



Acta poética

ISSN: 0185-3082

actapoet@unam.mx

Instituto de Investigaciones Filológicas

México

Pimentel, Luz Aurora

En busca del tiempo perdido: del mosaico y la pedacería a la catedral

Acta poética, vol. 29, núm. 2, 2008, pp. 13-37

Instituto de Investigaciones Filológicas

Distrito federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358045933001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

***En busca del tiempo perdido:*
del mosaico y la pedacería a la catedral**

Luz Aurora Pimentel

Acercamiento a *En busca del tiempo perdido*, que parte de la doble significación del término *recherche* en francés, como búsqueda y como investigación, para proponer —a través de dos de las metáforas de la escritura empleadas por el autor francés: la metáfora arquitectónica de la construcción de la catedral y la de la costura y el vestido parchado— una lectura que toma en cuenta los espacios y los tiempos recurrentes que estructuran la obra y no la división en volúmenes (que, siendo decisión de sus editores, a Proust nunca le convenció).

PALABRAS CLAVE: metáforas de la escritura, tiempo y espacio en Proust, búsqueda e investigación, estructura, construcción.

This paper proposes an approach to *À la recherche du temps perdu*, taking into account the double meaning of the French term *recherche*, both as search and research. Two of the writing metaphors used by Proust —the building of a cathedral, and the sewing of a patchwork— are the basis for the comprehension of the work's structure as a series of recurrent spaces and times, instead of the division in seven volumes which his editors proposed and Proust never really liked.

Luz Aurora Pimentel
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

***En busca del tiempo perdido:
del mosaico y la pedacería a la catedral***

Y en esos grandes libros hay partes que sólo han tenido tiempo de ser esbozadas, y que sin duda no serán jamás concluidas a causa de la misma amplitud del plano del arquitecto. ¡Cuántas grandes catedrales permanecen inacabadas!

El tiempo recobrado

Al inicio de *La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier, una tía ataca por enésima vez aquel episodio fundador de la obra proustiana que es el de la *petite madeleine*; por enésima vez ese mundo le cierra el paso y ella, en un arranque de furia, bota el libro dándose por vencida y exclama: “¡Joder este hombre con la magdalena!”.

No es, sin embargo, una excepción esta claridosa tía de novela; de hecho, más de un lector de carne y hueso querría hacer suyo tan lapidario juicio. Cuentan que un tal Humboldt, director de la editorial francesa Ollendorf, rechazó el manuscrito de *Por el camino de Swann* con el alegato de que él no podía entender que “un cuate necesitara treinta páginas para describir cómo cada noche se revuelve en la cama antes de poderse dor-

mir”; por su parte, el dictamen emitido por la *Nouvelle Revue Française*, si bien más serio y formal, no resultó ser menos tajante: “imposible publicar un texto *tan largo y tan diferente de lo que el público está acostumbrado a leer*” (Painter, Marcel Proust, t. II, 189-190).¹

Tan largo y tan diferente de lo que el público está acostumbrado a leer: he ahí la clave. Desde antes de abrir el libro (¿los libros?), Proust nos enfrenta a un problema de lectura: ¿cómo leerlo?, ¿por dónde abordarlo?, ¿se trata acaso de otra gran *Comedia humana*, a la Balzac, siete “novelas” por las que circulan libremente los más variados personajes y, por lo tanto, podría uno empezar a leer cualquiera de ellas?, ¿o estaremos frente a un extraño texto híbrido, con una duración monstruosa de siete tomos, cuya identidad genérica no se deja definir fácilmente? Una vez comenzada la lectura, el lector procederá, entusiasmado o hastiado, por el camino de la ambivalencia y la indecisión: ¿se tratará de una novela con larguísimas digresiones ensayísticas?, o bien, ¿será éste un interminable ensayo filosófico, psicológico y sociológico con ilustraciones narrativas? ¿A quién habríamos de situar en el horizonte de nuestras expectativas de lectura, a Balzac y a Flaubert, al duque de Saint-Simon y a Montaigne, o incluso al Rousseau de las *Confesiones*? ¿O tal vez a todos? ¿Por qué a veces tenemos la sensación de que pasa mucho tiempo sin que “pase” nada en esta monumental “novela”? Y qué hacer con tantas y tan largas descripciones, considerando que el lector de novelas está más o menos acostumbrado

¹ A menos que se indique otra cosa, las traducciones al español de los textos críticos citados, así como las cursivas, son mías.

² De hecho, éste es un acercamiento interesante que propone John Middleton Murry, uno de los lectores contemporáneos de Proust: “la única obra literaria que podría compararse con algún provecho a *En busca del tiempo perdido* son las *Confesiones*, de Jean-Jacques. Hay una auténtica semejanza en el impulso creador de estos libros, y una comparación cuidadosa nos permitiría definir las diferencias importantes entre la nueva sensibilidad del siglo dieciocho [que representa Rousseau] y la nueva sensibilidad del siglo veinte [que representa Proust]” (Middleton Murry, “On Proust’s Sensibility”, 193-197).

a leerlas rápidamente, incluso a saltárselas, para poder seguir, precipitadamente, por la pendiente de la acción en la que se ha ido involucrando. Qué hacer con estas interminables descripciones considerando, asimismo, que una gran parte de lo que “ocurre” en este mundo es justamente del orden de lo descriptivo, de una convocatoria incesante a nuestros sentidos, nuestro intelecto y nuestras emociones; considerando, finalmente, que se trata de un mundo de seres, objetos y paisajes, frente a los cuales estamos obligados a *detenernos*, a sumergirnos en ellos hasta que se dé el milagro de la revelación, no sólo del otro sino de nosotros mismos. Porque tal y como nos lo advierte el narrador en *El tiempo recobrado*, en realidad cada lector es, al leer, lector de sí mismo.³ ¿No será entonces un gran libro de poemas en prosa?, ¿un espejo, incluso una suerte de “autorretrato del lector en espejo convexo” —para deformar, parafraseándolo, a John Ashbery—?

Estamos, en efecto, frente a una suerte de “espejeo” genérico. Algunos rasgos, como el de la búsqueda de la vocación, nos sugieren la novela de formación (*Bildungsroman*), cuyos grandes paradigmas son, desde luego, el *Wilhelm Meister*, de Goethe, y el *Retrato del artista adolescente*, de Joyce. En Proust, sin embargo, esta línea narrativa es intermitente, constantemente interrumpida por la gran proyección de una crítica social aguda. Por otra parte, durante mucho tiempo se consideró esta obra como un *roman fleuve*, debido a su extensión desmesurada: siete volúmenes. No obstante, lo que define al *roman fleuve* no es solamente la extensión sino que la serie de novelas constituye la saga de una familia o de una comunidad, novelas que, en su conjunto, proponen una cierta visión de la sociedad de una época

³ Todas las citas en francés remiten a Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, ed. Pierre Clarac y André Ferré. Trad. en español: *En busca del tiempo perdido*, trad. Pedro Salinas y José María Quiroga Pla, vol. I; Fernando Gutiérrez, vol. II.

“Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d’eux-mêmes” (Proust, *À la recherche*, t. III, 1033) [“Pues no serían, según yo mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos” (Proust, *En busca*, t. II, 1597)].

dada, pero cada novela de un *roman fleuve* tiene su autonomía y puede ser leída con independencia de las demás. Evidentemente los antecesores de este género son Balzac con su *Comedia humana* y Zola con el ciclo de los *Rougeon-Macquart*. El género del *roman fleuve*, que florece en el siglo xx entre las dos guerras, tiene sus grandes exponentes en Roger Martin du Gard con *Les Thibault*, en el *Jean Christophe*, de Romain Rolland o, en Inglaterra, con *The Forsyte Saga*, de John Galsworthy. Nada más lejos de *En busca del tiempo perdido*. Los siete volúmenes no son independientes entre sí, ni se pueden leer como “novelas” autónomas; se trata de una sola obra, unificada por la sensibilidad no sólo de “buscador”, sino del gran cronista de la sociedad francesa de su tiempo. Se trata pues de una monumental obra “tornasolada” que no se puede fijar en género, escuela o corriente alguna, obra literalmente *única*. Desde un principio, a los grandes críticos contemporáneos de Proust les fue muy difícil ubicar genéricamente esta obra, por entonces incompleta. La reacción de Curtius es ilustrativa: “¿Cuál fue nuestra experiencia en nuestro primer contacto con los libros de Proust? La sorpresa de tratar con algo desconocido, de tocar una sustancia nueva cuya estructura nos eludía. Nos sentimos desorientados, obligados a aplicar un método de expresión para el cual ninguno de nuestros hábitos mentales estaba preparado” (Curtius, “On Proust’s Originality”, 262).

Empero, en la indefinición genérica de esta gran obra se lee, como en un palimpsesto, la ambición megalómana de construir un mundo que lo contenga todo; se percibe, además, una indecisión de escritura, una fragmentariedad y una heterogeneidad que aspiran a lo imposible: una *totalidad incompleta*. Como diría Proust, “¡Cuántas catedrales quedan inconclusas!”.⁴

⁴ “Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n’ont eu le temps que d’être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l’ampleur du plan de l’architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées!” (Proust, *À la recherche*, t. III, 1033).

En busca del tiempo perdido es entonces un abigarrado universo que se extiende y complica a lo largo de siete volúmenes, lo cual hace de esta novela (¿novela?, ¿ensayo?, ¿lírica?) una de las más extensas, si no es que la más extensa, del repertorio narrativo occidental. La monumental obra narra, entre muchas otras cosas, la historia de la búsqueda y del descubrimiento de una vocación; aunque ya desde la primera palabra del título —*recherche*— se opera una bifurcación de sentido pues el término francés significa, a un tiempo, *búsqueda* e *investigación*.

En tanto que *búsqueda*, la obra de Proust da cuenta —como lo hace el *Bildungsroman* y, específicamente, el *Kunstleroman*— de la gradual evolución del artista, desde su niñez hasta su encuentro con la vocación, encuentro figurado como una compleja recuperación del tiempo (aunque, como lo hemos visto, de una manera tan fragmentaria e intermitente que no se le podría afiliar a este género tradicional). Mas en Proust el mismo “tiempo perdido” es polivalente. Muchas son las pérdidas de tiempo en el tiempo y por el tiempo. En primer lugar, el inexorable devenir hace que el tiempo se fugue, se pierda en el pasado, pero no de manera irremediable, pues se recobra por el milagro de la *memoria involuntaria*, la cual, al abolir el intervalo que separa dos o más momentos de nuestra vida, opera la fusión de todos los tiempos y, aunque sea por un instante, nos permite concebirnos fuera del tiempo; nos da, por así decirlo, una probadita de eternidad. Pero también se pierde por derroche: tiempo perdido en la banalidad de la vida mundana, en las “Artes de la Nada” que practican con maestría la aristocracia y la alta burguesía francesas. La única forma de recobrarlo es convirtiendo ese tiempo malgastado en materia prima para la obra proyectada. Finalmente el tiempo se pierde en la

[“Y en esos grandes libros hay partes que sólo han tenido tiempo de ser esbozadas, y que sin duda no serán jamás concluidas a causa de la misma amplitud del plano del arquitecto. ¡Cuántas grandes catedrales permanecen inacabadas!” (Proust, *En busca*, t. II, 1597)].

inadvertencia, en la abulia y la falta de atención en el presente; mas el artista es capaz de recuperarlo gracias a que el mundo nos interpela por medio de una impresión, de una resonancia especial en los objetos, a los que hay que aprender a descifrar, a leer, para poder recobrar ese tiempo perdido, dándole así a esta búsqueda espiritual, como diría Proust, “el basamento, la consistencia de una rica orquestación”.

La otra vertiente de la *Recherche*,⁵ en su sentido de *investigación*, constituye el relato más o menos continuo —a pesar de los cortes convencionales que operan los distintos volúmenes— del mundo que circunda al artista, una “investigación social” en forma de relato y análisis que nos deslumbra con el oropel de los salones mundanos, que nos lleva por los tortuosos laberintos de los celos obsesivos, y, cual si fuéramos cómplices de una especie de voyeurismo narrativo, nos hace incursionar en la simas de la perversión sexual. Paso a paso, volumen tras volumen, Proust explora todas las formas de interrelación social, dejando al desnudo lo que él considera son las leyes psicológicas y sociales que rigen la conducta humana, las motivaciones secretas de la acción de sus personajes, pero también los cambios graduales o violentos que destruyen y recomponen, como en un caleidoscopio, la intrincada red de relaciones sociales. Así, a lo largo de toda la obra, la búsqueda y la exploración acusan un doble movimiento: centrífugo y centrípeto. Centrípeto porque para recobrar el tiempo perdido hay que buscarlo dentro, en ese paraje informe de nuestra interioridad al que habría que darle una forma, “un equivalente espiritual”; centrífugo, porque para hacer una investigación de la sociedad en el tiempo hay que fugarse, dispersarse en la banalidad de las reuniones sociales, hay que perder, en suma, el tiempo para poderlo recobrar. Así, la “novela” de Proust se nos presenta, de manera estereoscópica, como un viaje inagotable

⁵ Nos referiremos a la obra de Proust con esta síntesis del título en francés, por comodidad, y para no perder de vista el doble sentido de *búsqueda e investigación*.

a través de la percepción y la sensibilidad del artista-narrador pero también como la composición, mosaico a mosaico, de un enorme fresco de la sociedad de su época.⁶

Desde un punto de vista formal, búsqueda e investigación proceden por todas las formas discursivas imaginables: pastiche, ensayo, narración, comentario e interpretación; prosa poética, chistes y retruécanos; sátira política y social... fresco, mosaico y pedacería: todo entra en el ambicioso plan. Los escritos previos —*Contre Sainte-Beuve*, *Pastiches et mélanges* y otros ensayos, sin excluir la novela, finalmente abandonada, *Jean Santeuil*⁷— no son sino una preparación para esa obra, *única* en muchos sentidos, que es *En busca del tiempo perdido*. Proust jamás escribió otra cosa; todos sus textos anteriores no son, en verdad, más que preparativos, *mélanges*, fragmentos dispersos, muchos de los cuales se fueron incorporando, poniéndose en órbita a partir de 1908-1909. Y esa órbita queda trazada por la omnipresencia de una subjetividad que se perfila gradualmente en la historia de un peregrinaje interior, por los caminos del tiempo, que habrá de llevar al narrador a la revelación final del sentido de su vida.

Una subjetividad omnímoda, aunque también transgresora, porque como *cronista* de las metamorfosis de la sociedad a lo largo de medio siglo, esa subjetividad se arroga privilegios de narración en tercera persona, no sólo omnipresente sino omnisciente, capaz de ofrecernos, en grandes burbujas narrativas o en brevísimas cápsulas biográficas, una síntesis penetrante de la vida entera —completa, con sus transformaciones y degradaciones— de innumerables personajes. Burbujas que son verdaderos “mosaicos” que el artista va colocando en su interminable y cambiante fresco social, “mosaicos” que, además,

⁶ En este sentido concuerdo con Roger Shattuck en que, a diferencia de una caracterización que del autor han hecho varios críticos, Proust es definitivamente “mucho más un crítico social que un decadente” (Prólogo a Carter, *Marcel Proust*, xvii).

⁷ Cfr. Proust, *Contre Sainte-Beuve* y *Jean Santeuil*.

dialogan en el tiempo con otros para resignificarlos, al someterlos a una reinterpretación que el tiempo, las circunstancias y una nueva mirada operan sobre estas vidas o acontecimientos dispuestos “en mosaico”.

Mas he aquí una “novela” que escapa al entramado habitual y a las formas de enunciación convencionales. Michel Leiris hace notar con gran claridad esta ambivalencia enunciativa. A partir de las experiencias subjetivas del tiempo recobrado, “Proust —sin dejar de ser un *memorialista* (en la medida en que su materia prima la constituyen los recuerdos) ni un *cronista* (en la medida en que su ambición es pintar una época)— llega a una forma equidistante de la prosa y de la poesía” (Leiris, “Dossier”, 60). De este modo, y desde la perspectiva de la enunciación, el narrador-memorialista narra sus recuerdos e impresiones en primera persona; mientras que, de manera paradójica, el proteico narrador-cronista casi parecería narrar en tercera persona, con todos los privilegios que a ella corresponden.

En busca del tiempo perdido: memoria y crónica en precario equilibrio. En efecto, por la vertiente del *memorialista* lo acompañamos en una aventura espiritual que como una suerte de bajo continuo de la subjetividad, aunque de manera intermitente, unifica la totalidad de la obra; desde esa vertiente, el relato no ofrece más que estaciones aisladas en un camino azaroso, momentos privilegiados que, a pesar de su intermitencia, le permiten al narrador leer el texto del mundo que no es otra cosa que su propia vida; que le permiten, en suma, ir al encuentro del otro que se resuelve finalmente en el encuentro consigo mismo, esa compleja identidad, dispersa en el tiempo, que jamás podremos asir como una sola, como algo consistente, *identificable*: pues, como dice Proust, “uno sólo se realiza de manera sucesiva” (Proust, *En busca*, t. II, 937),⁸ afirmación contundente de nuestro ser en el tiempo.

⁸ “on ne se réalise que successivement” (Proust, *À la recherche*, t. III, 379).

Pero y ¿cómo es que de la pedacería surge una *obra*, una obra que según Proust es tanto catedral como vestido parchado?

Et, changeant à chaque instant de comparaison selon que je me représentais mieux, et plus matériellement, la besogne à laquelle je me livrerais, je pensais que sur ma grande table de bois blanc, regardé par Françoise, comme tous les êtres sans préention qui vivent à côté de nous ont une certaine intuition de nos tâches [...] je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle [...] car épinglant ici un feuillet supplémentaire, *je bâtirais mon livre, je n'ose dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe* (Proust, *À la recherche*, t. III, 1033).

Y cambiando a cada instante de comparación, según me representaba mejor y más materialmente la tarea a la que me iba a entregar, pensaba que sobre mi gran mesa de madera blanca trabajaría en mi obra bajo la mirada de Françoise. Como todos los seres sin pretensiones que viven a nuestro lado tienen una cierta intuición de nuestras tareas [...] trabajaría junto a ella, y casi como ella [...] pues pinchando de aquí o de allá una cuartilla suplementaria, *construiría mi libro, no me atrevo a decir ambiciosamente como una catedral, sino más sencillamente, como un vestido* (Proust, *En busca*, t. II, 1597).

À force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient çà et là. Au besoin Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les consolider, de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes [...]? (Proust, *À la recherche*, t. III, 1034).

A fuerza de pegar unos a otros estos papeles, que Françoise llamaba mis papelotes, se desgarraban por todas partes. En caso necesario, Françoise podría ayudarme a conservarlos, de la misma manera que remendaba las partes usadas de sus vestidos [...] (Proust, *En busca*, t. II, 1598).⁹

⁹ Una y otra vez, en sus cartas, Proust insiste en esta labor compositiva que él equipara con la construcción de un edificio. Al defender, por ejemplo, la inclusión de

A decir de algunos críticos, como Jean-Yves Tadié, son la memoria y el sentimiento filial por la madre y la abuela lo que le permite a Proust acceder a la forma novelística. La explicación biográfica, sin embargo, no nos parece suficiente, pues en la peculiar estructura de esta novela observamos algo más, discontinuo y heterogéneo, sí, pero algo que “hace mundo”. De hecho, gracias al mundo-texto ofrecido al contemplador para ser descifrado, para ser resignificado en equivalentes verbales, se va recreando la aventura espiritual que sólo puede ser dicha en modo narrativo-descriptivo: es la iglesia de Combray que, como el libro que la contiene, existe en cuatro dimensiones; son los espinos blancos y rosas del jardín de Swann y los lirios de un estanque artificialmente formado en el río; es el portal de Saint-André-des-champs y las garrafas del río Vivonne; la iglesia de Balbec, los cuadros de Elstir y tantas muchachas en flor que se cruzan por su camino, como gaviotas, como los rayos inescrutables de lejanos astros; es el *tableau continu* de noche-amanecer en el tren, y el sol que enciende las mejillas de una lechera que jamás volveremos a ver; son, en fin, los momentos de éxtasis que se viven en la confluencia milagrosa, no sólo de los tiempos, sino también de los espacios, vivos y dinámicos: los campanarios de Martinville y unos árboles en Hudimesnil, aunque también unas baldosas desiguales en el Palacio del Príncipe de Guermantes y el sabor de un bizcochito

la escena de seducción homosexual entre Mlle. Vinteuil y su amiga, afirma: “construí esta obra con tanto cuidado que este episodio en el primer volumen explica los celos de mi joven personaje en el cuarto y quinto volúmenes; de tal manera que al demoler la columna con el capitel obsceno, se derrumbaría el arco” (*apud* Carter, *Marcel Proust*, 701, 714). Con este argumento Proust responde a la petición de Jammes de cortar ese “obsceno” episodio que tanto escandalizó a los lectores de la época.

Al mismo tiempo que insiste en el diseño, subraya lo azaroso de las circunstancias de la escritura; su obra, le escribe a Paul Souday, fue “tan meticulosamente ‘compuesta’ [...] que el último capítulo del último volumen fue escrito inmediatamente después del primer capítulo del primer volumen. El resto fue escrito más tarde, hace ya mucho tiempo. Con la guerra fue imposible tener las pruebas; ahora la enfermedad me impide corregirlas” (*apud* Carter, *Marcel Proust*, 701, 714).

en forma de concha de Santiago, esa pequeña magdalena sopeada en té de tila, soporte casi inmaterial “del edificio inmenso del recuerdo”, humilde taza de té en la que todo el universo de *En busca del tiempo perdido* se anima y “cobra forma y solidez”. Nada y todo; por el camino de Santiago son éstas las estaciones, los acontecimientos capitales que habrán de llevar al *narrador-memorialista* al encuentro del sentido de su vida: una vocación.

Ahora bien, por la vertiente del *cronista* la historia no es menos episódica o dispersa: desde las jerarquías rígidas “como castas hindúes” de la sociedad provinciana de Combray, los esnobs solitarios como Legrandin, pasando por los incisivos cuadros satíricos de aquella suma sacerdotisa de “las Artes de la Nada”, Mme. Verdurin, “diosa del wagnerianismo y de la migraña”, hasta el gran fresco de los Guermantes, aquellos “reyes del instante”, desarraigados de su propia historicidad, olvidadizos, desconsiderados, miopes en el tiempo, tanto futuro como pasado, existiendo única y exclusivamente en el presente para el inútil ritual de su deificación en los salones mundanos.

Así, de esta obra monumental uno nunca puede contar la “historia”: o bien hay que conformarse con una lacónica síntesis —*En busca del tiempo perdido* es la historia del encuentro, mil veces diferido, con la vocación, o un resumen aún más brutal, como el que hace juguetonamente Gérard Genette: “Marcel encuentra su vocación” (*Métonymie chez Proust*, 75)— o bien estamos condenados al inventario de esos momentos memorables, tanto en lo social como en lo espiritual. Así pues, o no se puede decir nada, o hay que decirlo todo, condenados al comentario por fragmentos y episodios, al acercamiento o a la panorámica, al cuadro o a la secuencia animada, pero nunca a una *trama* donde los acontecimientos estuvieran cimentados no sólo en la cronología sino en esa relación lógica por excelencia que es la relación causal que se resuelve en una alternancia entre los momentos *fuertes* de la acción y sus momentos *débi-*

les, momentos de transición que operan como puentes entre los acontecimientos importantes, interrelacionados de manera dramática (casi podría decirse *tramados*, en el sentido aristotélico de *mythos*). Nada de eso hay en Proust, aunque tampoco podría hablarse de la *Recherche*, como de sus escritos anteriores, solamente en términos de notas, esbozos y fragmentos. De hecho, lo que subyace a *En busca del tiempo perdido* es lo que he llamado una *poética de la intermitencia*: temas, vivencias, momentos privilegiados, personajes y lugares regresan una y otra vez para ser mirados desde otros ángulos, para ser reinterpretados y resignificados; una poética de la intermitencia que hace de la trama de esta vasta obra una composición casi musical en la que los temas se enuncian, otros se interpolan, luego se desarrollan y están sujetos a innumerables *reprises*. De hecho, el título original que Proust había pensado para la totalidad de la obra era *Las intermitencias del corazón* (Carter, *Marcel Proust*, 520 y ss.) título que finalmente le dio al episodio del duelo por la muerte de la abuela, mucho tiempo después del deceso efectivo y puntual en el tiempo y el espacio del relato, cuando en una súbita experiencia de memoria involuntaria en su segunda estancia en Balbec, el narrador es capaz de recuperar a su abuela y por fin llorar su muerte.

Pero volviendo a ese momento capital del encuentro de una voz, según Roland Barthes, algo ocurrió en septiembre de 1909, cuando “se produjo en Proust una especie de operación alquímica que transmutó el ensayo en novela, y la forma breve, discontinua, en una forma extensa, *hilada* (*filée*), recubierta con una salsa unificadora (*nappée*)” (Barthes, “Sobre Proust”, 45). Barthes también se niega a creer en un determinante puramente biográfico; sugiere, en cambio, la posibilidad de una investigación conjunta de lo biográfico y de lo estructural que pudiera dar cuenta de ese momento en el que, como él dice, “la mayonesa finalmente cuaja”. *En attendant*, como dirían los franceses, y aun cuando a lo “hilvanado” lo caracterice un pa-

trón de discontinuidades ligadas, habría que ver, en la forma misma del hilván, ciertas conjunciones productivas, aunque no por ello menos azarosas, que producen el ingrediente maestro de esa “salsa unificadora”, de ese acceso a esta peculiar forma novelística: del mosaico a la catedral, ese momento en que de la fragmentación surge una suerte de unidad de lo discontinuo, un “bajocontinuo” que le da un *sentido* a la obra, en ambos “sentidos”: dirección y significación. Por una parte, la “salsa unificadora” estaría en la extraña mancuerna del *memorialista* y del *cronista* como lo propone Leiris, esa coexistencia precaria de dos formas vocales mutuamente excluyentes —la primera y la tercera personas—, una inédita ensalada de la poesía lírica, la autobiografía, el chisme de salón y el análisis crítico. Por otra parte y, creo yo, de manera crucial, el examen de la estructura global de la obra nos habla de un extraordinario hallazgo de Proust que hace que todo “cuaje”; un todo que deja de ser “pedacería” para convertirse en obra, en mundo: el feliz encuentro entre el arquitecto y el *bricoleur* —especie de trabajador mil usos, con genio e ingenio suficientes como para echar mano de los materiales más heterogéneos, incluso disparatados, pero disponibles—. En ese sentido habría que tomar al pie de la letra la analogía proustiana de la obra-catedral en conjunción creadora con la del vestido parchado. Porque si bien la obra es una profunda exploración de y en el tiempo, si la poética de la intermitencia acerca esta exploración más a la música que a la arquitectura, no obstante ese Proust-arquitecto-de-las-metáforas planea sus espacios narrativos como los de una catedral. En efecto, vuelven los lugares en el tiempo como tantas columnas o arcos tendidos en una escritura llena de repeticiones y de simetrías inversas: el primer Combray, por ejemplo, es el Combray de la niñez y la adolescencia, el de los paseos diurnos, el de la exaltación, el del primer volumen; el segundo Combray es el de la vejez, el de los paseos nocturnos y el desencanto, el del último volumen. Al abrigo de este arco

gigantesco se tienden otros de dimensiones desiguales: el primer Balbec, en el segundo tomo, es el de las muchachas en flor y la vida marina, al aire libre; el segundo Balbec, en el cuarto volumen, es síntesis del primero y del espacio mundano de París; este segundo Balbec es la vida mundana representada por el salón de los Verdurin en La Raspelière, salón “campestre”, tal vez, pero no menos excluyente de los “aburridos”, ni menos fanático de los “fieles”, ni, desde luego, menos mundano. Ya no hay, en este segundo Balbec híbrido, ni vida al aire libre, ni muchachas en flor, sólo intrigas mezquinas, celos y los oscuros territorios de la homosexualidad, tanto masculina como femenina. Como espacio suplementario, casi ornamental y sugerente de otro tipo de vida de las aquí representadas, la vida militar aparece fugazmente en Doncières, constantemente evocada en *A la sombra de las muchachas en flor* y efectivamente vivida en el tercer volumen, *Por el camino de Guermantes*. Finalmente, hilvanando los tiempos descosidos del relato, como tantas capillas alineadas a intervalos desiguales a lo largo de la nave, entramos y salimos de los salones parisinos en una jerarquización no menos estricta que la de las castas a lo hindú de Combray: desde el salón aristocrático de medio pelo (si se me permite la paradoja de un salón “aristocrático de medio pelo”), el de Mme. de Sainte-Euverte, pasando por el igualmente, aunque por otras razones, “desclasado” salón de Mme. de Villeparisis, hasta llegar al “Olimpo” exclusivo y excluyente de la aristocracia francesa: los salones de los duques y de los príncipes de Guermantes.

Ahora bien, Venecia, en el sexto volumen, *La fugitiva*, se nos presenta como síntesis y “cúpula” de estos tres espacios capitales —Combray, Balbec y París— al estar construida más a partir de los materiales ya utilizados en la descripción de estos tres lugares que con referencia a la Venecia del mundo y de la historia. Así, en esta Venecia, ciudad emblemática y sintética de la subjetividad proustiana, las aguas de sus canales, color

esmeralda, son marinas y luminosas, como las de Balbec; mientras que los esteros de los palacios echan sombra sobre las calles, como en Combray; aunque, palacios al fin y al cabo, acaban convirtiéndose en una especie de museo viviente donde tienen lugar reuniones mundanas, como en los salones de París, incluso con los mismos personajes. Por coincidencia y de manera inexplicable, a Venecia llegan, al mismo tiempo que el narrador y su madre, ¡para hacer vida de salón, ni más ni menos!, Mme. de Villeparisis (personaje representativo tanto del espacio de Balbec como del de París) y el marqués de Norpois (asociado siempre con el espacio parisino), pero también la chismosa y pastelera Mme. Sazerat (evocadora de Combray y de la niñez del narrador), quien alguna vez llevaba puesta, para indignación del niño, el mismo tipo de mascaradas que la duquesa de Guermantes.

Los espacios de esta gran obra son los que nos permiten ver el plan del arquitecto, la entrada a la catedral. Proust insistió siempre en lo estricto de su composición, y siempre sus metáforas son espaciales: columnas, capiteles, diseño... “Construcción cuidadosa y concéntrica”, la llama en algún momento (Carta a Montesquiou, *apud* Carter, *Marcel Proust*, 510); en otro, defendiéndose de las críticas por la escena de voyeurismo en Montjouvain, afirma haber “construido esta obra con tanto cuidado que este episodio en el primer volumen explica los celos de mi joven personaje en los volúmenes cuatro y cinco, de tal manera que si derribara este capitel obsceno, se vendría abajo todo el arco” (Carta a Jammes, *apud* Carter, *Marcel Proust*, 701). Si la gran obra es una búsqueda en el tiempo, esa búsqueda se significa constantemente en sus espacios. Sin embargo, la división en volúmenes —solución editorialmente práctica que siempre dejó insatisfecho a Proust— desdibuja esta gran proyección *espacial* deliberada de *En busca del tiempo perdido*. Una breve síntesis de esos espacios en correlación con los distintos volúmenes, así como los temas principales que en ellos se desarrollan, nos podría dar una idea más clara de este diseño,

poniendo en primer plano las simetrías espaciales y sólo en segundo plano la división en volúmenes.

Combray I (*Por el camino de Swann*, primer volumen)

Niñez, adolescencia temprana, paseos de día, dos caminos irreconciliables, familia.

París I (relato analéptico de “Un amor de Swann” en *Por el camino de Swann*)

Primera incursión en los celos. Salón Verdurin (alta burguesía). Salón Sainte-Euverte (primer peldaño en los salones aristocráticos).

París II (última parte de *Por el camino de Swann*, primera de *A la sombra de las muchachas en flor*, segundo volumen)

Berma I, Norpois. Gilberte/Mme. Swann, amor adolescente por la hija y la madre. Juegos-paseos por los Campos Elíseos y la Avenida de las Acacias. Salón de Mme. Swann (invierno y primavera).

Balbec I (*A la sombra de las muchachas en flor*, segundo volumen)

Playa de día, muchachas en flor, paseos con Mme. de Villeparisis, St. Loup, Elstir, primera aparición de Charlus (avatar viril).

Doncières I (*A la sombra de las muchachas en flor*, segundo volumen)

Espacio virtual que constantemente evoca la vida militar de St. Loup.

París III (*Por el camino de Guermantes*, tercer volumen)

Berma II. El narrador se enamora de Mme. de Guermantes. Salón Villeparisis (2º peldaño en los salones aristocráticos).

Affaire Dreyfus. Salón de los duques de Guermantes (“Olimpo” 1). Enfermedad y muerte de la abuela.

Doncières II (*Por el camino de Guermantes*, tercer volumen)

Experiencia efectiva de la vida militar. Se profundiza la amistad con St. Loup. Marcel sigue enamorado de la duquesa y le pide al amigo que sea el “intermediario bienintencionado”.

París IV (*Por el camino de Guermantes*, tercer volumen, y *Sodoma y Gomorra*, cuarto volumen)

Salones en jerarquías crecientes —Mme. Villeparisis, Duquesa de Guermantes, Princesa de Guermantes—. Homosexualidad de Charlus-Jupien. Albertine.

Balbec II (*Sodoma y Gomorra*, cuarto volumen)

Los Verdurin en La Raspelière. Vida nocturna y mundana. Charlus-Morel, Albertine. “Las intermitencias del corazón”, recuperación de la abuela; por fin llora su muerte.

París V (*La prisionera*, quinto volumen)

Albertine prisionera, pero en realidad es Marcel el prisionero de los celos, la neurastenia, y la hipocondría: Marcel se convierte en la tía Léonie (hay aquí un contrapunto, París IV/Combray I, en la lectura de la actividad en la calle desde la ventana: Léonie visual / Marcel auditiva). Siguen los salones. La Verdurin humilla a Charlus. Morel termina con Charlus. Albertine fugitiva.

Venecia (*La fugitiva*, sexto volumen)

Muerte de Albertine. Viaje a Venecia con la madre. Venecia, cúpula simbólica de la catedral porque el espacio descrito analógicamente es una síntesis poética de los demás: Combray-Balbec-París. La secuencia en la catedral de San Marcos prepara para la revelación final.

Combray II (*El tiempo recobrado*, séptimo volumen)

Vejez, desencanto, noche, reunión de contrarios —topográficos (camino de Swann y Guermantes se encuentran), sociales (matrimonio de St. Loup-Guermantes y Gilberte Swann)—. Nadir, *maison de santé*.

París VI (*El tiempo recobrado*, séptimo volumen)

Charlus en el burdel, St. Loup también. Muerte heroica de St. Loup. La guerra y los salones. Matinée Princesa de Guermantes. Revelación final. Danza macabra. Mlle. de St. Loup. Príncipe-Verdurin, Odette-duque de Guermantes.

Empero, los lugares que vuelven nunca son los mismos, cada lugar que regresa tiene inscrito el tiempo transcurrido y sus transformaciones. De este modo, aun el espacio se somete al tiempo porque “los sitios que hemos conocido no pertenecen [...] a ese mundo del espacio donde los situamos para mayor facilidad [...] recordar una determinada imagen no es sino echar de menos un determinado instante, y las casas, los caminos, los paseos, desgraciadamente, son tan fugitivos como los años”¹⁰ (Proust, *En busca*, t. I, 423).

Aun sumando esta temporalización del espacio a la obra-catedral, insistiría en que son la armonía y las simetrías espaciales de *En busca del tiempo perdido* lo que propone el plan arquitectónico de esta obra: arquitectura en el tiempo. No obstante, dentro de este plan riguroso, plan de arquitecto, y a veces incluso a contrapelo, el *narrador-bricoleur-costurero* va parchando su vestido, cosiendo retazos dispersos para dar forma a su obra: en ella incorpora cualquier material del que pueda echar mano, ya sea por estar disponible, como ocurre con aquellos textos

¹⁰ “Les lieux que nous avons connus n’appartiennent pas qu’au monde de l’espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n’étaient qu’une mince tranche au milieu d’impressions contiguës qui formaient notre vie d’alors; 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” (Proust, *À la recherche*, t. I, 427).

escritos o esbozados antes de que la novela cuajara; o bien porque son materiales que el tiempo y el azar le van poniendo en el camino —de manera muy especial la Primera Guerra Mundial y su propia enfermedad—. De ahí que el proyecto original en tres volúmenes haya crecido desmesuradamente hasta quedar en siete, número arbitrario que fijó la muerte y que pudo haber seguido creciendo indefinidamente si Proust hubiera seguido con vida unos años más. Nunca habría habido límites para este *bricoleur* megalómano y genial, como tampoco los hubo para el no menos genial arquitecto que pensó su obra en términos de un edificio construido en cuatro dimensiones, porque a la tridimensionalidad del espacio se agrega, como parte de su esencia, esa cuarta dimensión que es el tiempo, adivinada ya desde el principio, en la descripción de la iglesia de Combray, recuperada y convertida en símbolo tanto de la estructura de la obra como del devenir de la vida:

Alors, je pensai tout d'un coup que si j'avais encore la force d'accomplir mon œuvre, cette matinée [...] marquerait certainement, avant tout, dans celle-ci [mon œuvre], la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps (Proust, *À la recherche*, t. III, 1044-1045).

En todo caso, si tenía aún la fuerza de llevar a cabo mi obra, sentía que la naturaleza de las circunstancias que hoy mismo, en el curso de esta velada en casa de la princesa de Guermantes [...] señalaría ciertamente ante todo, en ésta [mi obra], la forma que había presentado en otro tiempo en la iglesia de Combray [...] y que nos es habitualmente invisible —la forma del Tiempo (Proust, *En busca*, t. II, 1608).

[...] l'idée de ma construction ne me quittait pas un instant. Je ne savais pas si ce serait une église où des fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies, le grand plan d'ensemble [...] (Proust, *À la recherche*, t. III, 1040).

[...] la idea de mi construcción no me abandonaba un solo instante. No sabía si sería una iglesia, en la que los fieles sabrían poco a poco aprender verdades y descubrir armonías, el gran plan de conjunto [...] (Proust, *En busca*, t. II, 1065).

Du moins, si elle m'était laissé assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes [...] comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure —puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années, à des époques si distantes, entre lesquelles tant des jours sont venus se placer— dans le Temps (Proust, *À la recherche*, t. III, 1048).

Si por lo menos me dejara el suficiente tiempo para llevar a cabo mi obra, no dejaría de señalarla con el sello de ese Tiempo cuya idea se imponía hoy en mí con tanta fuerza, y describiría en ella los hombres [...] como ocupando en el Tiempo un lugar mucho más considerable que el tan restringido que les ha sido reservado en el espacio, un lugar, por el contrario, prolongado sin medida, puesto que tocan simultáneamente como gigantes sumergidos en los años, épocas vividas por ellos, tan distantes —entre las cuales han venido a situarse tantos días— en el Tiempo (Proust, *En busca*, t. II, 1612).

Marcel Proust es, pues, hombre de una sola obra: una catedral, una vasta construcción que no es sólo una búsqueda y una investigación sino un desafío al tiempo. Porque si bien el artista concibe su obra, en un principio, como un tríptico —*Por el camino de Swann*, *Por el camino de Guermantes*¹¹ y *El tiempo recobrado*— las circunstancias de su vida personal y la guerra

¹¹ En español *Du côté de Guermantes* se ha traducido como *El mundo de los Guermantes*, pero este título oculta la simetría deliberadamente topográfica que tiene en francés “du côté”: dos caminos para pasear a las afueras de Combray y, al mismo tiempo, dos caminos de indagación espiritual.

van distendiendo la estructura original hasta los límites de la coherencia, hasta los límites mismos de la capacidad de memoria de un lector convencional. Al morir en 1922, sólo tres de los siete volúmenes que componen *En busca del tiempo perdido* habían sido publicados; estaban ya escritos los otros cuatro, pero había corregido únicamente las galeras de *Sodoma y Gomorra*. A pesar de que prácticamente había redactado la totalidad de *El tiempo recobrado* poco después de la publicación del primer volumen, la infinidad de correcciones, alteraciones y adiciones que Proust le fue haciendo a lo largo de muchos años, hacen de este último tomo —y por ende de la totalidad de la *Recherche*— una obra inconclusa. Proust muere en plena escritura y correcciones de lo que hoy se conoce como *La prisionera* y *La fugitiva*, quinto y sexto volumen, respectivamente. Todavía la víspera de su muerte redacta una diatriba contra los médicos para ser añadida al episodio de la muerte de Bergotte y una versión más extensa de la conversación del narrador con su madre sobre el matrimonio de Gilberte con Saint-Loup, secuencias que ya hacía tiempo estaban en galeras.¹²

Obra inconclusa por excelencia, azarosa escritura del tiempo en el tiempo... Y sin embargo, más allá de la guerra y de la enfermedad, más allá de toda contingencia colectiva o personal, el carácter inconcluso del texto proustiano parecería estar inscrito en el proyecto mismo, en el desafío al tiempo para hacer de la obra la totalidad de la vida, un desafío que termina en una paradójica y simultánea derrota y triunfo frente al tiempo. Cierto es que el último volumen, *El tiempo recobrado*, es una obra de recuperación y revalorización del universo narrativo de los otros seis volúmenes, un triunfo del arte frente a lo evanescente. El triunfo de la resignificación del mundo frente al sinsentido de las cosas como *cosas*. Pero también es cierto que el

¹² Para mayores detalles sobre los últimos días de la vida de Proust ver Painter (*Proust*, t. II, 353 y ss). Ver asimismo la excelente biografía de William Carter (*Proust*, 683 y ss), que hemos citado ya con anterioridad.

tiempo ha derrotado al artista al dejar su obra trunca, marcada por la incompletud. Insisto, aun cuando hubiera vivido muchos años más, *En busca del tiempo perdido* habría seguido creciendo, porque Proust fue hombre de una sola obra, planeada de principio a fin y, sin embargo, condenada a la relatividad, a la interpretación parcial; a versiones encontradas para las que ya nunca hubo tiempo de seleccionar, de interrelacionar; condenada a quedar, para siempre, inconclusa.

Finalmente, habría que pensar que a la incompletud de la obra se añaden las inevitables fracturas de una lectura azarosa que también debe luchar contra el tiempo, pues no es fácil emprender la lectura ininterrumpida de una novela de siete tomos. Pero incluso estas fallas están inscritas en el universo proustiano, ya que éste es uno de los pocos libros que recrea en su lectura la experiencia temporal del acto mismo de su escritura: las interrupciones, las adiciones y enmiendas, lo parcial y temporal —en muchos sentidos— de toda interpretación, la inconclusión, el olvido que es la condición misma del acto de recordar... Así, Proust transforma su derrota en un triunfo póstumo, al incorporar en la compleja red de significaciones de su obra el principio mismo de la incompletud, al hacer de lo inconcluso una de las formas de significación de la modernidad en la literatura del siglo xx. Es por ello que *En busca del tiempo perdido* tiene, en su programa de lectura, la huella de ese tiempo perdido y recuperado. Al igual que en el proceso de escritura, la lectura de la obra constituye un camino para recuperar el tiempo; perdido, no solamente porque se hunde en la bruma del pasado, sino por no haber sido (a)notado en el curso de la lectura: un texto que se olvida, fragmentos en los que uno no pone atención, otros que se pierden en el aburrimiento... y, sin embargo, con el tiempo, llega el acto creador de recordar, la significación que se pone en órbita para recuperar todo aquello que se había perdido en la insignificancia. La lectura: un tiempo recuperado, un sentido redescubierto.

REFERENCIAS

TEXTOS

- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Pierre Clarac y André Ferré (ed.), Paris, Gallimard, 1954 (Bibliothèque de la Pléiade), III vols.
- , *En busca del tiempo perdido*, trad. Pedro Salinas y José María Quiroga Pla (trad.), vol. I; Fernando Gutiérrez, vol. II, Barcelona, Plaza & Janés, 1975.

CRÍTICA

- BARTHES, Roland, “Sobre Proust”, *Magazine Littéraire*, 1997, 45 y ss.
- CARTER, William C., *Marcel Proust. A Life*, New Haven-London, Yale University Press, 2000.
- CURTIUS, Ernst Robert, “On Proust’s Originality”, en Marcel Proust, *The Critical Heritage*, Leighton Hodson (ed.), London, Routledge, 1997. Publicado originalmente en *La Nouvelle Revue Française*, 1 de enero, 1923, 262-266.
- GENETTE, Gérard, *Métonymie chez Proust y Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972.
- LEIRIS, Michel, “Dossier”, *Magazine Littéraire*, 350, enero, 1997.
- MIDDLETON MURRY, John, “On Proust’s Sensibility”, en *Discoveries: Essays in Literary Criticism*, London Collins, 1924. Publicado originalmente en *Quarterly Review*, July 1922, 193-197.
- PAINTER, George D., *Marcel Proust. A Biography* [1959], New York, Random House, 1978, 2 vols. (Vintage Books).
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Pierre Clarac (ed.), Paris, Gallimard, 1971 (Bibliothèque de la Pléiade).
- , *Jean Santeuil* précédé de *Les plaisirs et les jours*, Pierre Clarac (ed.), avec la collaboration d’Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971 (Bibliothèque de la Pléiade).
- TADIÉ, Jean-Yves, “Cronologie”, elaborada para *Magazine Littéraire*, 1997, 18-22.

