world into its sensual existence and now seem to live in chains, are in truth the causes of its life & the sources of all activity, but the chains are the cunning of weak and tame minds, which have power to resist energy. According to the proverb, the weak in courage is strong in cunning.

Thus one portion of being, is the Prolific. the other, the Devouring: to the devourer it seems as if the producer was in chains, but it is not so, he only takes portions of existence and fancies that the whole.

But the Prolific would cease to be Prolific unless the Devourer as a sea received the excess of his delights...

These two classes of men are always upon earth, & they should be enemies, whoever tries to reconcile them seeks to destroy existence.

Religion is the endeavor to reconcile the two. (MHH, placa 16).

Los contrarios, como porciones del ser, son ambos válidos, y es necesario que la enemistad —entendida como diferenciación, no como intento de destrucción— entre ellos se mantenga, porque una reconciliación disolvería la diferencia y anularía a uno de ellos. Eso es lo que busca la negación: anular una de esas porciones del ser en nombre de una reconciliación que ordene la totalidad humana bajo una autoridad religiosa o estatal. Blake es un profeta de la energía y la creatividad que celebra lo Prolífico como lo más sabio. Pero

lo Devorador no es condenable y es necesario en tanto se mantiene como un contrario. Solo se vuelve condenable cuando deviene en una forma de negación.

Erdman (1977) observa que esta oposición tiene una referencia al conflicto económico entre productores y explotadores que se desarrollaba en los años de la Revolución francesa. Por un lado, estaban los trabajadores, campesinos y artesanos; y, por otro lado, la clase privilegiada integrada por cortesanos, sacerdotes, militares, burócratas y recaudadores de impuestos, que vivían a costa de la riqueza que le extraían a la clase productiva (véase también una descripción de la tensión económica de la época en análogos términos en Thompson, 1968, p. 99). Esa relación en la que la clase privilegiada mutila la energía de la clase productora con la confiscación, la censura y el sometimiento puede dar paso a una relación en la que los contrarios dejan de dañarse. “Incluso en la libertad de un paraíso sin clases siempre habrá trabajo y siempre un público para el artista-artesano” (Erdman, 1977, p. 80). La reconciliación ante un *statu quo* que ahoga la creatividad y la generación de riquezas es lo que busca la religión; en Blake, un aliado moral del despotismo. El paso de la negación a la contrariedad implica una revolución contra el orden opresor y un nuevo orden marcado por la autonomía y también la competencia entre personas emancipadas y creativas. Blake fomenta un proceso similar cuando protesta contra el pintor neoclásico y presidente de la Royal Academy, Sir Joshua Reynolds, por pedir que la realeza sea generosa con los artistas: “Liberality! We want not Liberality. We want a Fair Price & Proportionate Value & a General Demand for Art” (*Annotations to Reynolds*, 1988, p. 637). La actitud deferente de los artistas hacia sus mecenas aristócratas es esa reconciliación que busca la autoridad religiosa. En la utopía revolucionaria de Blake, “la ilustración del público general y el mercado abierto para el arte”<sup>1</sup> (Thompson, 1993, p. 113) reemplazan el mecenazgo y estimulan las fuerzas creativas en el ámbito de la demanda general, la independencia de los artistas-productores y la pugna por la superioridad intelectual y estética.

Veámos que la coexistencia de los contrarios posibilita el progreso. Harold Bloom (1971) observa que el progreso significa volverse más humano, y que la marca final de ese desarrollo es el matrimonio de todos los contrarios sin reconciliarlos, lo que sería disolverlos en la unidad. Como la energía es la fuente de toda vida y toda vida es sagrada, progreso significa liberar y crear nuevas formas de energía. Eso supone, por un lado, que el progreso significa derrocar formas de poder que reprimen una manifestación de la energía. En la forma de represión en la realidad social que Blake está denunciando, es el conservadurismo moral que busca confinar a los oprimidos a una aceptación pasiva de la represión en Inglaterra contra los simpatizantes de la Revolución francesa, según afirma Erdman (1977). Pero, además de liberarse de las opresiones, el progreso significa proponer y crear nuevas formas de acción y de goce, liberando la energía originaria prolífica. La revolución, en Blake, no consiste en reprimir ni superar a uno de los contrarios, porque eso generaría un ciclo en el que la rebelión toma el poder del despotismo y se convierte, a su vez, en un nuevo despotismo. Northrop Frye (1979) analiza este proceso en detalle en lo que llama el ciclo de Orc, el personaje mitológico que encarna la rebelión, y Urizen, la tiranía. Revolución, en Blake, significa terminar con la negación como dinámica entre los contrarios y así abrir un camino de progreso no lineal en el que los contrarios se enriquecen en enfrentamiento creativo. En términos de Cielo e Infierno, revolución no significa ni invertir la valoración de cada polo, ni convertir a toda la existencia en Cielo o en Infierno, sino celebrar ese matrimonio donde la vida humana progresa con la manifestación cada vez más libre de cada polo.

## La identidad como singularidad definida en William Blake

Esta idea de progreso, en Blake, se deriva del modo en que Blake entiende la identidad, diferenciándose tanto de la metafísica occidental de la tradición platónico-aristotélica como del posestructuralismo de Laclau en su noción de “significante vacío”.

En Blake, cada uno de los polos en una relación antagonica, es decir, las unidades de la identidad, es un *minute particular*, o particular minucioso. Los *minute particulars* son “cells of energy in tension with one another. While, in terms of bodily preservation and cooperation, these cells live in ‘Perfect Harmony’, their drive toward individuation and differentiation is characterized by Blake as ‘Mental War’” (Ault, 1974, p. 31).

La armonía perfecta entre estas unidades de energía se refiere a que no se destruyen entre sí, aunque al mismo tiempo buscan diferenciarse e individualizarse. La diferencia entre lo mental y lo corporal en la cita no hace referencia a una diferencia de sustancia, que Blake niega, sino a las dos formas de antagonismo. La guerra mental es la oposición entre contrarios que se esfuerzan por diferenciarse pero no se destruyen, mientras que la guerra corporal es la negación del otro y el intento de destruirlo. Esto tiene dos implicancias que ayudarán a comprender el contraste entre la idea de antagonismo en Blake y la de populismo entendida por Laclau.

La primera implicancia es que la identidad, en Blake, no se construye solo por negación, ni el contrario es quien impide la realización de la propia identidad. Las unidades de identidad, en Blake, necesitan de la oposición para existir, como lo Prolífico no existiría sin lo Devorador. No se trata de una identidad definida por lo que su contrario le impide ser, sino una identidad en la que los contrarios más bien se complementan. Por otro lado, la identidad no depende solo de la oposición, sino que, a la vez, afirma un significado positivo. En ese sentido hay que entender el aforismo “Opposition is true Friendship” (MHH, placa 20): en la medida en que el antagonismo sea una relación de contrarios y no de negación, cada uno de los polos ayuda a definir con mayor detalle los rasgos particulares del otro. Como la energía en Blake solo existe en la forma, cuanto más definida sea la forma, mayor será el despliegue de energía. Es un amigo aquel frente a quien defino los rasgos de mi identidad con mayor minuciosidad, mientras no necesitamos destruirnos para diferenciarnos. Esto conduce a una ética de la pluralidad democrática en la que, así como las células de energía buscan diferenciarse para ganar vitalidad, las identidades conviven contemplándose en su diferencia. Esto está sugerido en el proverbio del Infierno: “The most sublime act is to set another before you” (MHH, placa 7), donde “set another before you” debe leerse como enfrentar la realidad de un otro, tomar conciencia de la diferencia de otra forma de vida.

La segunda implicancia es que cada forma de energía define su identidad con claridad y no de forma vaga o imprecisa. Esto no significa que la forma, en Blake, sea una sustancia objetiva exterior al sujeto e inmutable a lo largo del tiempo empírico. La forma, en Blake, es lo mismo que la energía y que la vida (Frye, 1974), es una creación imaginativa que está siempre abierta a nuevos desarrollos. Incluso cuando los *minute particulars* están sujetos a los cambios del progreso, en cada instante tienen una forma definida con claridad.

For Art & Science cannot exist but in minutely organized Particulars  
And not in generalizing Demonstrations of the Rational Power.

The Infinite alone resides in the Definite & Determinate Identity. (J, placa 55).

“Infinito”, en Blake, no se refiere a lo que se extiende sin límites en el plano matemático o empírico, sino al plano mental de la imaginación, donde la satisfacción del deseo se hace posible. La realización, entonces, de demandas políticas y deseos de acción en el plano social solo puede darse mediante actos definidos, llevados adelante por sujetos que asumen una identidad definida y, sobre todo, que realizan actos definidos. El poder racional que generaliza es una crítica a la teoría del conocimiento de John Locke, que borra las características particulares de los hechos empíricos para que puedan ser descriptos en conjunto por una categoría abstracta y general (*cf.* Ault, 1974, p. 61). El correlato político que Blake ve en esa teoría del conocimiento es que la razón que pretende ordenar la totalidad a costa de las particularidades crea una tiranía, precisamente, porque restringe el desarrollo de cada energía particular: “One Law for the Lion and Ox is Oppression” (MHH, placa 24).

La identidad es energía positiva, definida en su singularidad, y esa energía es virtud. En cambio, todo lo que obstaculice la energía y desdibuje sus rasgos singulares es vicio.

...As I understand Vice it is a Negative—It does not signify what the laws of Kings & Priests have calld Vice we who are philosophers ought not to call the Staminal Virtues of Humanity by the same name that we call the omissions of intellect springing from poverty.

Every man’s <leading> propensity ought to be calld his leading Virtue & his good Angel. But the Philosophy of Causes & Consequences misled Lavater as it has all his contemporaries. Each thing is its own cause & its own effect. Accident is the omission of act in self & the hindering of act in another. This is Vice but all Act [<from Individual propensity>] is Virtue. To hinder another is not an act it is the contrary it is a restraint on action both in ourselves & in the person hinderd. For he who hinders another omits his own duty at the time.

Murder is Hindering Another

Theft is Hindering Another

Backbiting, Undermining, Circumventing & whatever is Negative is Vice.

But the origin of this mistake in Lavater & his contemporaries is, They suppose that Woman’s Love is Sin, in consequence all the Loves & Graces with them are Sin. (“Annotations to Lavater”, 1988, p. 601).

Lo que este elocuente pasaje aclara del pensamiento de Blake es que la identidad individual sería la propensión a actuar, un cierto modo en el que el impulso creativo y activo se presenta en los individuos y que permite distinguir al individuo del estado psíquico que está atravesando. Los actos, como actos de generosidad, rebeldía, creatividad, amor, rechazo, condena, etcétera, son positivos al ser su propia causa y efecto, están fuera de la lógica del tiempo y, en ese sentido, son eternos. Y, por último, los vicios no son cierto

tipo de energía, como el goce sexual, sino solamente la negación de los actos enérgicos propios o ajenos.

### **El perdón creativo en William Blake**

Si progresar es dar lugar a todas las formas de vida en su conflictividad, ¿qué hacer, entonces, con quienes ejercen la negación, que para Blake constituye el único y verdadero vicio? La solución de Blake para ese problema es una forma de perdón creativo, que no consiste ni en poner la otra mejilla, ni en tolerar, ni en negociar, ni en olvidar.

Learn... to distinguish the Eternal Human  
...from those States or Worlds in which the Spirit travels:  
This is the only means to Forgiveness of Enemies. (J, placa 49).

El perdón, en Blake, se da cuando se separa a la persona del estado psíquico por el que está transitando. Y la negación, al no ser una forma de vida ni una identidad, es un estado por donde el espíritu transita, la única verdadera forma de pecado. Para que ese perdón ocurra es necesario, primero, definir con la máxima precisión en qué consiste el error y condenar ese error con contundencia. El Proverbio del Infierno, “A dead body, revenges not injuries” (MHH, placa 7), sugiere, anticipando a Freud, que sin una venganza de las injusticias no puede haber una verdadera paz. Y el perdón, en Blake, está más cerca de la venganza que de la tolerancia, porque consiste en un acto enérgico. Pero para no convertirse en una reacción, a su vez, negadora, es preciso el segundo paso de separar la persona del error que ha cometido, lo cual es, a su vez, un nuevo acto creativo, ya que implica formar una imagen de esa persona diferente de la que el presente de la injusticia nos muestra. El acto de perdón constituye una de las formas más elevadas de energía.

Mutual Forgiveness of each Vice,  
Such are the Gates of Paradise. (*The Gates of Paradise*, líneas 1-2).

El perdón es creativo porque define con precisión el estado o error y porque imagina la posibilidad de una persona liberada de ese error. Y es enérgico porque permite terminar con la dinámica de negación, que es obstrucción de la energía propia o del otro. Y también porque, a diferencia de la mera compasión o tolerancia, el perdón para Blake no implica suspender la propia identidad, sino confrontar la identidad propia con la del otro en un acto de reconocimiento y aceptación de las dos identidades.

### **El populismo como dinámica de negación**

Según las dos formas de antagonismo distinguidas por William Blake, el antagonismo que caracteriza al populismo como modo de concebir la política es el de negación y no el de contrariedad. Tomamos de Panizza (2009) la definición de populismo como “un discurso anti statu quo que simplifica el espacio político mediante la división simbólica de

la sociedad entre ‘el pueblo’ (como ‘los de abajo’) y su ‘otro’” (p. 13), cuyo carácter anti *statu quo* es definitorio, “ya que la constitución plena de las identidades populares necesita la derrota política del ‘otro’, el cual es percibido como opresor o explotador del pueblo, y por lo tanto como el que impide su presencia plena” (Panizza, 2009, p. 13).

Este antagonismo es del orden de la negación porque ese otro contra el cual se define la identidad de pueblo es valorado como ilegítimo, al impedir la realización de ese pueblo y la satisfacción de sus demandas. Cada uno de esos polos en que el discurso populista divide a la sociedad niega al otro, en la medida en que busca eliminar sus creencias y sus proyectos. Las “élites” son insensibles a las demandas del “pueblo”, y ese “pueblo”, a su vez, debe impugnar y limitar el poder de las “élites” para satisfacer esas demandas y realizarse (Laclau, 1990, 2005).

En esta idea de antagonismo de Laclau está presente la influencia de Carl Schmitt, para quien lo político depende de distinción entre amigos y enemigos, y los enemigos no son ni competidores en la economía ni adversarios en el debate, sino grupos que amenazan la existencia del grupo propio integrado por los amigos. Y esa amenaza implica la posibilidad, al menos latente, de un combate físico para destruir al otro (Schmitt, 2009).

A diferencia de esta dinámica de negación, la dinámica de los contrarios, en Blake, admite que cada identidad se desarrolle plenamente en tensión con la contraria. Una tensión que no se resuelve, sino que es el impulso para que esa identidad se desarrolle y progrese, porque las identidades no son estáticas ni están predefinidas, sino que pueden abrirse a caminos nuevos (en eso consiste, para Blake, la creatividad). La dinámica de contrariedad, en Blake, propone un modo de coexistencia armoniosa de los opuestos, que implica un fin de lo político como lo entienden Schmitt y Laclau. El liberalismo clásico, en busca de una creación de riqueza sin obstrucciones, sustituye la lógica de la guerra y la sumisión por la de la competencia eterna en el plano económico y la discusión eterna en el plano moral e intelectual (Schmitt, 2009, p. 100). Blake agrega la creatividad eterna como forma de superar el antagonismo negativo y destructivo. En ese sentido, puede considerarse a Blake un continuador del pensamiento liberal, pero que se propone superar tanto el economicismo como el racionalismo del liberalismo clásico. Esa corrección abre respuestas para los argumentos con que Schmitt y Laclau impugnan la fe liberal en el fin de la enemistad destructiva.

Schmitt (2009) sostiene que el liberalismo tiene dificultades para crear causas que den a la vida un sentido que trascienda la satisfacción de deseos privados. En Blake, la creatividad es la expresión de la suma de las facultades humanas y es la más intensa forma de goce, por lo que excede tanto la ganancia económica como la creación racional de conocimiento, y tiene un valor positivo que excede la mera ausencia de guerra.

Laclau (2005) afirma que el sistema institucional, hijo de la fe liberal en las normas racionalizadas, puede perder la capacidad para responder a demandas nuevas. En Blake, el encuentro con el otro como acto sublime sugiere que el progreso vital involucra tomar conciencia del otro, sus necesidades y su forma de actuar. La respuesta populista que enfatiza más la construcción de un enemigo que la de un plan para efectivamente satisfacer esas demandas proyecta un ciclo de aspiración, desilusión y queja (Panizza, 2009), que desarrollaremos más adelante. Como vimos, para Blake, solo puede haber progreso si la identidad de los individuos y los estados por los que pasa se definen con claridad. Si entendemos la satisfacción de demandas como parte del progreso, el modo populista de construir identidades es un obstáculo para ese progreso.

## La construcción de la identidad en el populismo

Mientras para Blake la identidad se construye en *minute particulars*, para el populismo entendido por Laclau, la identidad política se construye en “significantes vacíos”. Estos últimos son términos que no tienen un significado positivo por sí solos, sino que se cargan de significado en la medida en que articulan o reúnen una serie de demandas frente al grupo social antagónico a quien se responsabiliza de obstaculizar esas demandas. Como ha sido vastamente estudiado, Laclau sostiene que un conjunto de demandas concretas se convierte en una identidad política cuando se articula en torno a un término (el ejemplo por excelencia es *pueblo*) que funciona como “significante vacío” y otorga cohesión a esas demandas. Basándose en una filosofía del lenguaje con influencias de Hegel, Lacan y, principalmente, Saussure, Laclau (2005) sostiene que las identidades no tienen un significado positivo sino diferencial (ver también Retamozo y Stoessel, 2014). Como el populismo supone una división en dos del campo social, las demandas se articulan bajo el significante vacío en tanto se las entiende como contrapuestas al campo contrario, que impide su realización. Como el sistema social dentro del cual se dan esas diferencias no es un sistema cerrado, Laclau (1990) deduce que, aunque la relación de confrontación se mantenga estable, el contenido de cada uno de los polos e, incluso, la línea divisora entre ellos son inestables y carecen de contornos definidos (cf. Casullo, 2019).

Esto tiene dos implicancias que agudizan el contraste con el pensamiento de Blake. En primer lugar, si las identidades políticas no tienen propuestas y principios con lineamientos definidos, y si incluso sus actos cobran sentido en función de los vaivenes de la vida política que mueven la grieta que separa los polos en conflicto, no puede haber un progreso como lo entiende Blake. La realización de los deseos y la superación de los obstáculos exigen, para Blake, una conciencia clara de cuáles son esos deseos y obstáculos y con qué actos se los aborda. En relación con este problema de la indefinición, Rosanvallon (2020) observa que la lógica populista disuelve la noción de responsabilidad al borrar la diferencia entre representantes y representados y atribuir la culpa por los fracasos al adversario político. Para Blake, el problema de esa disolución de la responsabilidad no es moral, sino más bien que, al no haber un planteo claro y definido de lo que falló, que no tema reconocer si el error no está en el polo antagónico sino en el propio, ese fallo no puede superarse.

La segunda implicancia es que, como señala Martínez Olgún (2013), el populismo de Laclau toma al antagonismo como garantía de emancipación y subordina las voces que plantean demandas particulares y específicas al liderazgo populista. Esto se debe a que, según Laclau (2005), el momento en que se cristaliza el populismo es cuando el liderazgo político, que se supone hace de lazo entre las demandas, deja de estar subordinado a las demandas y las demandas pasan a estar subordinadas a él. Es decir, los sujetos de las demandas pierden su autonomía ante el liderazgo político que las unifica, bajo el supuesto de que solo el antagonismo populista puede posibilitar que se atiendan esas demandas.

La objeción de Blake a esta subordinación está relacionada con la objeción anterior. La emancipación política consiste, para Blake, precisamente en que cada sujeto, individual o colectivo, pueda realizar sus proyectos y afirmar su identidad y su visión del mundo sin hacer ninguna concesión a un poder superior, sin disolver rasgos particulares para participar en una categoría con pretensiones de totalidad, con la excusa de la representación política o con cualquier otra. Esto nos lleva de vuelta a que la diferencia entre los modos de antagonismo en Blake y en el populismo supone la diferencia entre sus respectivos conceptos de lo político. En Blake, la revolución emancipadora no es una inversión del

poder entre clases sociales que se niegan mutuamente. No se trata de intercambiar roles de poder entre clases que se niegan mutuamente, ni de que el movimiento que se atribuye la representación de los oprimidos se atribuya también la facultad de reformular sus demandas y sus identidades. Para Blake, solo hay un progreso hacia la libertad y la autodeterminación cuando se ha establecido otra dialéctica entre las identidades que confrontan en el espacio público, una que acentúa las particularidades en vez de disolverlas. Para Blake, el proyecto populista de una soberanía activa del pueblo fracasa desde su concepción al depender de la categoría vaga, generalizadora e inestable de *pueblo*.

### **Obstáculos para el progreso en el populismo**

La unificación de diversas demandas bajo la identificación de un mismo movimiento o líder implican un problema reconocido por Laclau y Panizza. Las particularidades de las demandas no pueden encontrar una identidad plena con el movimiento que las articula y las unifica. Eso genera una dialéctica de aspiración, decepción y quejas (Panizza 2009, p. 46). La confrontación populista contra el *statu quo* promete el cumplimiento de diversas demandas, incluso contradictorias entre sí, que son delegadas al líder que necesita reformularlas e ignorar particularidades. Cualquier proceso de representación política implica que, en alguna medida, las particularidades de los representados se perderán en la mayor generalidad de los representantes. El problema con el populismo es que la disolución de la responsabilidad y la inestabilidad de las propuestas y programas hacen difícil una respuesta a la insatisfacción surgida en la propia base de representados. Ante la queja por las demandas insatisfechas se abren las posibilidades extremas de autoritarismo o revolución permanente, incluida la alternancia con un populismo antagónico que trate al populismo anterior como la nueva oligarquía.

Otro obstáculo para el progreso es afectivo y tiene que ver directamente con el modo en el que el populismo concibe la confrontación política. Mientras que el perdón, como Blake lo entiende, permite superar las relaciones de negación mutua y posibilita el progreso, diferenciando a las personas y sus posibilidades de los errores por los que pasan, el populismo no considera caminos para superar la negación mutua ni puede renunciar al antagonismo. Por eso, el populismo deviene fácilmente en lo que Iyengar, Lektes, Levendusky, Malhorta y Westwood (2019) llamaron “polarización afectiva”, una dinámica en la que el antagonismo se vuelve más emocional que ideológico. En la polarización afectiva, lo que separa a los adversarios no es la clase social ni el extremismo en cuanto a posiciones ideológicas claras, sino más bien un sentido de pertenencia a grupos de sentido. El opositor es visto como hipócrita, egoísta y cerrado, y esa caracterización fácilmente se espeja y se vuelve mutua en un círculo vicioso del que es difícil salir. Toda idea y acto que venga del grupo contrario es tomada como ilegítima e indigna de consideración solo por venir de un grupo hacia el que se siente una aversión afectiva infranqueable. La lógica del populismo tiene dificultades estructurales para renunciar a calificar al opositor como moralmente impugnabile *a priori*, y también tiene dificultades para precisar en qué consisten los vicios, las soluciones para esos vicios, los mecanismos responsables de resolverlos y la eficacia de los mecanismos una vez implementados.

El perdón que concibe Blake y su consecuente paso de la negación a la oposición de contrarios es la dinámica opuesta a la polarización afectiva. Con los momentos de identificar con precisión el vicio, separar el vicio de la persona y, finalmente, adoptar frente

a la persona una actitud que ha dejado atrás el rechazo afectivo, se logra romper el círculo vicioso de la impugnación mutua y abrir un camino de progreso en el que los contrarios enriquecen su identidad en la oposición, en vez de trabarse en impugnaciones mutuas.

### **Pensamientos finales y preguntas abiertas**

Una de las diferencias más elementales entre Blake y el populismo de Laclau es cómo entienden al ser humano. En Blake, el énfasis está puesto en la creación y la acción, mientras que Laclau elige, como elemento básico de la participación política, la demanda. El sujeto, en Blake, es más autónomo y más creativo, mientras que el sujeto del populismo es apenas el sujeto de una demanda, un sujeto más pasivo que necesita de una fuerza política superior para satisfacer sus necesidades, incluso a costa de que sus demandas sean reformuladas o en parte ignoradas. El antagonismo de contrarios, en Blake, es una confrontación entre sujetos autónomos y creativos. El antagonismo populista es la confrontación entre una multitud de demandas agrupadas bajo un líder y una clase acusada de obstaculizar esas demandas. Pero parte de la dificultad para resolver ese conflicto está en que las demandas articuladas bajo un liderazgo populista pierden definición y claridad propositiva, por lo que la confrontación se vuelve más vaga, más afectiva que intelectual. Otro modo de ver esto es que, para el populismo, los sujetos se vuelven autónomos cuando participan en un movimiento de masas dispuesto a confrontar con los adversarios de sus demandas. Mientras que, en Blake, la autonomía es la afirmación, a través de los actos, de una identidad en constante proceso de diferenciación de otras identidades con las que se busca convivir sin negación mutua.

Este énfasis de Blake en la creatividad y la acción está alineado con la pulsión liberal por la creación de riqueza. El deseo de los liberales por terminar con la guerra y la sumisión como ordenadoras de la política responde a la convicción de que el trabajo y la creación de riqueza son el ejercicio de la dignidad y la libertad humanas y debe terminarse con todo lo que obstruya ese trabajo y sus frutos. Lo que Blake le discute a esa tradición es el concepto de riqueza, que, en Blake, es imaginación irreductible a una forma de capital. La relación entre creatividad artística, riqueza económica y libertad política es un tema interesante para indagar con mayor profundidad.

Una objeción desde el pensamiento de Laclau y Schmitt que cabe hacer a nuestros planteos es que el antagonismo creativo de contrarios como lo entiende Blake implica un final de la política, como ocurre con los ideales de paz con competencia económica o debate intelectual. Blake estaría simplemente añadiendo a la tradición liberal una nueva forma de terminar con la política: la competencia estética. Esta objeción es válida, pero solo en la medida en que se toma como único concepto válido de política el de Schmitt, replicado por Laclau. Pero para que esta objeción de Schmitt sea suficiente para señalar la inviabilidad o inconveniencia de lo planteado por Blake, faltaría una argumentación en Schmitt sobre por qué no sería deseable la subversión liberal de lo político (crítica hecha por Vinx, 2019), aplicable también para la subversión blakeana de lo político.

(Adenda posterior) Otra objeción a Blake es su idea de que es posible la libertad política sin restricciones a la acción (John Stuart Mill argumenta que la vida solo es valiosa en la medida en que las acciones de los otros están sujetas a restricciones). El problema aquí es que Blake, además de tener un pensamiento polémico y original, está pensando en el plano psíquico, cuya proyección al plano legal e institucional implicaría una utopía que, al menos en la historia moderna, nunca se ha hecho realidad. Por eso, cabe la objeción de que

Laclau/Schmitt y también otros liberales, como Mill, están pensando en un plano de política institucional pragmática, mientras que Blake no sale nunca de lo meramente especulativo.

## Referencias

- Ault, D. (1974). *Visionary Physics. Blake's Response to Newton*. Londres: The University of Chicago Press.
- Bloom, H. (1971). *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. Nueva York: Cornell University Press.
- Casullo, M. E. (2019). *Por qué funciona el populismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Erdman, D. V. (1977). *Blake: Prophet Against the Empire*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Erdman, D. V. (Ed.). (1988). *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Nueva York: Anchor Books.
- Frye, N. (1979). *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Iyengar, S., Lektes, Y., Levendusky, M., Malhorta, N., Westwood, S. J. (2019). The Origins and Consequences of Affective Polarization in the United States. *Annual Review of Political Science*, 22, 129-146.
- Laclau, E. (1990). *Nuevas reflexiones sobre la revolución en nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Olguín, J. J. (2013). *¿Cuál pueblo? Crítica de la teoría del populismo de Laclau*. X Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Panizza, F. (2009). *El populismo como espejo de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Retamozo, M. y Stoessel, S. (2014). El concepto de antagonismo en la teoría política contemporánea. *Estudios Políticos*, 44, 13-34.
- Rosanvallon, P. (2020). *El siglo del populismo. Historia, teoría, crítica*. Buenos Aires: Manantial.
- Schmitt, C. (2009). *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza.
- Thompson, E. P. (1963). *The Making of the English Working Class*. Nueva York: Vintage Books.
- Thompson, E. P. (1993). *Witness Against the Beast. William Blake and the Moral Law*. Cambridge University Press.
- Vinx, L. (2019). Carl Schmitt. En E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/schmitt/>

## Notas

---

<sup>1</sup> Traducción propia.

**Entrevista**

## “Hablo de la gente en el mundo vibrando por una mariposa”: conversando con Rafael Urretabizkaya

Hina Ponce\*

### Resumen

“Yo creo que la amistad, la infancia, el amor... son patrias. Uno es de donde está situado y a veces esos territorios no son físicos. Son espirituales o temporales”  
Rafael Urretabizkaya.

“El San Martín que yo siento, tiene olor a pan casero, tardes  
pobladas de coltros, picadito en el potrero”  
Israel Prieto.

En mayo de 2021 me contacté por primera vez con Rafael para proponerle este intercambio. Por Facebook y desde San Martín de los Andes respondió, casi de inmediato, para confirmar el encuentro. En estos tiempos pandémicos, la mediatización de la tecnología y de las redes no fueron el escollo sino la posibilidad para encontrarnos. Fue así que, en un ida y vuelta constante de mensajes y ante la inmensa generosidad de Rafael, esta entrevista se materializó. Su obra y su diálogo son cuasi un movimiento centrípeto hacia el cotidiano, pero sobre todo, hacia el afecto. Me encontré ante la escritura de lo mínimo, que es, al mismo tiempo, la invencible.

Rafael nació en Dolores, provincia de Buenos Aires, en 1963. Desde 1983 vive en San Martín de los Andes, en cuyos alrededores ha dejado andar su trabajo de docente y de escritor. Ha publicado diferentes géneros, entre los que podemos mencionar: *Te agarro a la salida* (cuentos, 1997); *Aimé*, en coautoría con Willie Arrúe (novela, 2000, cinco reimpresiones); *Tita y Toto* (cuentos, 1997); *Carlito el carnicero* (poesía, 2004 y 2013); *Tierras de aventuras*, con Emilio Urruty y Silvia Iparraguirre (cuentos, 2004); *Teresa* (cuento, 2007); *Informe sobre aves y otras cosas que vuelan* (poesía, 2011, reimpresso en 2014); *La ruina* (novela, 2013, reeditada en 2019 bajo el título *En la ruina*); *Sarita y ese tipo* (novela, 2016); *Ñawpa Miní*, con grabados de Pedro Hasperué (poesía, 2016); *Ñawpa Guasú* (poesía, 2017); *Vendrá un centro* (poesía, 2018); y *Vairoleto Pechito libertario* (teatro de títeres, 2018).

A raíz de la investigación en el marco del desarrollo de mi proyecto doctoral, la entrevista se guió en torno a la lectura, como no al asedio, de la obra *En la ruina*. La novela camina por una serie de temas que se van tejiendo sin solaparse: de lado a lado, tenemos la alegría, la migración, la comunidad, lo diario que se imbrica con lo testimonial, con el relato oral, con la

---

\* Egresada de la Licenciatura en Letras Modernas, el Profesorado en Letras Modernas y la Tecnicatura Instrumental en Corrector Literario. Doctoranda en Letras. Estudiante de la Maestría en Didáctica de la Lengua y la Literatura, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. [hinaponce@gmail.com](mailto:hinaponce@gmail.com)

Recibido 28/05/2021. Aceptado 01/06/2021.

poética que nace del territorio vivido y que posee un espesor temporal y espacial. En ella los personajes principales construyen y reconstruyen el hogar, y ante las peripecias de sus viajes, siguen siendo “amigos a todo trapo” como dice el autor.

A continuación, los resultados de la serie de intercambios que compartí con Rafael.

H. P. ¿Qué sentido tuvo para vos el cambio de nombre de la novela de *La ruina* a *En la ruina*? ¿La preposición marca de alguna manera un *situarse*, corriendo el foco del objeto para ponerlo en el lugar, la forma de estar?

R. U. Estar y quedarse en ella. En la ruina. Es más preciso, claro. Esos amigos se mandan por aquí para dar vuelta la torta del reparto de las cosas del mundo. De su mundo, que viene bandeado de injusticia. De su mundo, que es parte del mundo que necesita ser cambiado, y ellos presienten que encontraron la manera de hacer su parte. Y de paso, con esta aventura, pueden seguir siendo amigos a todo trapo, que es la energía de sus asuntos. La amistad. Una forma de seguir jugando, de tener ese motor en el pecho, dos o tres corazones. Es decir, esa clase de asuntos que pueden ocurrir a quienes piensan en ellos y en el otro. Esa certeza de hacer las cosas bien. De habitar la alegría invencible de reparar algo de lo roto. Esto pienso ahora, por tu pregunta. En realidad, el cambio de nombre fue más misterioso que premeditado.

H. P. ¿Qué sentidos aportan, cómo se intersectan las nociones de identidad, territorio y juventud en la novela?

R. U. Identidad, territorio, juventud y agregaría *la amistad*, por sobre esto que decís, y al *silencio* lo pondría como escenario. Estas cosas se dan cuerda entre sí. Insisto que lo de la amistad iría un paso adelante. Siento que estos jóvenes quieren levantar la mirada junto a su gente. Pero que antes que nada son jóvenes y tienen demasiadas ganas de cagarse de risa, bailar, conocer otros lugares, personas, amar. Su pueblo sufrió un genocidio de parte del Estado argentino y la tarea puede aparecer muy despareja para un par de jóvenes que perciben esta situación con claridad. Instintivamente saben que les cae medio desmesurado dar esa batalla por el esclarecimiento y las consecuencias de ese esclarecimiento, pero que aquí y ahora (*en la ruina*), siendo felices y asistidos por la fuerza invencible de la amistad, son todo un dato de que no hay para nada un pueblo vencido.

Es como cuando una comunidad se *renombra*, como ocurrió hace pocos años aquí cerca. Deja de ser Puente Blanco para pasar a ser Payla Menuko. Los y las involucrados renombrados se reinstalan en el mundo. Para ellos y para los demás que se preguntan ¿por qué? Es decir, no es un cambio de sustantivo; se trata de un dato político. Sin duda político, porque un grupo de personas se han reunido para intentar salir juntos de un problema. Han desestimado el individualismo. Una comunidad se reconoce y se desentiende del nombre impuesto. Claro que es bello el nombre Puente blanco, tal vez demasiado, a la medida de la candidez esperada por un sector de la sociedad que insiste en mirar a un pueblo originario como si estuviera en una vitrina o, en todo caso, como un aspecto exotizado del paisaje a ser contemplado por turistas.



Esta es la vidriera de una agencia de turismo en San Martín de los Andes, hoy, en la avenida principal, frente a la Dirección de Turismo y a metros de la plaza. Ofrece “safaris de agua” y desmenuza que en esta *expedición* el turista tendrá, para su solaz, “rafting, pesca, mapuches, nieve aventura, trekking, termas”.

H. P. La novela problematiza —o no— elementos que son cotidianos en la Patagonia: los mapuches urbanos que han migrado por diferentes motivos, el asistencialismo político, las dinámicas de poder. Entonces, ¿cómo se reconfigura, qué sentido tienen esas cuestiones en la tensión pasado/presente, memoria/testimonio?

R. U. Sí, es lo que vengo charlando en la pregunta anterior. Aparece porque está sin resolver y lejos de poder hacerlo, pero la sensación que prevalece es que se viene avanzando mucho.

No hay en la novela un gran discurso que lo problematice. Los protagonistas no saben tantas cosas; son jóvenes. Pero conocen la anécdota del tesoro escondido. Saben por qué su gente dejó ese tesoro para poder rajarse del “malón huinca” más aliviada. Y sienten que la injusticia les cae muy incómoda. Todo esto sucede en su espacio territorial, “Quetal Quetal”, y en la ciudad. Ellos conocen todo ese silencio de la comunidad, de las personas, ese tiempo que se da para entender. El silencio es, junto a ellos, un protagonista.

No nos olvidemos de que es el silencio quien hace posible la palabra. Y que la palabra propia, la que nombra, te pone en el mundo de manera invencible. Algo ronda de esto y algo se explicita, como en el capítulo 14:

*Silencio destungado.* Se hace un silencio largo. El silencio nunca es incómodo entre ellos. Estar callado no significa, como en otras partes, no tener respuestas. Silencio aquí significa silencio, rumiar las palabras, mandarlas para adentro, con las otras. Silencio de tener comentarios que no son respuestas. De tener respuestas que no cambian nada. Silencio para atesorar el orgullo, un cerquito a la dignidad, silencio, sabe y no contesta, sabe que lo que sabe también lo saben todos, silencio entonces que dice que el otro está hablando de más, silencio que señala con el dedo al Delegado y le dice charlatán, silencio que les dice al Delegado y a la capataza y al Político y a Adolfo y al *destungado* y a Enrica y a los otros de la cuadrilla que no cuadra que todos van a tener que tener de este silencio, llegado el caso; si es que son capaces, si se

aguantan, si resisten cuando les llegue el momento de la atropellada del tiempo, o si en cambio se rinden y permiten que les baje una palabra, cualquier palabra que sea cual fuera de todas las invencibles o arrastradas palabras del mundo lo único que podrán significar, será un pedido de clemencia.

H. P. La lectura de la novela es completamente coral, en el sentido de que hay una narración en la encrucijada entre la oralidad y la escritura. ¿La planeaste así? ¿Es una forma de narrar que elegís?

R. U. Es una elección, claro. Pero, además, comparto mucho lo que dice Rodolfo Walsh, que “escribir es escuchar”. Y aquí se juntan esta idea de Walsh con el hecho de que trabajé y viví varios años en las comunidades mapuche y criollas del sur de Neuquén. “Quetal Quetal” es, en gran parte, Huilqui Menuco, donde estuve 8 años. Toda la escena de cuando se pierden y tienen visiones sucede en un cañadón que conozco perfectamente, que tiene un inmenso friso de pinturas con miles de años de antigüedad, un mensaje, un libro, te diría, aunque es mucho más, desde los tiempos y hacia todos los tiempos por venir. Cuando digo inmenso, pensé en una pintura sobre una piedra de unos dos metros de alto por diez de largo.

Es una elección el modo de narrar y la primera persona reiterada, también. Pero también te digo que no estoy escuchando solo lo que propone ese lugar y ese momento. Llego ahí con Jack London y con su “Para encender un fuego”; con Wislawa Szymborska pensando “Las nubes” que no necesitan ser vistas para poder pasar; voy con mi viejo que está armando un Ford T en la terraza de su casa; con Víctor Pailacura que me lleva a conocer; con Don Herminio que mete la mano en una oveja y sabe si va a estar seco el próximo verano. Vamos todos. Voy con todos.

H. P. Sobre esto que me contás, hay un poco de esa zona liminar entre el arte y la artesanía. ¿Podés agregar algunas percepciones sobre este punto?

R. U. Sobre esto pienso dos cosas. Por un lado, siento que en el proceso de escribir hace síntesis la experiencia. Y el momento de la escritura llega acompañado de intuición y de confianza. Me parece que la intuición y la confianza son justamente la energía de la poesía. Cuando esto está andando, los textos tienen algo personal con la verdad, aunque transiten la fantasía. Esto es del mundo del oficio, en el sentido del trabajo. No digo que se tenga adquirido el oficio, digo en el modo de disponerse a la tarea. Arremangarse y vamos. Esta manera da y quita. Porque seguramente no se tiene la solidez de la formación en la disciplina, pero es justo por esto que a lo mejor se tendrá lo opuesto, es decir, la fragilidad. Y creo que la fragilidad y la conciencia de andar en la fragilidad pueden ser elementos interesantes para escribir en un mundo donde pocos quieren decir “no sé”. Percibo que en la sociedad que vivimos la fragilidad es vista como debilidad, cuando es todo lo contrario. Esa certeza bolacera que sostiene a la amarreta pedagogía de la respuesta correcta y toda su asfixia, en oposición a la pedagogía de la pregunta y su viento de abajo lleno de vida.

Por otro lado, me viene algo de las escuelas. Hay una idea traída desde el constructivismo que habla de *los saberes previos*. Es muy fácil acordar con esto, pero he visto cómo, en ocasiones, termina siendo funcional a *hacer poco* en situaciones donde hay que hacer mucho y más que mucho, porque poco ya hay. Claro que es valioso que el abuelo sepa capar a diente, hacer una matrón con la memoria milenaria que baja desde el tiempo, o tener la habilidad de saber fabricar para iluminarse un *sunchito* con un frasco, un cachito de trapo y grasa de chivo, pero la verdad es que en el mundo ya existen montones de cosas más. Este abuelo valioso y necesario no podrá enseñar a ir al teatro, ni hablar de violines, de libros, del

mar. Cosas del mundo y para todas las gentes del mundo. Esto de los saberes previos usado sin reflexión es funcional a que el otro siga chito ahí.

La novela esta traccionada con el tema del “coleccionista” que observa al otro y lo del otro con el deseo de llevarlo a su vitrina o a la vitrina del museo, en nombre de la ciencia. La historia que hace andar a *En la ruina* se va a resolver gracias a eso: los amigos deciden fabricar antigüedades para estos compradores ávidos de exclusividades. Puntas de flecha recién hechas, vasijas recién envejecidas. Elementos de gran inocencia comparados con los cráneos que coleccionaba el perito Moreno. Recordemos que cuando Moreno cuenta que tiene por fin la cabeza de Cipriano Catriel, lo hace de esta manera:

La cabeza sigue aquí conmigo; hace un rato que la revisé pero aunque la he limpiado un poco, sigue siempre con bastante mal olor. Me acompañará al Tandil porque no quiero separarme de esta joya, la que me es bastante envidiada.

H. P. Has dicho que esta es una novela sobre la amistad. Más allá de la relación intersubjetiva entre los personajes, ¿considerás que hay un vínculo de afecto con la Patagonia en la novela?

R. U. Amor profundo. Sí. Con la gente, sus paisajes, sus silencios, sus palabras, sus locuras, sus deseos, mis deseos, mis locuras. Estoy aquí, en Patagonia, con toda esta invitación de la estepa a pensarse con los otros y otras y en el mundo y en el tiempo. Me encanta la desmesura de la Patagonia; vivo en un lugar hermoso con bosque, ahora, estallado de otoño, pero me fascina Huilqui, Aucapán, Pilo Lil, Comodoro Rivadavia, Zapala. Lugares mucho más esteparios, habitados por esa distancia donde parece que no hay nada y resulta que hay todo. Donde vos no ves pero a vos te ven. Hasta que un día te ven y ves y, así, es posible existir.

Este lugar al que me traes con tu pregunta me da pensar en la palabra *humus*. De ella entiendo que vienen las palabras *humano*, *humilde*, *húmedo*. De ella viene, sin dudas, la palabra *trashumante*. Tan de los pueblos de esta zona, donde la gente viaja a la veranada con sus animales, para que tengan su alimento, y regresan a la invernada luego. Ir detrás de los mejores humus. Trashumar. Moverse para vivir.

Me da más pensar en la palabra *humus* que en *Patagonia*, entendida como recorte. Como de aquí hasta allá. Y mucho más lejano estoy de una idea de territorio como patria. Prefiero Laar a patria. Un pago donde quien llega es bienvenido como es. Donde valen más los gestos de afecto y pertenencia y cercanía que las banderas y los alambrados. Por otro lado, volvería a lo de trashumante (¿qué bella palabra!) en cuanto andar detrás de la mejor oportunidad para la vida, para el sustento y, en este sentido, poner en la escena nuestro joven país que declaró su independencia hace doscientos y poquito de años; hace 143 inició el genocidio sobre pueblos originarios del sur y que estos pueblos tienen más de 10 000 a 12 000 años desplazándose, por supuesto, a ambos lados de la cordillera de los Andes, hoy devenida en frontera política; en su momento, *un puente*. Trashumando.

H. P. En la novela hay una serie de construcciones de la otredad. ¿Quiénes son los otros? ¿Qué es la otredad? ¿Dónde se ubica? ¿Cómo funciona la experiencia de la extranjería en la novela?

R. U. No lo sé. Supongo que esa experiencia de cómo funciona es personal y es dinámica. Hay varias pertenencias y extranjerías dando vueltas.

40. Las razas

— ¿Pero ahí no vive gente de otros lados?

— De otras comunidades a veces, pero toda gente de mi raza.

— ¿De tu raza?

— ...

— Yo la única raza que conozco es la de los que nos doblamos el lomo... y la otra.

Esto sucede en el capítulo 40.

Me haces pensar en la *Carta a una profesora*, ese libro maravilloso que escribieron los pibes de Barbiana. Llegados a esa pequeña aldea toscana trepada a la montaña (Italia, 1954), por ser los estudiantes que fracasan en los institutos de enseñanza oficial. Por una extraña coincidencia, son los pobres. Estos muchachos le escriben una *carta a su profesora*, expulsadora, que, en una parte, dice:

Si ustedes tienen el derecho en dividir el mundo en italianos y extranjeros les diré que yo no tengo patria y reclamo mi derecho a dividir el mundo en desheredados y oprimidos por un lado y privilegiados y opresores por el otro. Aquellos son mi patria, estos mis extranjeros.

H. P. De alguna manera hay tantas otredades como puntos de vista en la novela y fuera de ella. Con esta *carta* que traes, me parece que ese vínculo entre extranjeros/oprimidos tiene un poco que ver con la nueva representación de quienes habitan desde antes de la separación del territorio por parte de los Estados nacionales. ¿Te parece que se juega un poco, también, la extranjería en las migraciones internas? Pienso, por ejemplo, campo/ciudad.

R. U. Los amigos van a la ciudad porque quieren estudiar. Uno, de movida, va a parar a la obra y el otro, a la fotocopidora. Pero habitan el lugar, son de ahí, cuando van a bailar, cuando conocen a su nuevo amigo. Ellos son de donde se pueden sentir bien, de donde pueden ser ellos. El patrón, cuando llega al asado en la obra, porque se puso el techo, lo hace tan desubicado que, aunque está en su obra, con los obreros que contrató, y aunque pagó el asado, es un perfecto extraño. Lo que lo vuelve un extranjero es su manera, no el hecho de ser el patrón, ya que podría ser uno bueno. El tipo está ahí, en la misma mesa que los obreros y sus familias, pero no está junto a ellos porque tiene el corazón en otro idioma.

H. P. ¿Cómo se construye el territorio en la novela? Y me remito a la cita: “El territorio no parece ser otra cosa que el lugar donde situar las preguntas que se van juntando. Y de ahí, tirar, tirar”.

R. U. Se construye con deseos, imaginarios, proyecciones, con recuerdos. Pienso en cosas del estilo: dónde hacer el gallinero, poner en condiciones el día para llegar a un recodo del río donde se pesca mucho, regalarse el tiempo para escuchar a Don Aníbal, enamorarse de una persona y decírselo, aprender a andar en bici y salir a dar la vuelta a la manzana por primera vez, sacarse las rueditas, saludarse con los vecinos y vecinas, ayudar, ser ayudado, pasar una tormenta fuerte, ver llegar los pájaros que emigran, las bandurrias que se amigan con tu árbol

y lo anidan, pedir fiado y que te den, fiar, hacer algún gol, perder, ganar, jugar a la escondida y quedar para lo último, picar piedra libre para todos los compas. Se construye de estos modos, me parece, agarrando equilibrio en un lugar donde nos conocen pelos y señales y donde sabemos si el viento de abajo trae lluvia o encula los pájaros o es bueno para jugar un picado en la canchita y para qué arco te conviene patear primero. El territorio es donde uno *es*.

H. P. La narrativa del viaje tiene una larga tradición en la Patagonia, sin embargo, ¿cómo se reformula el viaje, en este caso, el ojo que mira e, incluso, la voz que enuncia?

R. U. Los muchachos se mueven para saber quiénes son. Parece que viajan y vuelven, y se vuelven a ir, como hace el Panza Verde, para estar en el lugar que quieren estar, que es el de la felicidad de hacer lo que sienten que está bien. Aquí, diría que la justicia y las ganas de ser felices son su patria. Hay un gran trabajo por encontrar el tesoro y hacer La Ruina para que su gente viva bien. Trabajo grande que se le dispara a la épica, porque viven el gusto de hacerlo; no hay esfuerzo trabajoso porque no hay contradicción emocional.

H. P. Sabemos de tu labor docente rural. Cuando leí la novela, te pensaba como una especie de *etnógrafo*. Más allá de que la narración es ficción, ¿consideras que esa experiencia, o la experiencia de habitar la Patagonia, te da una forma particular de enunciar/escribir/estar?

R. U. Pienso que sí. Me siento afortunado. Pero, te digo, me encanta la gente, la vida, siento que podría vivir en cualquier lado no demasiado grande. Lo de las escuelas es la gran suerte de mi vida. Siempre fui un pibe bastante *problemático* como estudiante y un día se me presentó de pechito la posibilidad de volver a la escuela. Me fascinó. No podía directamente creer que la pedagogía se estudiaba. Y, claro, afortunado de aprender muchas cosas como esta que te comparto con Doralisa:

“Doralisa tiene 6 y a la escuela suele venir con regalos, se le nota de lejos cuando viene con dibujo. Brilla. El aula funciona en el puesto sanitario. Las cosas son así casi siempre. Puestos sanitarios que funcionan en aulas y a veces, al revés. Está bueno, tenemos pizarrón, balanza para pesar bebés, sillas, camilla. Doralisa viene con dibujo. Desde lejos se ve el brillo en sus cachetes, pero que digo, en los ojos, entera Doralisa trae dibujo que es la buena noticia de la vida.

Se acerca sin palabras toda sonrisa y me lo muestra. Es un conejo. Nos tomamos un ratito, se acercan otros compañeritos y compañeritas que van llegando. El conejo me recuerda otro de un libro que leímos hace poco y no me recuerda los que se pueden ver por aquí y como un salame verdadero le digo y pregunto: “Qué lindo. ¿Lo copiaste?”. Doralisa apaga la cara de todo placer y enciende una de aguda inteligencia con algo de pena y dice; “no maestro, ME LO CREÍ.

Doralisa de 6 años, en la mañana de Puente Blanco, enseña que CREER ES CREAR.”

O esta, de Don Herminio de Pilo Lil:

“Mete las manos en el vellón de la oveja. Ahí deja los dedos, los remueve un poco. La oveja se impacienta, luego se calma. Mira la nada. Suelta la vista al horizonte del modo que saben hacer algunas personas, como don Herminio, y que es, en realidad, tan parecido a mirarlo todo.

Las manos registran si la lana tiene poco o mucho veri, que es esa condición que tiene la lana, así, como pegajosa y que hay que lavar varias veces; los dedos se mueven diestros y reconocen si tiene semillas y cuáles, si tiene espinas, qué olor tiene. Don Herminio se los mira, los huele. Mete las manos otra vez en la oveja, diría que hay un libro para él, en el vellón, pero me quedo corto. No busca las palabras, se nota que lo encuentran nomás y

comienzan a salir de su boca como la novedad del mundo: Va a estar seco el verano. Vamos a salir para la veranada un poco antes o los animales van a rumbear solos. El río va a estar bajo, vamos a levantar temprano la leña que nos trae, si no el trabajo será el doble. Poco ventoso va a estar, los animales grandes van a andar poco resabiados, buen tiempo para amansar un potro y malo para trabajar con el Tengo y el Bandera, la yunta nueva de bueyes.

Saca las manos de la oveja enciclopedia, las pone otra vez en la pala con la que viene zanjeando un hilo de agua, desde una vertiente allá.

Pienso en el valor invencible del saber popular. La maravilla de tener una biblioteca en una oveja. Pero también pienso en que hay libros y que son para todos, también para Don Herminio. Son un logro de la raza humana, como una vacuna, un violín, la suela de goma de la alpargata reemplazando el yute que las hace bigotudas; como un cuadro, un avión... un vellón de lana.”

H. P. Escuchar/escribir: ¿cómo funciona esa dualidad en tu experiencia?

R. U. No lo sé. Quién sabe cómo funcionará. Realmente no tengo idea de montones de cosas. Sí puedo dar cuenta de una voz interior que, cuando escribís, se larga a decir y decir. Cuando esto me sucede, suelto la piola para que esa voz diga todo lo que quiera, se mande. No estudié letras, por eso no puedo decirte mucho más. Sí me encantan los libros. Y cuando escribo no pienso en los géneros, menos en algunos detalles más finitos que estás preguntándome. De chico vi que mis padres tenían un asunto tremendo entre manos, entre las manos precisamente. Y pasé rápidamente de la etapa de creer que mis padres no sabían nada a manotearle los libros como el dedicado de Juanele Ortiz que se extravió, el de Machado, García Lorca, los Pablos —en especial, Pablo de Rokha—, Nicolás Guillén.

H. P. ¿Considerás que hay una forma de narrar *particularmente patagónica*?

R. U. Debe haber algo de eso. Durante varios años, por algunas cosas azarosas, participé reiteradas veces de encuentros literarios, ferias del libro y esos asuntos en poblaciones del sur de Chile, que me queda más cerca que Neuquén capital. Ahí sentí, de movida, que había una voz, una forma de. Luego, con el tiempo, tuve y tengo la suerte y la oportunidad de interactuar y leer a muchas y muchos, sobre todo, poetas de ambos lados de la cordillera. A veces, quien escribe (retomando la idea de Walsh de que escribir es escuchar) está más escuchando su tiempo, su barrio, qué hay en las ollas, en las paradas de cole, a qué juegan los pibes; y, a veces, está más en el íntimo y válido escucharse. Creo que cuando se impone más este escucharse se expande el territorio. Claro que no hablo de los regionalismos; me parece que eso es otro asunto. Hablo de qué cosa escucha quien escribe frente al acontecimiento del mundo, y hablo de la gente en el mundo vibrando por una mariposa, un despido, un desamor, un gol de cabecita, fideos con manteca, una noticia fulera en la doctora, el viento que tiró la ropa de la cuerda, un plato de comida que se enfría para toda la vida, una sonrisa a la hora exacta.

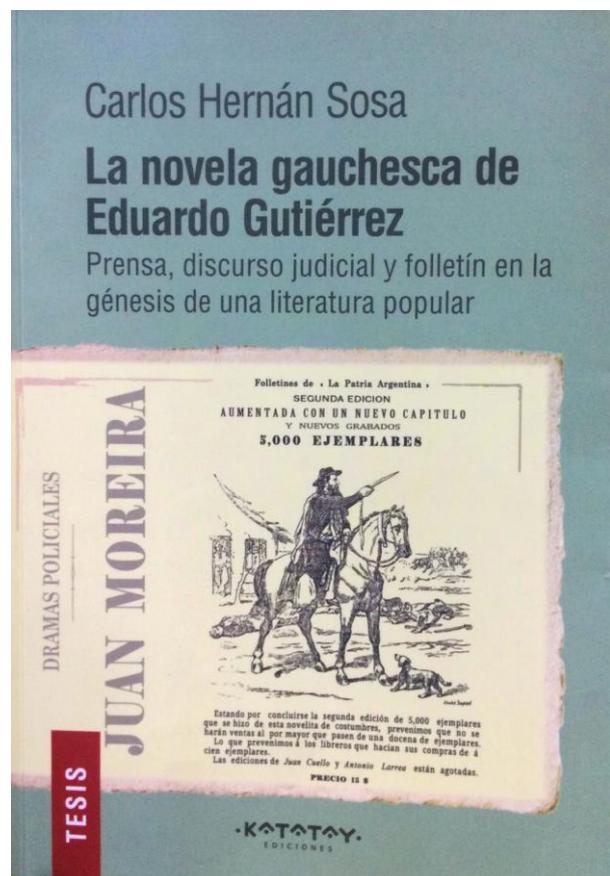
Entre San Martín de los Andes y Córdoba, mayo de 2021.

## **Reseñas**

### Más allá del pensamiento binario

Sosa, H. (2020). *La novela gauchesca de Eduardo Gutiérrez. Prensa, discurso judicial y folletín en la génesis de una literatura popular*. Buenos Aires: Katatay

Natalia Crespo\*



La extensa investigación realizada por Hernán Sosa en torno al “proyecto literario filo popular, sólido y sostenido en el tiempo” (16) del escritor porteño Eduardo Gutiérrez (1851-1889) se despliega en este libro a lo largo de una introducción, cuatro partes, conclusiones, apéndices y bibliografía. Desde las primeras páginas, el autor nos enfrenta con un rasgo que será la marca característica de todo el libro: el desmantelamiento de ciertos clichés, el planteo de la insuficiencia de lo dicotómico para pensar ciertas producciones culturales y, en su

\* Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (2001), y doctora en Literaturas Hispánicas por la University of Illinois (2007). Es investigadora del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. [nmcrespo@gmail.com](mailto:nmcrespo@gmail.com)  
Recibido 12/04/2021 Aceptado 30/04/2021

reemplazo, el rescate de lo heterogéneo y de lo complejo. El primer lugar común cuestionado es la ristra de rasgos que, según la crítica literaria a lo largo de varias décadas, definirían a los escritores de la Generación del 80: “fragmentarismo, desgano del gentleman, autolegitimación oligárquica, la visión nostálgica de una prosa ligera” (16). Ninguno de ellos, propone Sosa, resulta funcional para pensar las veintiséis novelas de Gutiérrez, novelas de corte popular y dirigidas al gran público, muy distintas de las obras de autores canónicos – Lucio V. López, Miguel Cané, Lucio V. Mansilla, Eugenio Cambaceres– a partir de las cuales se habrían delimitado estos rasgos que supuestamente definen la producción de toda esa década. Incómodo ante cualquier esquema binario para pensar la cultura, a lo largo de estas más de 500 páginas, Sosa indaga, entre otras cosas, en los aspectos socio-discursivos innovadores y de matriz tripartita (con elementos de la prensa, del ámbito judicial y del folletín) en las primeras novelas de Gutiérrez y en la ambivalencia o tensión del autor entre gestos propios de su pertenencia social privilegiada y su consagración a un mercado popular que era a todas luces despreciado por su grupo de referencia.

En la Primera Parte se repasan las primeras lecturas de la obra de Gutiérrez: los “juicios adversos” (17) de sus contemporáneos Ernesto Quesada, Martín García Merou y Navarro Viola. Pioneros en la aún vigente recurrencia a marcar la falta en la prosa de Gutiérrez, a detenerse en aquello que –desde una mirada sesgada por condicionamientos de clase– no posee y/o en aquello que supuestamente el autor de *Juan Moreira* no ha logrado, estos tres críticos inician cierto regodeo en la carencia para pensar la obra de Gutiérrez, que será una mirada indeleble, propone Sosa, en casi todas las lecturas posteriores, siendo la última de esta serie la de Martín Prieto en 2006. La carencia cuajaba, según Quesada y García Merou, en una “deficiencia” irremontable: el uso de un registro lingüístico que sería propio de la clase inferior (lo cual arrojaría a esta obra fuera del sacro espacio literario, para recluirla al ámbito del periodismo). Hay, sin embargo, una serie crítica –paralela a esta lectura dominante y menospreciadora– iniciada en la década del 60 con los estudios de Jorge Rivera, continuada en los ochenta por Adolfo Prieto en su clásico análisis del discurso criollista, y vigente actualmente en ciertos trabajos de Sergio Pastormelo. En esta línea crítica de revalorización del espesor literario y de la heterogeneidad discursiva de las novelas de Gutiérrez –y de las producciones de corte popular en general– se inscribe el autor: una línea que se detiene en la progresiva autonomización de la esfera literaria respecto de la esfera política (línea desarrollada por Prieto y su consideración bourdieuniana de la literatura popular), y que en este libro busca desentrañar y dar sentido a los mecanismos de apropiación y de resignificación de los tres principales estratos discursivos que conforma esta obra: la matriz periodística “que actúa como reservorio informativo determinante para las primeras historias” (32); los textos provenientes del ámbito jurídico-policial (en concreto, dos expedientes judiciales) y, en tercer lugar, “las contribuciones específicas del folletín como modalidad genérica literaria y de divulgación popular” (33). En los tres casos parece haber un gradual desprendimiento de Gutiérrez respecto de estas modalidades discursivas: un crecimiento literario, si se quiere, o una creciente autonomización discursiva en pos de un estilo más personal y estético.

En esta Primera Parte también se cuentan en detalle de las particularidades del género novela a partir de una mirada socio-discursiva que se nutre tanto de las teorías clásicas de Mijail Bajtín como de las interpretaciones nacionales que se han hecho de la obra rusa (Pampa Arán, Elvira Contreras, Candelaria de Olmos, Ana Flores de Franco). “Desparametrada de lo metropolitano”, como escribe Andrea Bocco en la contratapa del libro, la mirada de Sosa encuentra que el abordaje socio-discursivo de Bajtín resulta especialmente apto para el análisis de las novelas gauchescas de los primeros folletines de Gutiérrez dado que “permite establecer una articulación dinámica entre el discurso novelesco y lo socio-cultural desde sus mutuas implicancias en el terreno discursivo” (48). Es bajo esta

perspectiva que se analiza “el juego de incorporaciones de géneros discursivos, su aclimatación al ámbito de difusión del diario *La Patria Argentina*, en una sección de circulación amplia como era la del folletín —que, además, guardaba constantes cruces con las restantes secciones—, y las vinculaciones e intercambios con la nutrida esfera del público lector de dichos folletines” (48). Además de considerar minuciosamente los modos de incorporación y paulatina independización de estas matrices discursivas, Sosa tiene en cuenta las condiciones de producción de estas novelas, escritas siempre con urgencia, para satisfacer las demandas de un público masivo, urbano, recientemente o semi-alfabetizado, que leía con dificultad o escuchaba estas novelas por boca de otro. Así, los condicionamientos del contexto de emergencia demarcan una “estilística de la premura” (52), dan cuenta del “vértigo” (53), aquello que, desde la mirada de Ricardo Rojas —heredera de aquella inicial de Quesada, García Merou y Navarro Viola— fue nombrado como “desprolijidad”. A partir de la consideración de estas condiciones particulares de emergencia, Sosa arriba a otra de las hipótesis originales en esta Primera Parte, el efecto “desterritorializador” (52) de la heterogeneidad discursiva:

La preferencia de matrices discursivas no canónicas, que Gutiérrez selecciona para tramar sus folletines, puede ser leída como gesto contestatario frente a los carriles hegemónicos de producción literaria que imponía la cultura letrada de Buenos Aires a comienzos de la década del 80. Sus obras, de hecho, escogen una tradición escrituraria sustancialmente fronteriza, como la gauchesca, donde de manera sostenida se venían deconstruyendo polarizaciones como oralidad-escritura, letrado-popular, lectura-escritura o literario-noliterario. La modalidad filo-popular de los folletines de Gutiérrez, en muchos sentidos amplifica ese carácter lábil, de territorialidades discursivas móviles, pues la fuerte presencia de discursividades no literarias les imprime un tono disonante. (52).

Sin el prestigio social de ser un autor literario —cabe aquí recordar la diferenciación de Mansilla en sus *Páginas breves* en torno a “escritores” o “plumistas galopantes” vs. “escritores”—, Gutiérrez vive con vergüenza, ante su grupo de referencia social —vergüenza que se ve, por ejemplo, en la correspondencia con su íntimo amigo Miguel Cané, eximio representante de la elite porteña—, sus elecciones literarias: desde cómo están escritas sus novelas, el público al que van dirigidas y, asimismo, el éxito comercial sin antecedentes que tienen sus folletines. La tirria que el fenómeno Gutiérrez genera en los letrados de la elite revela el sentido de amenaza ante la pérdida de privilegios que estos cambios vaticinan: se trata de un “rechazo a la inicial democratización en el acceso a los bienes culturales por parte de los sectores populares y de inmigrantes, en la medida en que desde esta concepción sigue operando un criterio elitista respecto de dónde se escribe literatura y quiénes pueden consumirla” (63). Crispados ante el éxito de Gutiérrez entre los lectores de sectores bajos y medios, los miembros de la élite no lograron dimensionar la importancia de estas novelas “como elementos de contención y control sociales, que abrían de aglutinar la diversidad cultural que el aluvión inmigratorio había ocasionado, gracias a la institucionalización de los rasgos de lo nacional dentro de los parámetros que impuso el fenómeno criollista” (69).

Tras delinear un panorama de la producción literaria del 80, el autor se adentra en el debate en torno a los inicios de la novela como género dentro del incipiente campo literario porteño. Rescatando los estudios de Hebe Molina, Alejandra Laera y Fabio Espósito, Sosa propone pensar la obra de Gutiérrez como:

exponente transicional de un momento de clausura —gradual y nunca absoluta— de algunas filiaciones discursivas (generalmente no literarias: como el

periodismo, la historiografía, la propaganda política) y de apertura hacia otras (que privilegian la recuperación de tradiciones literarias renovadoras, como el folletín y el policial) durante la construcción socio-histórica del género novela en Buenos Aires, cuyos inicios deben rastrearse largamente desde la primera mitad del siglo XIX (80).

Hacia el final de la Primera Parte, en el apartado “Las novelas gauchescas de Eduardo Gutiérrez”, se introducen algunas cuestiones centrales para dimensionar la importancia de la obra de Gutiérrez: qué aspectos toma el autor de la tradición gauchesca, para resignificarlos y adaptarlos al género novela, logrando en sólo tres años “afianzar una forma de discursividad literaria propia” (81) y “construir una perspectiva contestataria sobre el presente” (81); por qué puede hablarse de gesto contestatario y, a la vez, de cierta “manipulación discursiva” (96) respecto de lo que se considera el habla, la idiosincrasia y la sensibilidad propias de los peones rurales de la región rioplatense, en qué consistió el “itinerario traumático” que atravesaron las novelas de Gutiérrez en manos de diversos editores capitalistas y, finalmente, las dificultades de fijar un corpus textual riguroso y fidedigno a las que fueran las elecciones del autor, sobre todo en cuanto a titulación.

La Segunda Parte está dividida, como las restantes, en tres capítulos, a su vez divididos en secciones. El análisis se aboca aquí a la prensa porteña durante el período 1880-1900, específicamente a *La Patria Argentina* (1879-1885), empresa familiar (como *La Tribuna* para los Varela y *La Nación* para los Mitre) llevada adelante por los seis hermanos Gutiérrez (provenientes de “rancia estirpe aunque sin fortuna”, 121) en donde se publicaron las cinco primeras novelas del autor, las que son analizadas en este libro. Durante el trienio 1879-1882 se conforma –es una de las hipótesis de esta parte– “una nueva modalidad novelesca: la del folletín de temática gauchesca” (105). Ahora bien, ¿cómo surge esta nueva modalidad? En primer término, Sosa se detiene en la porosidad o en el “proceso de permeabilización discursiva” (106) que puede observarse entre el folletín y ciertos artículos periodísticos, con los cuales comparte la primera plana. Se trata de “una trayectoria de préstamos y arrebatos discursivos, donde las temáticas y estrategias narrativas constituyen un reservorio común” (105), en donde puede constatarse, Bajtín mediante, cómo “una dinámica socio-histórica determinada deja sus huellas en el ámbito de configuración discursiva de un género como la novela” (106). Desde 1879 –y de manera creciente en los años subsiguientes– surgen una serie de publicaciones que, aunque de duración efímera algunas de ellas, van instaurando la noción de la prensa como “el lugar de enunciación más apropiado para la divulgación social en todos los órdenes” (108), “formadora de la opinión pública en las principales ciudades del territorio argentino” y colaboradora en el “afianzamiento de la sociedad civil” (125). La explosión de diarios se acompaña de un gran aumento de la población alfabetizada y de la incorporación de nuevas tecnologías que permiten la impresión veloz de diarios a gran escala. A tono con este sentido de velocidad y urgencia propio de la modernización, *La Patria Argentina* presenta en su primera plana la sección “Última hora”. Asimismo, para facilitar su existencia económica ante un campo que presentaba reglas de mercado de mayor competencia, y como modo de ajustarse a las demandas de un público masivo, urbano y diverso, *La Patria Argentina* reguló estratégicamente “la cobertura de la mayor amplitud de intereses de consumo” (117). Entre sus páginas, se hallaban: “las contingencias políticas nacionales, las novedades internacionales, las operaciones financieras, los avances tecnológicos, la crónica roja, las curiosidades científicas y la crónica social de color” (118). En cuanto a su orientación política, *La Patria Argentina* fue desde un comienzo un diario contrario al Partido Autonomista y, más adelante, al Partido Autonomista Nacional, “por eso, pareciera que el título del diario no es tan democrático como podríamos presuponer, ya que los Gutiérrez cultivaron un porteñismo donde indiscutiblemente se sentían argentinos, pero la

patria, sin lugar a dudas, estaba en Buenos Aires” (130). Este porteñismo —que también se lee en las obras de Eduardo Gutiérrez— tiene quizás su punto más alto en la arenga que en febrero de 1880 el diario realiza instando a “la lucha armada de los porteños en contra de las fuerzas del presidente” (130).

A la hora de pensar en los lectores del diario, Sosa apela al paradigma indicial propuesto por Carlo Ginzburg. Para el historiador italiano, cualquier intento de construcción de saber sobre los modos de lectura del pasado (y sobre el pasado en general, según plantea en *El queso y los gusanos*), es siempre aproximativa, indicial, hecha a partir de fragmentos, restos, huellas, con un “rigor elástico” y requiere, por tanto, de la intuición del investigador. Siguiendo a Ginzburg en la noción de paradigma indicial —y a Roger Chartier en cuanto a “las aristas ingobernables que entrañan los fenómenos asociados a la lectura” (155)— Sosa advierte que sus indagaciones en torno al lectorado de *La Patria Argentina* —tanto la reconstrucción del lector prefigurado que construye el diario como la indagación en torno a los lectores reales, externos— serán ensayos, especulaciones, a partir de cierta “fragmentación de evidencias” (141). Pero más allá de estos recaudos metodológicos, se ofrece una gama de indicios lo suficientemente bien fundamentada para ser convincente. Lo primero que nota Sosa es la heterogeneidad de temas que aborda el diario y la también heterogénea manera de expresarlos: mientras que “los artículos políticos, los editoriales y las crónicas parlamentarias” tienen un “cuidado tratamiento escriturario”, una “riqueza estilística”, con amplio “empleo de recursos retóricos y estrategias discursivas” (142), otros textos están contruidos sobre “estrategias diferentes, donde es notoria la simplificación como procedimiento capital, para hacer asequible la discursividad” (142). En el diario habría una convivencia de más de un tipo de lector prefigurado, una “coexistencia de diferentes destinatarios” (142), un espacio que convoca a “consumidores con diferentes entrenamientos y capitales simbólicos” (143). En virtud de esta heterogeneidad discursiva, en donde cohabitan registros, estrategias y modalidades diversas, resulta insuficiente pensar al público dicotómicamente a partir de las categorías de culto vs. iletrado, ilustrado vs. popular. Teniendo en cuenta ciertas consideraciones materiales precisas (los precios de las suscripciones al diario y su cotejo con los salarios mínimos), se sugiere que el lectorado real de las novelas de Gutiérrez, probablemente, haya sido “los sectores más acomodados” (155), quienes podían comprar con regularidad *La patria Argentina*, siendo los sectores populares quienes lo adquirirían esporádicamente o conocerían sus folletines a partir de las lecturas en voz alta de sus consumidores directos. “En definitiva”, concluye Sosa, “fue este último sector [el acomodado], el que terminó convalidando —mediante la experiencia lectora y la compra del diario— el orden popular que gobernaba discursivamente ese mundo otro que la literatura del folletín le devolvía” (155).

Heterogéneo en su discursividad —y, por tanto, espacio de experimentación— el espacio de las “Noticias” es la sección que más lugar ocupa dentro de la primera plana, indicando así que, para el lector implícito, sería de valor prioritario. Estas noticias suelen estar contruidas, propone Sosa siguiendo a Roland Barthes en “Estructura de un suceso”, a partir de la necesidad de digitar los intereses del público, “en una suerte de constante reforzamiento de las vinculaciones cognitivas y económicas que relacionan el lector implícito con el diario” (162). En la urdimbre de las “Noticias” puede verse, además del frecuente uso del humor, cierta ambivalencia para manejar los límites entre ficción y realidad. Asimismo, dentro de la sección “Noticias”, destacan el *fait divers* y los “casos célebres” como modalidades discursivas o semilleros principales de los cuales se nutrió Gutiérrez para construir sus novelas gauchescas: en este sentido, pueden ser considerados “proto-folletines”, “por ser una verdadera mutación entre la crónica policial y la narración novelesca” (166), como “prototipo, narrativamente comprimido” (181), como “verdaderos embriones folletinescos” (193). Estos préstamos, migraciones y readaptaciones son prueba de la permeabilidad de

estos espacios discursivos: la prensa y la literatura, lejos de ser compartimentos estancos, como lo han postulado ciertos “discursos dogmáticos de la crítica literaria, interesada en dividir las aguas discursivas que delimitarían, para su resguardo, un objeto de estudio” (195), entablaron un sistema de mutuas influencias, vasos comunicantes y dependencias, en donde el discurso literario es pensado como un “lugar de negociación de significados, como escenario de reñidas transacciones donde se problematizan los enlaces con el propio contexto de emergencia” (353). Queda así demostrado cómo la novela gauchesca se va articulando “a partir de un proceso de confluencia de géneros” (197).

En muchos de los “casos célebres” la fuente de información, tanto para la noticia como para la novela gauchesca, es la instancia judicial: los expedientes, entablando así otra interdependencia, esta vez con el discurso criminológico. En este sentido, es al análisis de la incidencia de estas “causas judiciales llevadas contra gauchos alzados y delincuentes urbanos” (241) o, mejor dicho, al “empleo documental de las causas penales” (253) en las primeras novelas de Gutiérrez que se dedica la Tercera Parte del libro. Serían dichas causas, propone Sosa, “una de las fuentes discursivas que Gutiérrez empleó como pre-texto de consulta previa para la escritura de sus novelas gauchescas”, fuente de la que se irán gradualmente distanciando las novelas. Habría tres causas criminales que podrían haber sido consultadas por Gutiérrez pues en “las numerosas fojas perfilan discursos modelizados” con “una serie de elementos que, en líneas generales, coinciden con varios de los tratados en Juan Moreira, al mismo tiempo que, en otras ocasiones, marcan pronunciadas distancias” (259). Tras el análisis minucioso del proceso de reelaboración discursiva desde la documentación judicial hasta *Juan Moreira* y *Hormiga negra*, Sosa concluye que se ha producido una decantación o gradual abandono de estos recursos (341). En *Juan Moreira*, esta distancia y reelaboración de la trama se hacen notorias en “la capacidad multiplicadora de los duelos ..., en la configuración moral del personaje, que lo sitúa como víctima indiscutible del sistema sociopolítico que lo persigue” (341), “ajustes discursivos tendientes a homogeneizar la figura del héroe” (342). En cambio, en *Hormiga negra*, texto más apegado a la representación modélica de la trayectoria del héroe, siguiendo el formato de la “novela de puesta a prueba”, “el proceso de filiación con la discursividad judicial parece haberse estancado, al punto que en la obra se reconoce la recuperación de un único episodio registrado en las causas penales, cuyo tratamiento resulta meramente anecdótico” (342).

La Cuarta Parte se dedica a analizar las incidencias del discurso folletinesco en las primeras cinco novelas de Gutiérrez. Como los capítulos anteriores, el acercamiento al tema es desde lo general hacia lo particular: para delinear los aportes de la novela por entregas en tanto “reservorio de estrategias discursivas que aporta tópicos, fórmulas retóricas, estructuras desmontables, clichés y estereotipos narrativos” (357) del cual se nutrirá la novela gauchesca, Sosa parte de delimitar algunos lineamientos básicos de Antonio Gramsci y de Umberto Eco sobre el folletín. Luego se adentra en el análisis de esta literatura de entretenimiento dentro del diario *La Patria Argentina* y, para ello, hace un relevamiento de las menciones del folletín dentro de la sección “Noticias”, con la cual mantiene “un diálogo cotidiano” (372), hace una consideración de todos los textos publicados en la privilegiada sección “Folletín”, en la primera plana del diario y de los diversos subtítulos con los que cada uno se definía, anticipando así su extensión y/o su temática, esta última de lo más heterogénea. Del folletín la novela gauchesca se reapropiará de ciertos tópicos y giros discursivos, como puede apreciarse sobre todo en el *Santos Vega*.

Desde un lugar de enunciación opuesto al de la literatura modélica de los canónicos del 80, las primeras novelas gauchescas de Gutiérrez son analizadas en tanto discurso disidente, que incorpora —leídas bajtinianamente— diversos géneros discursivos contemporáneos, que cohabitaban aquella experiencia de modernidad, focalizada aquí en sus “injusticias y otras falencias del sistema socio-político vigente (corrupción política, la delincuencia urbana, los

explotados laborales, los desamparados, los parias)” (500). Esta mirada cuestionadora se construye a partir del rescate y la reapropiación de discursividades marginales: los expedientes judiciales, los folletines, las noticias policiales de la prensa.

“Cuestionados, censurados, desprestigiados hasta el hartazgo, vejados mediante el desmembramiento de sus soportes materiales, abandonados por la crítica especializada durante décadas, los textos de Eduardo Gutiérrez fueron capaces de superar la recepción adversa de la cual fueron objeto” (500). El recuerdo de estas obras hoy indica el triunfo de la literatura filo-popular por sobre las históricas operaciones deslegitimantes. Así, el final de este libro –rico en contenido, deslumbrante en su agudeza crítica y necesario para los estudios decimonónicos– se conecta con la parte de “manifiesto” que posee la contundente dedicatoria (la cual es, en sí, una suerte de sinécdoque de autobiografía): “los pobres, los iletrados y los parias también forman parte de los discursos y prácticas de la literatura”.

### Trazos, huellas, rastros, archivo: cuando la vida y la ficción se encuentran

López-Gay, P. (2020) *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida* (244 pp.). Madrid-Fránctfort: Iberoramericana-Vervuet.

María Cristina Dalmagro\*



Los umbrales se atraviesan y se multiplican en un libro que propone un nutrido recorrido teórico y un variado recorrido genérico en torno a dos vertientes que lo sostienen: la fiebre de archivo y la autoficción. Organizado en tres apartados, pero engarzados en una línea de continuidad sostenida, *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*, de Patricia López-Gay, es una propuesta novedosa, profunda e ilustrativa de los nuevos derroteros de la reflexión sobre las narrativas de vida, sean estas fotográficas, literarias o digitales.

*Ficciones de verdad* “interroga la medida en que la práctica del archivo y su pensamiento en constante transformación inciden en las escrituras biográficas y autobiográficas del presente” (p. 20). Fuertemente apoyada en las reflexiones derridianas —en su *Mal de archivo*—, el libro explora distintas expresiones artísticas que, con diversas modalidades, cuestionan lo real. Los dos ejes que articulan la totalidad del libro son minuciosa y profundamente desmenuzados, analizados y ejemplificados a lo largo del texto. Así, la narrativa vivencial y la fiebre de archivo atraviesan la totalidad de la obra.

---

\* Doctora en Letras. Directora del Centro de Investigaciones y ex profesora titular, Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. [maria.cristina.dalmagro@unc.edu.ar](mailto:maria.cristina.dalmagro@unc.edu.ar).  
Recibido 10/12/2020. Aceptado 12/03/2021.

El giro autoficcional, tan propio de la narrativa de los últimos años, toma cuerpo a través de una perspectiva transgenérica que toma como punto de partida la autofotografía de un suicidio, pasa por *Don Quijote*, discurso que —para la autora— se elabora a partir de archivos y en donde la autoficción interconecta realidad y ficción; aborda la autotraducción y la construcción de un archivo histórico personal en Jorge Semprún; se detiene en análisis de nuevas y viejas “tecnologías del yo” —parafraseando a Foucault— para examinar la narrativa vivencial de Marta Sanz en *La lección de anatomía* y en *Clavícula*; atraviesa las autoficciones de Julián Marías, Emilio Vilas Matas y su contextualización en la época de la (pos)producción digital y el retorno a lo político; para arribar a un capítulo final en donde se recogen las reflexiones y se abren nuevas perspectivas para trabajar en el campo de las ficciones de verdad y su correlación con el archivo.

Para la autora es fundamental hacer pie en un aparato teórico que combina las reflexiones críticas sobre autobiografía, autoficción, función autoral, borramiento del autor —entre otras posibilidades— y deseo de archivo. En este enlace reside la originalidad de la propuesta de López-Gay, además del abordaje de distintos géneros que le permiten abrir el abanico de posibilidades hacia distintos campos de reflexión. Y singulariza el corpus de análisis en la literatura autoficcional producida en España, desde la óptica del archivo.

Toma como punto de partida, de modo muy atinado, una exposición de Monserrat Soto, titulada *Archivo de Archivos: 1998-2006* (2007), y la analiza en su función de un proyecto “atravesado por la tentativa de asociación, siempre provisoria, de trazas que el yo interpreta, relaciona narrativamente entre sí” (p. 18).

Las nociones de *traza*, *rastros*, relacionamiento narrativo y posibilidad de archivar signaron el análisis de dicha exposición, verdadera construcción de una memoria cultural. Dichas nociones articulan la totalidad de los análisis críticos que atraviesan *Ficciones de verdad*.

El libro se organiza en cuatro partes, cada una de ellas constituida por diversos capítulos que focalizan temáticas particulares. En “Umbral de entrada”, se reflexiona sobre dos nociones claves de la obra, la de “fiebre de archivo” y la del giro autoficcional en las narrativas de vida. En una segunda parte, “Panorámicas: fiebre de archivo y autoficciones”, se trabaja con la fotografía como paradigma moderno del archivo y se analiza específicamente un caso particular: el autorretrato de un suicida, “El ahogado”, de Hippolyte Bayard (octubre de 1849), obra que es el resultado de la combinación de una fotografía, en donde se escenifica la muerte imaginada del propio autor, con un texto (una nota sarcástica con la cual el autor explica su suicidio). El cuestionamiento de lo real es claro, así como también el marco de opacidad y fragmentariedad que se genera.

Apoyada en la base teórica que proporcionó el ensayo “La mort de l’auteur” de Roland Barthes (1968), reflexiona sobre esta sentencia de la “destitución del monopolio del creador-Dios” encarnado en el autor de una obra de arte (p. 38).

El próximo apartado, titulado “Enfoque preliminar: Jorge Semprún. La autoficción, de Francia a España”, se detiene a analizar el proyecto de (re)escritura de memorias de Semprún. Al finalizar la dictadura franquista, el autor “ordena, reordena y comenta diversos archivos personales e históricos” (p. 38) y escribe, de acuerdo con López-Gay, la primera autobiografía española que se presenta, a su vez, como novela: la *Autobiografía de Federico Sánchez*.

La cuarta parte, “Primeros planos: La autoficción de Javier Marías, Enrique Vila-Matas y Marta Sanz” propone el análisis de diversas obras que componen el corpus: *Todas las almas* (1989), *Miramientos* (1997), *Negra espalda del tiempo* (1998), *Literatura y fantasma* (2007) y *Las huellas dispersas* (2017), de Marías; *La ciudad nerviosa* (2000), *Dietario voluble* (2008),

*Una vida maravillosa* (2011), *[escribir] PARÍS* (2012) o *Cabinet d'amateur, una novela oblicua* (2019), de Vila-Matas; “Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio” (2014), *La lección de anatomía* (2008, 2014), *No tan incendiario* (2015), *Clavícula* (2017) o *Monstruos y centauros* (2018), de Sanz. Todos estos textos, a los que se suman escritos biográficos-ensayísticos, entrevistas varias y textos en línea (blogs, sitios de la web), tienen, a su vez, elementos en común. Todos ellos son, según López-Gay, narrativas anfibia, demandantes de una crítica anfibia también (p. 40). Por sus características, se denominan también “narrativas mestizas”, heterogéneas, en las cuales se perfila siempre una ambigüedad, una fusión/confusión entre ficción y realidad que deja un manto de sospecha en el lector y vela/desvela al autor quien, a su vez, en esa narrativa vivencial no solo deja sus trazos, sus huellas, sus fragmentos, sino que construye, también, en el mismo acto, un archivo narrativo de la vida. *Archivo, luego existo* parece ser el lema que signa este tipo de narrativas.

Cuando se aborda la producción de Enrique Vila-Matas, recogida en “*Lo ya dicho: de la colección al archivo*” y “*La autoficción en la época de la (pos)producción digital*”, el foco se concentra en la práctica de archivo cotidiano, importante por su intento de pensar la realidad como ficción y asignarle significado. La autoficción, es, en este autor, de acuerdo con López-Gay, “escritura de vida que cuestiona la sacralización de la originalidad como autonomía de autor” (p. 43).

En relación con la obra de Marta Sanz y con un original trabajo sobre una autora cuyas expresiones artísticas autoficcionales son muy particulares, López-Gay acierta a titular los apartados del capítulo como: “¡Esto no es un selfi!” y “El retorno de lo político”. La autora se autorepresenta tatuando en público su cuerpo, con autotatuajes, de manera tal que su propio cuerpo se convierte en archivo.

Hay una clara línea que atraviesa la totalidad de los textos de los corpus seleccionados en este libro y esta es la necesidad que se pone de manifiesto en los diversos textos, de diversos géneros y épocas: la de ordenar el relato de la vida. Para ello, se vuelve una necesidad ficcionalizar lo real y, por tanto, dichos relatos están marcados por la ambigüedad y la flexibilización de los límites entre imaginación, recuerdo, realidad. Se generan las narraciones híbridas, mestizas, eclécticas, en las cuales es posible reconocer solo trazos, fragmentos, huellas, pero a la vez una clara pulsión de bios, de vida que es, a la vez, ímpetu y deseo de archivo.

El capítulo de cierre del libro ofrece una reflexión atinada sobre “la idea, recurrente en la autoficción, de la continuidad existencial que desborda la presencia física del yo-autor, aquí archivista, en el *tiempo*” (p. 214). De allí el título que inaugura el último capítulo: “La autoficción: un deseo incontenible de *bios*”.

*Ficciones de verdad* constituye, sin lugar a dudas, un importante y original aporte a los estudios sobre la autoficción contemporánea. La nutrida fundamentación teórica, la especificidad y la amplitud del trabajo sobre el corpus español considerado en este libro servirán, seguramente, de incentivo para trasladar sus reflexiones hacia otras literaturas. No solo genera conocimientos nuevos, sino que estimula a pensar en esa relación siempre tan sutil, controvertida, ambigua, entre narraciones vivenciales, deseo de borramiento del yo en el texto y, a la vez, aunque parezca paradójico, sed de archivo.

## El verdadero yo en los inéditos o los átomos de la estética proustiana

Proust, M. (2021). *El remitente misterioso y otros relatos inéditos* (173 pp.). Buenos Aires: Lumen.

Julieta Videla Martínez\*

MARCEL PROUST

El remitente  
misterioso  
y otros relatos  
inéditos

Prólogo y traducción de Alan Pauls

Inédito

Lumen



“He llegado a un momento, o si se quiere, me encuentro en tales circunstancias, que puede temerse que las cosas que más quería decir... ya no pueda decirlas de una vez.” (Proust en *Contra Sainte- Beuve*)

---

\* Licenciada en Letras Modernas, profesora adscripta en Literaturas Europeas Comparadas y ayudante-alumna en Estética y Crítica Literaria Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. [videlamartinezjulieta@gmail.com](mailto:videlamartinezjulieta@gmail.com).  
Recibido 13/03/2021. Aceptado 02/05/2021.

[Je suis arrivé à un moment, ou, si l'on veut, je me trouve dans telles circonstances où l'on peut craindre que les choses qu'on désirait le plus dire... on ne puisse plus tout d'un coup les dire.] (Proust en *Contre Sainte-Beuve*)

Hoy tenemos, después de más de un siglo desde la publicación de *Du côté de chez Swann*, el primer tomo de *À la recherche du temps perdu*, la publicación de nueve textos (relatos y fragmentos íntimos), que hasta ahora habían permanecido inéditos —excluyendo “Recuerdo de un capitán”—. Lo que se cuestiona principalmente la crítica con esta novedosa antología, que recién ahora resucita de entre tantos borradores proustianos, es por qué su creador se negó, no solo a la publicación de ellos, sino también a haberlos comentado con nadie. En la introducción a este conjunto de escritos íntimos, Luc Fraisse, profesor de la Universidad de Estrasburgo e investigador del proceso de creación literaria de Marcel Proust, sostiene que el tema que emparenta a estos textos —y en consecuencia, uno de los motivos por los cuales han permanecido en la oscuridad— es la homosexualidad. Sin embargo, Fraisse destaca que esta respuesta no es contundente ni suficiente, aunque él mismo reafirme la idea de la homosexualidad a lo largo de toda la introducción y las notas que acompañan a cada texto, porque también manifiesta que no es la “forma de resolver de manera definitiva todos los enigmas” (Fraisse, en Proust, 2021, p. 22) que plantea la aparición de estos textos. Claramente, lo que nos revelan es algo más que el tema de la homosexualidad que los vincula a unos con otros, pero dicho tema es el primer paso para conocer y entender el otro yo de Proust que, en soledad y aislamiento, lejos de todo lo que lo rodea, incluso de sus costumbres, le permite manifestarse como obra artística en su totalidad, porque estos inéditos son el resultado de las formas extraídas de lo “sobrenatural” (Proust, 2011).

Si Proust se nos revela hoy, tan lejos de su tiempo, en ese *Proust avant Proust* que investigó Bernard de Fallois, es porque se hizo esperar para que los “hombres de mundo” pudiéramos ver los átomos de su formación en proceso y entender que, tal como lo piensan Fraisse y de Fallois, la *Recherche* no se escribió de una vez y de golpe. Claros ejemplos son *Les plaisirs et les jours*, *Jean Santeuil* y *Contre Sainte-Beuve*.

Esta compilación reúne una serie de textos de Marcel Proust transcritos por Luc Fraisse de los archivos de Bernard de Fallois y son traducidos aquí por Alan Pauls. Todos, excepto el ya mencionado más arriba, permanecieron inéditos hasta el año 2019, pero según las investigaciones de de Fallois, datan de la misma época de *Les plaisirs et les jours*: ¿fragmentos y relatos descartados de la primera obra? Según Fraisse, si estos hubiesen sido incluidos, la homosexualidad se habría convertido en el tópico principal del libro, de manera que quedaron bajo la sombra durante un largo tiempo. Esta revelación reciente nos conduce, en primer lugar, a la idea de un Proust que a lo largo de toda su vida experimentó diversas formas literarias (el cuento fantástico, como “El don de las hadas”; el relato de suspense como “Jacques Lefelde” o “El remitente misterioso”; la fábula, como “La conciencia de amarla”; o la novela misma posteriormente) con un mismo material que va de un tiempo perdido en los placeres y las frivolidades a un tiempo recobrado en la recuperación de la infancia y la hipersensibilidad de la enfermedad; y en segundo lugar, a la imagen de un Proust con un gesto plenamente romántico (el romanticismo de la segunda generación francesa) que se retrotrae y escapa de un escribir para el público y de lo social, porque ve emerger en su interior el otro yo, el verdadero yo que se emancipa del yo abrumado del día, de los salones y de la sociedad, de ese yo “enmascarado”, como lo entendía Charles Nodier en *De quelques phénomènes du sommeil*. El verdadero yo se inmiscuye en lo *sobrenatural* baudeleriano tan opuesto a lo natural pero a la vez a lo social, porque es de ese mundo sobrenatural y antiprosáico del que extrae las formas del arte.

Además, la antología cuenta con una introducción, unas notas que anteceden a cada escrito y un apéndice de Fraisse. La primera desarrolla dos ideas centrales en la literatura temprana

de Proust: el tópico de la homosexualidad que vincula a los relatos y la importancia del estudio de estos textos como una experimentación constante hasta la cumbre de la *Recherche*. Las notas previas a cada relato adelantan la temática que se desarrollará, pero también menciona ciertas influencias, como *El cuervo*, de Edgar Allan Poe, o recuperaciones de esas temáticas en su monumental obra. El apéndice titulado “A las fuentes de *En busca del tiempo perdido*” se traslada a elementos fundamentales que se encuentran en los cimientos de la gran novela, como el contacto con el sociólogo Gabriel Tarde; el conocimiento y el aporte que produjo *La voluntad de la métamorphose* de Joseph Baruzi vinculada con la teoría sobre la voluntad, de Shopenhauer; la reescritura incesante y experimental del inicio de *DCS* en la que oscila entre la vigilia y el sueño, rastreada en todas sus versiones en los textos tempranos que muestran cómo Proust trabaja toda su vida con la misma idea estética; la homosexualidad, el amor y el narrador. Hacia el final, el libro tiene como anexo un cuaderno iconográfico en el que se pueden apreciar imágenes de los manuscritos y los borradores de Proust, tarjetas postales y un mapa de Balbec, dibujado por el escritor.

Como lo hemos mencionado anteriormente, la traducción es realizada por Alan Pauls, quien, además, escribió el prólogo del libro en donde deja claro que la importancia de la lectura de estos textos tempranos supera el tópico de la homosexualidad. Pauls se pregunta si acaso ya no lo incluía todo la gran novela de Proust a tal punto de hacer desaparecer aquello otro que pueda o no haber escrito, incluso *Contre Sainte-Beuve*, *Jean Santeuil*, *L'indifférent* o *Les plaisirs et les jours*. Sin embargo, cuando el lector aborda alguno de estos inéditos, ocurre lo mismo que cuando retoma la *Recherche*: “algo —un ritmo, una respiración— se reanuda” (Pauls en Proust, 2021, p. 10). En este sentido, creemos que la obra de Proust despierta en el lector un deseo imparable de seguir buscando una escritura rítmica. La etapa temprana del escritor nos revela los átomos, las mónadas en transformación de la estética proustiana. En “Pauline de S.”, el relato que da inicio al compendio, contemplamos cómo la enfermedad —el cáncer— que aqueja a la amiga del narrador se traslada a este último. Pauline solo se ve enfermiza física, externamente, mientras sigue llevando una vida social y practicando la conversación en distintos eventos, pero el narrador, una noche en que la decide ir a visitar al día siguiente a su amiga, empieza a sentir el malestar de la enfermedad en su interior, lo que le hace percibir los placeres, las diversiones y los trabajos como algo totalmente lejano. El narrador se enferma internamente por un lapso de tiempo, reflexiona sobre la cercanía de la muerte y se acrecientan las meditaciones profundas sobre las artes que nacen del centro de su ser. Este breve cuento se emparenta con “La muerte de Baldassare Silvande”, de *Les plaisirs et les jours*, en el que el enfermo aquí ya no es ni el narrador ni un amigo de este, sino el tío de Alexis, Baldassare. Este relato, a diferencia del inédito, está narrado en tercera persona y coloca una mayor distancia en relación con los acontecimientos. El narrador oscila entre las vidas de los personajes y antes de concentrarse en el decurso de la muerte de Baldassare, se sitúa en el olvido y la naturalización de la enfermedad que siente Alexis hacia su tío, al punto de no sentir conmoción alguna por el moribundo. Una noche, tal como le ocurre al narrador de “Pauline de S.”, porque la noche es el momento en el que se despierta la hipersensibilidad, creyó identificarse como un malvado que no se apiada por su tío enfermo, pero rápidamente volvió a pensar en su vida colmada de placeres. Vemos en este punto dos mónadas, dos escenas distintas del átomo de la enfermedad. Posteriormente, el narrador se ubicará en las sensaciones y las reflexiones del enfermo, dibujando la proximidad de la muerte y el desarrollo avanzado de los síntomas de la parálisis general como el despertar o la existencia enérgica del yo verdadero que se une con la contemplación estética, en oposición a los momentos de bienestar corporal como la muerte de ese yo íntimo. Es claro el esfuerzo y el trabajo escritural que realiza Proust en esta época sobre una idea de la autonomización del arte a través de la enfermedad buscando el yo proustiano o el narrador que se separará de la figura del escritor.

“Recuerdo de un capitán”, el único cuento que sí había sido publicado por Bernard de Fallois el 22 de noviembre de 1952 en *Le Figaro*, materializa tres elementos centrales de la estética proustiana: la construcción del yo, la meditación de la memoria y la homosexualidad. Pone originalmente en escena la narración de una emoción homosexual inconsciente a partir de un recuerdo de una primera persona. El intenso trabajo de este material se relaciona con “El remitente misterioso”, el cual traslada la homosexualidad al género femenino, y, tal como lo anuncian de Fallois y Fraisse, adelanta algunas escenas de *Sodoma y Gomorra*. Al mismo tiempo, este cuento es otro mundo posible, otra mónada de la cápsula narrada en “Cuadros de género del recuerdo”, de *Les plaisirs et les jours*. También se podría pensar que este pequeño fragmento podría ser un proemio a la historia contada por el capitán. En efecto, la narración de este texto toma distancia y anuncia de manera generalizada el recuerdo de sus jóvenes compañeros del servicio militar, evocaciones cotidianas que se caracterizan por un derrame estético de belleza, melancolía y poesía.

Tenemos ciertos recuerdos que son como la pintura holandesa de nuestra memoria, cuadros de género en que los personajes suelen ser de condición mediocre, tomados en un momento muy sencillo de su existencia, sin acontecimientos solemnes, a veces sin ningún acontecimiento, en un escenario nada extraordinario y sin grandeza. La naturalidad de los caracteres y la inocencia de la escena constituyen su atractivo, la lejanía pone entre ella y nosotros una luz suave que la baña de belleza... pequeños cuadros llenos de verdad venturosa y de encanto sobre los cuales ha derramado el tiempo su tristeza dulce y su poesía. (Proust, 2018b, pp. 177-178).

[Nous avons certains qui sont comme la peinture hollandaise de notre mémoire, tableaux de genre où les personnages sont souvent de condition médiocre, pris à un moment bien simple de leur existence, sans événements solennels, parfois sans événements du tout, dans un cadre nullement extraordinaire et sans grandeur. Le naturel des caractères et l'innocence de la scène en font l'agrément, l'éloignement met entre elle et nous une lumière douce qui la baigne de beauté... petits tableaux pleins de vérité heureuse et de charme sur lesquels le temps a répandu sa tristesse douce et sa poésie.] (Proust, 1896, pp. 213-214).

Esos cuadros de juventud que, gracias al pasar del tiempo, adoptan rasgos poéticos son individualizados en “Recuerdo de un capitán”, en el que el narrador se retrotrae al encuentro con un soldado. El cuadro que le brinda la memoria hace aparecer en ese encuentro, de trasfondo, a un brigadier de guardia al que recuerda eróticamente, haciendo resaltar en los detalles la suavidad de sus ojos y de su boca. Más allá de la homosexualidad inconsciente que el narrador se cuestiona sin explicitar, es interesante el diseño del recuerdo cargado de alegría en el pasado que todavía vive tan dentro de sí, pero al mismo tiempo tan fuera de sí, de modo que ese cuadro, que se ilumina a sí mismo, que tiene su propia belleza, que se basta a sí mismo, es la idea de la autonomización del arte en la que insistirá en todos sus cuadernos y borradores.

...El recuerdo pintado sin duda con esa frescura deliciosa con que lo haría la luz encantadora de la mañana o de la tarde. Allí está cada pequeño detalle, muy iluminado, y me parece hermoso. Lo veo como desde una colina. Es un pequeño mundo que se basta a sí mismo, que existe fuera de mí, que tiene su belleza suave, en esa luz clara tan inesperada. (Proust, 2021, p. 81).

En esta narración de la historia particular se marca el tiempo del pasado y el del presente. El pasado muestra alegre al corazón, en tanto que el presente lo refleja triste y enfermo. Es este estado febril el que hace posible al pasado con su alegría en el presente, al menos por un instante, en la contemplación detenida de los detalles del cuadro que son casi paralizados. “Relato de un capitán” funciona tal como un haiku: es una cápsula que encierra y detiene un instante de la vida cotidiana del capitán cuando en el pasado era teniente, demora las miradas entre los hombres militares y los deseos que suscitan en ellos.

“El don de las hadas”, fragmentado en dos partes, adelanta dos cápsulas que desarrollará más adelante *Du côté de chez Swann*: la incompreensión de la hipersensibilidad por parte de la gente, que, sin embargo, es un don, y el deseo del objeto, que cuando no se tiene, se anhela y se embellece a través del recuerdo, y cuando se tiene, se desluce y se corrompe porque la visión del objeto real no guarda armonía con la imagen de ese objeto del recuerdo. El hada que le regala el don de la hipersensibilidad al niño le manifiesta que es un obsequio que no puede devolver, que le traerá mucho sufrimiento y tristeza porque en lugar de ser comprendido, será rechazado, burlado y menospreciado. Es el mismo hombre que más tarde en *Du côté de chez Swann*, en el recuerdo de su niñez, evoca la primera vez que su madre reconoce esa hipersensibilidad como un mal involuntario del que él no es responsable:

«Pero, señora, ¿qué le ocurre al señorito, que llora así?», le respondió: «Pero, ¡si ni siquiera él lo sabe, Françoise! Está nervioso. Prepáreme a escape la cama grande y suba a acostarse». Así, por primera vez no consideraban ya mi tristeza una falta digna de castigo, sino un mal involuntario que acababan de reconocer oficialmente, como un estado nervioso del que yo no era responsable; sentía el alivio de no tener ya que mezclar los escrúpulos con la amargura de mis lágrimas, podía llorar sin pecar. (Proust, 2010, I, p. 45).

[«Mais Madame, qu’a donc Monsieur à pleurer ainsi?» maman lui répondit: «Mais il ne sait pas lui-même, Françoise, il est énervé; préparez-moi vite le grand lit et montez vous coucher. » Ainsi, pour la première fois, ma tristesse n’était plus considérée comme une faute punissable mais comme un mal involontaire qu’on venait de reconnaître officiellement, comme un état nerveux dont je n’étais pas responsable; j’avais le soulagement de n’avoir plus à mêler de scrupules à l’amertume de mes larmes, je pouvais pleurer sans péché.] (Proust, 1987-1989, I, p. 37).

La otra mónada que encontramos en este relato fantástico y que será desplegada en la novela tiene que ver con el deseo, el primer deseo del objeto representado en Gilberte, sin mencionarla aún. El narrador dibujará dos imágenes de esta niña que le llegarán a parecer dos personas diferentes, sin embargo, la primera representación que se hace de ella tiene rasgos más ásperos que le permiten sostener a Fraïsse la idea de que, en realidad, se trata de un niño:

...Tú siempre llorarás cuando en los días de lluvia no te lleven a los Campos Elíseos a jugar con una niña a la que amarás y que te pagará, y en los días de sol, cuando os veáis, te entristecerá encontrarla menos hermosa que en las horas de la mañana, cuando, solo en tu habitación, esperabas el momento de verla. (Proust, 2021, p. 129).

Pero, en cuanto me encontraba —tras llegar a los Campos Elíseos y poder lo primero confrontar mi amor, para hacerle sufrir las rectificaciones necesarias, con su causa viva, independiente de mí— delante de aquella Gilberte Swann con cuya vista había contado para refrescar las imágenes que mi fatigada memoria ya no lograba encontrar, de aquella Gilberte Swann con la que había jugado el día anterior y a la que acababa de saludar y reconocer gracias a un instinto ciego, como el que, al caminar, nos hace poner un pie delante del otro antes de haber tenido tiempo de pensar, en seguida parecía que ella y la muchacha objeto de mis sueños fueran dos personas diferentes. (Proust, 2018a, I, p. 420).

[Mais quand j'arrivais aux Champs-Élysées —et que d'abord j'allais pouvoir confronter mon amour, pour lui faire subir les rectifications nécessaires, à sa cause vivante, indépendante de moi— dès que j'étais en présence de cette Gilberte Swann sur la vue de laquelle j'avais compté pour rafraîchir les images que ma mémoire fatiguée ne retrouvait plus, de cette Gilberte Swann avec qui j'avais joué hier, et que venait de me faire saluer et reconnaître un instinct aveugle comme celui qui dans la marche nous met un pied devant l'autre avant que nous ayons eu le temps de penser, aussitôt tout se passait comme si elle et la fillette qui était l'objet de mes rêves avaient été deux êtres différents.] (Proust, 1987-1989, I, p. 394).

Hemos desplegado aquí la comparación de solo tres relatos incluidos en esta antología con otros textos de la época temprana y de la primera parte de la *Recherche*, con el objetivo de poder dar cuenta de la importancia de la lectura y el estudio de esta etapa de Proust, porque es allí en donde se encuentran los átomos del pensamiento de su estética. El estudio comparativo del proceso de su pensamiento, ese yo íntimo que tanto dudó y negó manifestar nos revela hoy las transformaciones y la consolidación de sus ideas sobre el arte.

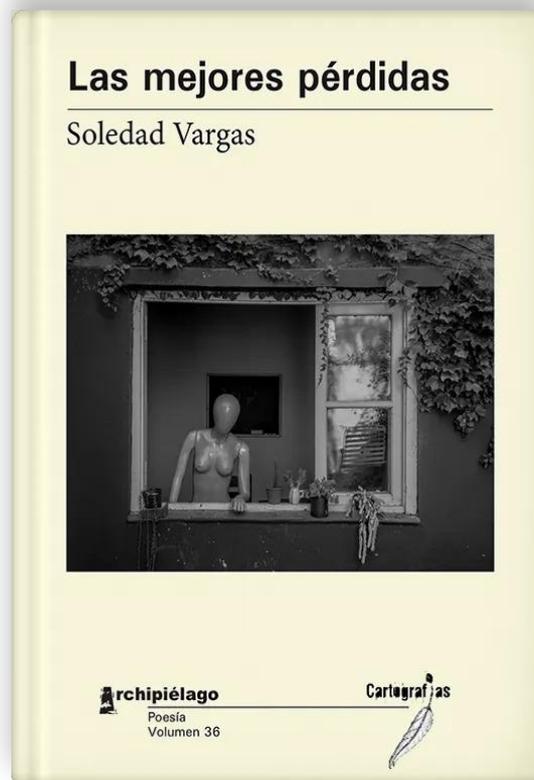
## Referencias

- Proust, M. (1896). *Les plaisirs et les jours*. Paris: Calmann Lévy.  
Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.  
Proust, M. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard.  
Proust, M. (2011). *Contra Sainte-Beuve*. Buenos Aires: Losada.  
Proust, M. (2018a). *En busca del tiempo perdido*. Barcelona: Debolsillo.  
Proust, M. (2018b). *Los placeres y los días*. Madrid: Alianza.  
Proust, M. (2021). *El remitente misterioso y otros relatos inéditos*. Buenos Aires: Lumen.

### Una intimidad intermitente en *Las mejores pérdidas*

Vargas, S. (2020). *Las mejores pérdidas* (138 pp.). Río Cuarto: Cartografías.

Natalia Lorio\*



Hay una definición de la telepatía que dice que es la coincidencia de pensamientos o sensaciones sin el concurso de los sentidos. Hay otra, que me gusta más, que la define como un modo de comunicación de la experiencia, de transmisión (desde lejos, a lo lejos) de lo que padecemos (*pathos*). Me quedo con esta formulación de la telepatía, la de una comunicación, la de una transmisión, no de lo mismo, sino de algo distinto.

---

\* Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba, profesora asistente en la Escuela de Filosofía, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.  
[nalorio@unc.edu.ar](mailto:nalorio@unc.edu.ar)

Recibido 30/04/2021. Aceptado 20/05/2021.

Desde ahí, la telepatía no podría ser constante, continua, plena, sino algo que comunica, pero desde la intermitencia, desde la pérdida de lo pleno: telepatía de algo que nos llega de *a saltos* (como contagios de experiencia o transferencia diferida de experiencias; así creo que aparece la idea de telepatía en la película *Despertando a la vida*, de Richard Linklater) o con interrupciones, o intermitencia (como lo muestra toda la saga de las películas de mutantes en las que, de paso, se nos dice que la telepatía continua, constante e inmediata se parece bastante al infierno del cerebro. Ahí entonces, una pérdida de la señal, una pérdida de la comunicación de la experiencia puede ser una buena pérdida).

Es François Jullien quien indica que lo íntimo remite a lo profundo, lo apartado y oculto, pero también a la relación. Asimismo, remite a la intensificación o la radicalización de un interior, pero también a su contrario, a la unión con otro, la apertura a otro (Jullien, 2016, p. 19). Lo íntimo se comunica en el fondo con su opuesto. Lo retirado de lo íntimo es también lo que puede exponerse y salir así de la neutralidad y la indiferencia. El registro de lo íntimo es expresado por Jullien (2016) como “apertura al exterior *inscrita* en el seno de la profundización del interior” (p. 24). Ese registro de lo íntimo es el que encontramos en este libro de poesía: la interioridad y la exterioridad están superpuestas, a-postándose, en un juego de postas que no resuelve ni por la opacidad absoluta y ni por la transparencia nítida de un yo, sino por ser ocasión para el cauce de lo íntimo en la escritura ¿Cómo no ver allí los rastros, las huellas de algunos lazos expuestos?, ¿cómo no reconocer lo velado y las relaciones o lazos posibles con otros, incluso, una llamada, un puente? Decimos, entonces, que hay una intimidad que no es la de la soledad, sino la de un llamado, la de una comunicación posible desde un poema: “te llamo desde este poema/ ese tiempo/en que nadie sabe/en qué lugar de su vida está”.

Esta no es una intimidad inofensiva —tal como propone Tamara Kamenszain (2016) para leer toda una serie de poéticas contemporáneas—, sino más bien una intimidad atravesada por el cuerpo, por el cuerpo de lo erótico, por el cuerpo que es garganta, por el cuerpo que resiste, que desea y también por el cuerpo que usamos para enfermar. Una intimidad material del cuerpo que se hace gesto, una intimidad que está atravesada por la pérdida, pero una pérdida que no es la de la derrota. Esa ausencia de derrotismo, incluso de pesimismo, abre a preguntarse por las mejores pérdidas: ¿dónde empiezan y terminan vida y pérdida, vida y despedida? “Hay una parte de la despedida donde ya no te ven, al gesto lo hacés sola”, así comienza este libro en el que parece que se cruzan vidas y pérdidas, idas y despedidas. Y, sin embargo, un tendón impulsa a hacer algo con el dolor, no desde el derrotismo —insisto—, pero tampoco desde su negación (toda vez que se presenta el dolor como *oportunidad* para una supuesta ganancia, como si la única esperanza fuera empaquetarse en una subjetividad empresarial que tiene como *dictum* que “con todo hay que saber-hacer”). No. Si “Con el dolor/ hay que poder/hacer algo/más/que un cáncer”, esa exigencia es más bien poder hacer algo, incluso poder perder. Poder perder, hacer lo mejor para poder perder: escribir, sentir, despedir, amar, desear, reír. Vivir puede ser la mejor pérdida.

El gesto poético de Soledad Vargas despeja cualquier nostalgia del pasado (por lo que fue, por el amor y sus gestos cómplices, por lo tenido) con la certeza de un deseo de otra cosa, con la perplejidad de algo que se parece más a una *nostalgia por adelantado* que se pregunta:

¿Siempre va a ser así?/ ¿así cómo?/ ¿así de lo mismo?/¿así de piel?/¿es mucho?/ no no no/ Te pregunto/ si siempre vamos a sentir tanto/ah,

todavía no sé del futuro/De hecho, hoy/ escribo desde ahí/ ya no estás/ya no es así/ y el mundo tiene la insoportable ambigüedad/de los recuerdos.

O que apuesta a “aprender a estar en silencio/ con las tripas a los gritos”, una apuesta por un tipo de vida sensible, atravesada por la pérdida que la constituye, pero que puede despedir, despedirse, que puede abrigar sentir lo que aún no sucedió o que puede “hacer una pausa para lo que acaba de nacer”. Que puede tramar una vida y sus pérdidas desde el haz del cuidado: cuidar lo que nace y cuidar lo que muere, cuidar lo que (se) mueve.

En el título de este libro, “Las mejores pérdidas”, hay un guiño, un chiste, una señal telepática. ¿Qué pérdidas pueden ser las mejores? Quizá para quien apuesta en un juego, apostar (y perder) puede ser una de las mejores pérdidas. Y si es cierto que solo podemos amar lo que no dura, ¿el amor podría ser una de las mejores pérdidas? “Como si el amor fuera eso que es cierto” dice Soledad Vargas o el amor como un juego perdido (o como la canción de Amy Winehouse, “Love is a losing game”). O como aparece en otro poema de este libro: “lo erótico se desgarrar con los dientes/como si pudiésemos/ tragar el montón de vida/ que nos permite/ morir y nacer en el mismo cuerpo”.

Pero también podríamos pensar esa intimidad no inofensiva, en la que la decisión de la despedida es parte de la resistencia (¿o denuncia?) de las formas del amor de las que venimos... y aun una suerte de decisión de exiliarse del amor del que venimos, exiliarse de los modos que reaseguran pasiones tristes:

Exiliarse con belleza/como una estación de meses/ o de trenes/de a poquito y sin rieles/ Exiliarse del exceso de yo/o de vos,/ y escribir sobre el paisaje/que te encuentra en la ventana/En caso de emergencia, /rompa el vidrio/de una buena vez, rómpalo/En caso de exilio/ vuelva al detalle.

En estos sentidos, no creo que aquí se trate de una intimidad inofensiva, como tampoco de una escritura militante, de denuncia, sino de una escritura de la intimidad que muy lúcida y sensiblemente se sabe atravesada por el límite y la pérdida, por cierto exilio del yo, pero que sabe volver a él (a ese yo) como una guarida, para juntar signos y volver a salir. Así, el orden de lo íntimo presentado en estos términos es cómplice de una experiencia, que trenza saber, gestos, resistencias, voces, cuerpos, pero no para ganarlos y apropiarse, sino para también hacer experiencia de su negación —ese juego que permite la escritura—, allí donde la pérdida puede escribirse (“No hay/ no queda/no llegó/no mandaron/ no tenemos/cama/quirófano/cara/alguna novedad / está todo quieto/ me duele”) un No que es el que inscribe una ruptura, que puede ver lo quebrado, que si denuncia algo es que la negación puede sonar como un grito que suspende la aparente inofensividad de una pérdida, ... y (a los gritos) poder resistir. En el poema dedicado a Ana Iliovich se lee: “escucha los pájaros/que resisten en el Campo/le recuerdan que nunca estuvo sola/ que ninguna garganta se queda sola/cuando aún resta/ aire de grito”.

Entre las formas y gestos que se recuperan está la amistad, ese exilio del amor figurado de un modo posesivo que insiste en la posibilidad de recordar otro gesto, quizá el de la transmutación del amor en otra cosa, o la interrupción de cierta forma del amor propuesta desde la amistad:

Me recuerda que aunque no/ que aunque no/ que aunque de nuevo no/hay la amistad/ que te pone anteojos /y te pregunta: ¿qué esperabas ver?/ ¿El amor?/ ¿Para qué?/ Yo te presento el mundo/ y me quedo aquí cerca/ por si te dan ganas de decir algo.

Por último, quizá no es insensato apostar por la suerte que liga telepatía y poesía, y es posible afirmar que la poesía es un ejercicio de telepatía: un poder intermitente de comunicar lucidez sensible, experiencia, poder dar algo adivinado, intuitivo, aprendido, sufrido, gozado. La poesía como el ejercicio intermitente de poder perder.

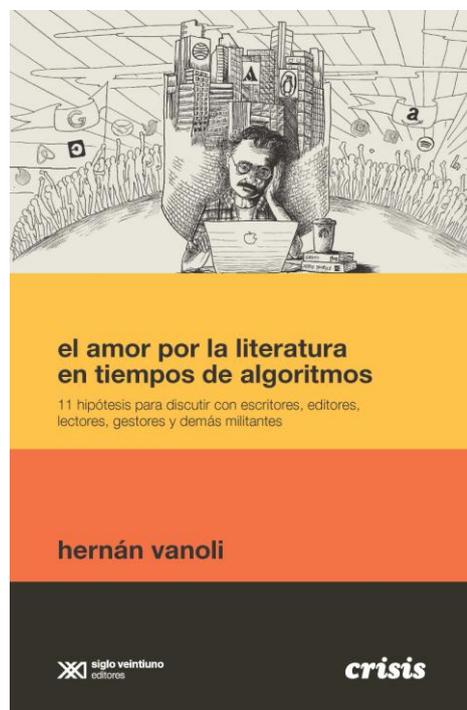
## **Referencias**

- Jullien, F. (2016). *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*. Buenos Aires: Cuenco de plata.
- Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

## ¿Solo quedan distopías? 11 hipótesis para repensar la cultura literaria desde Internet

Vanoli, H. (2019). *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, lectores, gestores y demás militantes* (152 pp.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Anaclara Pugliese\*



¿Qué lugar tiene la literatura en Internet, donde el diseño del mundo exterior ya no es un imperativo, donde lo que importa es el autodiseño a partir de nuestros perfiles en redes sociales? ¿Cómo se transformó la producción, recepción y circulación de la literatura en una contemporaneidad gobernada por el procesamiento que los algoritmos realizan de los datos que les brindamos de nosotros mismos de manera continua en la actualización de nuestros estados? ¿Cómo hacer de la literatura de nuevo un laboratorio de experimentación con utopías sociales? En *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, lectores, gestores y demás militantes*, estas preguntas disparan hipótesis que, como se anuncia en el título, son puertas de entrada para empezar a discutir sobre nuevas articulaciones entre arte, tecnología y sociedad. Su autor —el investigador, narrador, editor y guionista Hernán Vanoli— declara la urgencia de politizar los

\* Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, Santa Fe, Argentina.  
[anaclarapugliese@gmail.com](mailto:anaclarapugliese@gmail.com)

Recibido: 13/03/2021. Aceptado: 04/04/2021.

usos de la tecnología y, sobre todo, de la literatura. Partiendo de la idea de que esta pudo oponerse a las leyes del mercado en contadas ocasiones, intuye que los representantes de la tradición literaria tienen interpretaciones desactualizadas de la industria cultural, pero, al mismo tiempo, se afirma en el deseo de que la literatura se recree como una plataforma para “imaginar los desafíos de lo común” (Vanoli, 2019, p. 12).

Desde la construcción de 11 hipótesis desarrolladas como claves o puertas de acceso para pensar en las posibilidades de la literatura hoy, el libro avanza analizando sobre todo el perfil de los escritores en las redes sociales y el rol de las editoriales “alternativas”. Cada hipótesis se organiza como un capítulo que la mayoría de las veces termina con el planteamiento de interrogantes sobre los temas tratados.

Gran parte del ensayo está destinado a analizar las construcciones del “perfil del escritor” en las redes sociales. En *Volverse público*, Boris Groys (2018) sostiene que la accesibilidad a dispositivos con cámaras conectadas a Internet transformó la tradicional proporción numérica entre los productores de imágenes y textos y sus consumidores. “Hoy en día, hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas” (Groys, 2018, p. 14). Diariamente, producimos relatos de nosotros mismos que van estableciendo en las redes perfiles solitarios: todos somos artistas y un poco nuestras propias obras de arte. Tomando esto como punto de partida, la tercera hipótesis de Vanoli es: “Todo escritor es su propia y precaria obra de arte bioprofesionalizada” (Vanoli, 2019, p. 39). Así, por la provisión de textos que serán procesados por algoritmos en las grandes plataformas, se va borrando la diferencia entre el estilo la vida de los escritores profesionales y el de los escritores *amateurs*:

Si antaño el escritor era muchas veces un funcionario público, otras un aristócrata, otras un militante y muchas un periodista, sus actuales condiciones de trabajo se han integrado al gran caudal de trabajadores cognitivos que alimentan de contenido a las grandes empresas de infoentretenimiento. Hoy los escritores se funden en la masa de editores de video, diseñadores gráficos o programadores web que proveen de contenidos baratos a los grandes cazadores de atención y de clics en abstrusos sistemas de maquila cultural desplegados a nivel global: un proletariado de monotributistas sin representación ni sindicato, emprendedores del *self*. (Vanoli, 2019, pp. 41-42).

Esta precarización de los escritores los iguala con todos los productores de contenidos, es decir, con casi todos los usuarios de Internet. Pero la identidad digital de los escritores es no solo parte de su obra, sino lo que la fundamenta. Así, *influencers*, narradores y poetas tienen rasgos comunes: el anonimato carece de interés en el mundo del arte. En este sentido, “la cultura literaria se orienta hacia el consumo de autores, no de libros, y mucho menos de textos”, es decir, “todo escritor es su propia obra de arte bioprofesionalizada” (Vanoli, 2019, p. 45). Lo que se sostiene es que aquellos textos no sustentados por el carisma de su autor — expresado sobre todo en redes— carecen de interés y pasan casi siempre desapercibidos en el circuito editorial.

¿Cuáles son las estrategias comunes que Vanoli disecciona en la creación de los perfiles de escritores en las redes sociales? Una de ellas es enunciada en la cuarta hipótesis del libro: “Además de ser su propia obra de arte, todo escritor es un nanoactivista” (Vanoli, 2019, p. 49). Somos *nanoactivistas* porque Internet lleva al extremo la politización de la vida cotidiana, en un contexto de actualización permanente de nuestros estados. Así, “Internet es hoy el lugar de las *performances* políticas de la vida cotidiana” (Vanoli, 2019, p. 51), porque el diseño de sí mismo que realiza el escritor se da en un marco de corrientes de opinión que

generan climas que atraviesan sus discursos. Para Vanoli (2019), como correlato, si hay mucha agitación y movilización en los espacios públicos es por la necesidad de legitimidad que necesitan las militancias virtuales, por el imperativo de respaldarlas en las calles, proyectando *performances* hacia las redes.

Partiendo de este “autodiseño politizado” —cuyas manifestaciones en la vía pública no tienen como fundamento último ejercer violencia sobre la clase política—, la pregunta que se hace el autor del ensayo es no si hay alternativas a las redes y al diseño de nosotros mismos, “sino si existirán otras estructuras posibles de organización de las plataformas tecnológicas, capaces de ofrecer otros bienes y vías de salvación a los artistas que les regalan sus datos y parte importante de su obra” (Vanoli, 2019, pp. 54-55).

La segunda de las constantes que encuentra Vanoli (2019) en el diseño de sí de los escritores, además del *nanoactivismo*, es la producción de *sinceridad* como imperativo, que no tiene que ver con lo confesional ni con la crudeza de los deseos íntimos exhibidos, ni tampoco de manera directa con lo que muestran o escriben. “La sinceridad de los escritores es el conjunto de puntos de fuga en su permanente diseño de sí” (Vanoli, 2019, p. 59).

Sin embargo, nuestra vida diaria exhibida en redes no es lo único que se ha politizado. En la sexta hipótesis —“Las marcas de consumo masivo son plataformas de propaganda para el cambio social” (Vanoli, 2019, p. 67)—, desarrolla cómo también en el fin del milenio las marcas se politizaron, inspirándose en las intervenciones de las artes visuales y de las artes de los medios. Tomaron partido así en causas concretas a veces con cierta ironía: jabones y cremas contra la belleza hegemónica, marcas de gaseosa en campaña para juntar tapitas y ayudar a hospitales de niños mediante el reciclado de la basura que ellas mismas producen, etcétera. En un capitalismo administrado por algoritmos, las marcas nos interpelan a tener una misión, a manifestarnos a favor de una causa. “Cuando ni la política ni la religión son capaces de generar sentido en las espectrales clases medias, las marcas proponen proyectos ético-políticos que pueden alcanzar ribetes trascendentes sobre la base de prácticas cotidianas” (Vanoli, 2019, p. 75).

El corazón de la segunda mitad del libro es la hipótesis número nueve: “Las editoriales alternativas son galerías de arte condenadas a vender autores” (Vanoli, 2019, p. 99). Para Vanoli (2019), las editoriales alternativas actuales —más comúnmente llamadas “independientes”— carecen de utopías, de programas capaces de transformar la sociedad y, además, “han firmado un pacto de convivencia y se han ocupado de sepultar el disenso crítico que caracterizaba a la poesía de los noventa” al olvidar que son plataformas de discusión y de construcción de sentidos desde la estética, la ética y la ideología.

Hacia el final del libro, el tono de distopía tecnofóbica que sobrevuela como un dron extraño y maléfico sobre todo el volumen se neutraliza, se modera en cierta medida, cuando Vanoli (2019) se pregunta cómo construir ciudadanías de la cultura que sean críticas y que dispongan de instrumentos para hacer frente a un mundo gobernado por compañías tecnológicas financieras. Su respuesta nodal es que el desafío de las artes y de la cultura es crear una infraestructura común que sea regulada por el Estado y que a la vez sea capaz de intervenir en el sistema educativo de manera directa. Aunque en este último capítulo intenta delinear posibles alternativas y formas, muchas veces la admitida postura “apocalíptica” del autor —en el sentido en que Umberto Eco le dio a este término en su libro *Apocalípticos e integrados*, en 1964— enturbia uno de los objetivos declarados: el de vislumbrar posibilidades y “vías de salvación”.

## Referencias bibliográficas

Groys, B. (2018). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

### El invierno también florece. Sobre *Luz de invierno*, de Carlos Battilana

Battilana, C. (2020). *Luz de invierno* (40 pp.). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral-Vera.

Luciano López\*



En el año 2020, la Universidad Nacional del Litoral, a través de Vera editorial cartonera, publicó la antología de poemas *Luz de invierno*, de Carlos Battilana. A excepción de “Lecciones de botánica” y “Nocturno”, que los leemos por primera vez y, a su vez, serán publicados próximamente por Caleta Oliva, los trece poemas restantes fueron anteriormente publicados en: *Unos días* (1992), *La demora* (2003), *Materia* (2010), *Velocidad crucero* (2014), *Un western del frío* (2015) y *Una mañana boreal* (2018).

El inicio del invierno es el puntapié inicial a la estación de la pausa. La amplia gama de naturalezas que expone Battilana está ahí, permanece alojada en las profundidades de la tierra o en las superficies gélidas, para que la recibamos, o mejor, para que la contemplemos en su más absoluta tenuidad. Esa tenuidad da identidad a la melancolía y lo irreversible de cada uno de los poemas de *Luz de invierno*. El pasado vuelve para quizás disolverse o servirle al yo del poema de registro inmanente para trazar el olvido. Con el pasado retorna el deseo de fusionarse con el universo acuático y terrestre, se mimetiza con la simpleza de andar en el goteo de lluvia, en el bamboleo de ramas cubiertas de nieve, en las reuniones familiares, en la simple contemplación.

*Luz de invierno* está dividido en dos partes: “Bosque de hielo” y “El humo”.

---

\* Profesor de Lengua y Literatura, maestrando en Literatura Argentina, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina. [lucianoglopez88@gmail.com](mailto:lucianoglopez88@gmail.com).  
Recibido 13/04/2021. Aceptado 14/05/2021.

Los seis poemas que componen la primera parte nos anticipan una atmósfera de luz que no reprime la calma, sino que la aguarda como un nacimiento o un reparo de lo silvestre. Ya en “Hay un bosque helado...” percibimos un inicio de recorrido que se cierra con el último poema de la primera parte (“Tallos”); se parte de la exacerbación de la naturaleza: “y nada/ resulta / más torpe / que ocultar / sus tejidos / sus hojas amarillas / su agua” (“Hay un bosque helado...”). La naturaleza invernal se refugia en ese ser, en el pecho, se aprehende paulatinamente como un vocabulario recién descubierto.

En “Bosque de hielo” se transita por un paisaje que hace epicentro en “cipreses” y “pinos”, donde la nieve inaugura el silencio, el estado zen donde la quietud está ahí para ser captada y oída como aquellas armonizaciones cotidianas que configuran “la más maravillosa /agitación”.

Con “Un largo sueño” nos adentramos en el deseo apacible: lluvia, caracol y lombrices matizan la mirada documental. Volver a la vida significa volver del sueño y capturar, de esas pequeñas vidas naturales, lo elemental para que refracten en aquello que somos, para volver a desear lo simple.

“Lecciones de botánica” muestra el paisaje transitivo de “Pequeñas hojas amarillas” que van situándose “en los bordes del lago” y la “gramilla verde” que cederá su paso. En breves escenas asistimos a la habitualidad de lo quizás yermo, de lo sostenible en el invierno.

En el poema “En este...”, el yo vuelve a desear, puntualiza su querer metonímico: ser “un poco de agua / en el agua”. En línea con el último poema de la primera parte (“Tallos”), se busca la disolución del lenguaje, “las viejas palabras”.

Así, en el poema “Tallos” se concretiza el abandono del lenguaje para dar lugar a la verdadera belleza: “la belleza pobre / la única / que yo pude ver”.

La segunda parte (“El humo”) continúa con la concreción de las escenas mínimas donde también son las palabras las que acompañan ese andar sigiloso; las escenas son pequeñas como lo son las “palabras pequeñas”. El yo acompaña el deterioro de la imagen, hilando aquello que alguna vez fue como un estado constante de aprendizaje: “recibo el deterioro / como una forma de avance”.

Cada poema puede leerse como un ejercicio incesante de contraluces. Si en el poema “El viento” lo que es arreciado es el yo y el paisaje, ese todo y sus particularidades son elevadas a la contingencia de lo propio y de un exterior que hace visible que un encuentro con el afuera sea todavía posible, como ocurre en el poema “La salvación”, o un encuentro con el legado literario de Vallejo, como pasa en “Al día siguiente”.

Las reminiscencias filiales, las reuniones con la madre, el padre y los hermanos en “Parrilla”, o la observación atenta del oficio del padre en “Filatelia”, o acaso los vaivenes en “Milimétrica”, o el armado de un pesebre con las ramitas del jardín en “Ramitas”, o ver crecer a Emilia en “El humo” convergen como capturas que se fijan en el álbum personal y que con todo, las ruinas y lo edificable, hacen un jardín de invierno donde también florece el yo y su redor: “las tempestades / pueden volverse benignas / como animales nocturnos / disolviéndose”.

Notamos en *Luz de invierno* la intersección de la voz lírica con la efusión de lo habitual. Lo que como lectores agradecemos es esa apuesta, o si se quiere, ese ejercicio vocal, melódico, que refuerza la condición de poeta contemporáneo. Las preguntas que se hace el yo del poema, o la certidumbre que genera saber el después de un quiebre, o el volver de peripecias, están a lo largo de los poemas que conforman esta selección.

Battilana nos pone a prueba. Si sus poemas discurren entre las aguas orticianas y la atención padelettiana es porque las voces tan intensas a las cuales acude o escucha, lo guían virgilianamente, se las apropia para quebrar “todas las cosas herméticas del mundo”.

Cuando finalmente leemos “Nocturno”, leemos también una reafirmación estética: el poemario se erige desde la noción de saber que, ante la pregunta ¿qué vendrá después?, el yo

poético asevera con énfasis, a lo largo de cuarenta páginas, el trazado de una vida, que más que confesarse lo que hace es poner en primer plano su cuerpo, su pasado, su presente, su proyección. Vuelve herido como el yo de Viel Temperley, pero como él, el yo de *Luz de invierno* aguarda por otras reverberaciones en las que pueda exponerse tal cual es ante las tempestades y quebrantos y, más aún, mirar a través de la ventana cómo pasan las figuras andariegas que solo se detienen para atestiguar el estado de lo minúsculo del universo.