

CONFIGURACIONES DEL INSTANTE, DE LAS ARTES PLÁSTICAS A LA LITERATURA: LESSING, DIDEROT Y FLAUBERT

Nicolás Martín Olszevicki

(Idaes/UNSAM - UBA - CONICET)

Jorge Luis Caputo

(UCA - UBA - USAL)



Resumen || Lograr una representación estéticamente relevante de lo instantáneo parecería, *a priori*, un desafío exclusivo para los artistas visuales, en tanto están obligados a trabajar, como materia prima, con el despliegue espacial y no con el temporal. Tal es la formulación clásica de Lessing en su *Laocoonte* (1766), texto en el que se configura la noción moderna de «instante pregnante». En este trabajo, no obstante, revisamos la formulación lessingiana y sugerimos que tiene un alcance mucho mayor que el vislumbrado por el autor alemán. Para ello, recurrimos, en primera instancia, al pensamiento estético de su contemporáneo, Denis Diderot, quien advierte que la captación artística del instante es deseable no solo en la pintura y la escultura sino, también, en el teatro, para el cual reclama que los *tableaux dans la scène* reemplacen a los *coups de théâtre*. Luego, sugerimos que el desafío de representar lo momentáneo puede extenderse hasta abordar los géneros narrativos propiamente dichos. En este sentido, analizamos la poética novelística de Gustave Flaubert como proyecto literario que hace del instante no apenas un fenómeno a ser registrado miméticamente por el lenguaje sino un paradójico efecto de lectura producido por la extensión de la prosa.

Palabras clave || *Ut pictura poesis* | instante pregnante | *Laocoonte* | Flaubert | Diderot

Abstract || Being able to achieve an artistically relevant representation of the moment seems, *a priori*, an exclusive challenge for visual artists, as long as they are forced to deal with space rather than with time. That was, in fact, Lessing's opinion in his *Laökoön* (1766), the text in which the modern notion of "pregnant moment" takes shape. In this paper, however, we review Lessing's formulation and suggest that it has a far greater scope than that envisaged by the German author. In order to do so, we first resort to the aesthetic thinking of his contemporary, the *philosophe* Denis Diderot, who says that the artistic capture of the moment is desirable not only in painting and sculpture but also in theater, in which he suggests to replace the *coups de théâtre* with *tableaux dans la scène*. Finally, we suggest that the challenge of representing the moment can be extended to address the narrative genres. In this sense, we analyze the novelistic poetics of Gustave Flaubert as a literary project that makes the instant not just a phenomenon to be registered mimetically by language but a paradoxical effect of reading produced by the extension of prose.

Keywords || *Ut pictura poesis* | Pregnant moment | *Laökoön* | Flaubert | Diderot

Resum || Aconseguir una representació estèticament rellevant d'allò instantani semblaria *a priori* un desafiament exclusiu per als artistes visuals, en tant que estan obligats a treballar, com a matèria prima, amb el desplegament espacial i no amb el temporal. Aquesta és la formulació clàssica de Lessing al seu *Laocoont* (1766), text en què s'hi configura la noció moderna d'«instante pregnante». En aquest treball, però, revisem la formulació lessingiana i suggerim que té un abast molt més gran que el proposat per l'autor alemany. Per a això, podem recórrer, en primera instància, al pensament estètic del seu contemporani, Denis Diderot, que adverteix que la captació artística de l'instant és desitjable no només en la pintura i l'escultura sinó, també, en el teatre, per al qual reclama que els *tableaux dans la scène* reemplacin als *coups de théâtre*. Després, suggerim que el desafiament de representar allò momentani pot estendre's fins abordar els gèneres narratius pròpiament dits. En aquest sentit, analitzem la poètica novel·lística de Gustave Flaubert com a projecte literari que fa de l'instant no tot just un fenomen a ser registrat mimèticament pel llenguatge sinó un paradoxal efecte de lectura produït per l'extensió de la prosa.

Paraules clau || *Ut pictura poesis* | instant pregnant | *Laocoont* | Flaubert | Diderot

0. Introducción

Las reflexiones sobre las afinidades y divergencias entre la pintura y la poesía tienen, como es bien sabido, una larguísima historia en el pensamiento occidental. En el siglo VI a.C., el poeta griego Simónides, según advierte Plutarco en *De Gloria Atheniensium*, había sugerido que la pintura es poesía muda y la poesía, pintura parlante; dos milenios más tarde, un sintagma horaciano de la *Epistola ad pisonem* extraído de su contexto¹, *ut pictura poesis*, se convirtió en una fórmula permanentemente invocada por el humanismo renacentista, preocupado por elevar el estatus de la pintura para incluirla dentro de las artes liberales (Lee, 1940; Heinich, 1993), y, luego, en un motivo de discusión frecuente entre los pensadores de la primera mitad del siglo XVIII —Daniel Webb y Jonathan Richardson en el ámbito anglosajón; Caylus, Du Bos y Batteux en el francés, entre otros—.

La noción de «instante pregnante» *-prägnant-* o «instante fecundo» *-fruchtbar-*, fundamental para comprender el modo en que se pensó la relación entre las «*sister arts*» (Hagstrum, 1958) en la Modernidad, tiene, no obstante, una tradición mucho menos extensa, y aunque algunos especialistas sostienen que ya había sido teorizada por, entre otros, Shaftesbury, James Harris y William Hogarth (Barner, 2003: 140; Gombrich, 1964: 293; Uribe Martínez, 2012: 93-95)², su consolidación como rasgo definitorio de las artes pictóricas y escultóricas fue alcanzada recién en una de las obras capitales de la naciente Estética dieciochesca³: el *Laocoonte* de Gotthold Ephraim Lessing (1766). En ese texto, al que dedicaremos el primer apartado de nuestro trabajo, el autor alemán se ocupaba de distinguir las artes verbales de las visuales en tanto las primeras estarían encargadas de trabajar con el fluir del tiempo mientras, las segundas, exclusivamente con el despliegue espacial. La captación del instante se convertía de este modo en un desafío para el buen pintor y el buen escultor, constreñidos por los límites de sus respectivas artes, pero no para el poeta.

La propuesta lessingiana puede ser relativizada, como veremos en el segundo apartado, si se recurre al pensamiento de otro autor de la misma época, el *philosophe* Denis Diderot (cuya influencia sobre el alemán ha sido señalada ya por muchos especialistas, aunque con el foco puesto, por lo general, en la afinidad entre sus respectivas teorías dramáticas y sus dramas burgueses [Worvill, 2005; Immer y Müller, 2015]). Al revisar sus reflexiones, se puede constatar que, para el editor de la *Encyclopédie*, el desafío de aprehender artísticamente el momento resulta relevante no solo para la pintura y la escultura sino, también, para un género que trabaja necesariamente con una combinación de elementos narrativos y elementos visuales: la dramaturgia.

NOTAS

1 | La frase plantea una comparación mucho más específica que lo que luego la formulaica «*ut pictura poesis*» evoca: «*Vt pictura poesis; erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri, iudicis argutum quae non formidat acumen; haec placuit semel, haec deciens repetita placebit*» (La poesía es como la pintura; algunas obras te gustarán más de lejos, otras de cerca. Esta pide oscuridad, aquella pide ser vista a plena luz, pues no teme el juicio del crítico. Esta ha gustado solo una vez, aquella gustará aunque se repita diez veces; Horacio 1981: 57).

2 | La importancia del «instante pregnante» en el pensamiento de ambos autores fue señalada, aunque no analizada en profundidad, por Heitner (1950).

3 | Aunque, preciso es aclararlo, el autor se opusiera al carácter especulativo y anti-empírico de la Estética como disciplina filosófica de invención reciente, cuyo origen en Alemania se remontaba a las *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* de Baumgarten (1735). En la introducción, Lessing advertía: «Los alemanes, precisamente, no carecemos de libros sistemáticos. De un par de excelentes definiciones somos capaces de deducir, en el mejor orden, todo cuanto queramos y sin que en ello nos aventaje cualquier otra nación del mundo (...). Si mi modo de raciocinar no resulta tan contundente como el de Baumgarten, mis ejemplos, por lo menos, conservarán mejor el sabor de su origen».

Posible (y, acaso, exigible) en la pintura y en el teatro, de acuerdo con las perspectivas de Lessing y Diderot, resulta más difícil interpretar la coagulación del instante como un elemento constitutivo del arsenal de operaciones de los géneros narrativos: algo en la propia naturaleza del material verbal se sustrae a la detención del tiempo que esa fijación implica. Sin embargo, en el curso dictado en el Collège de France entre 1978 y 1979, Roland Barthes analizó en detalle las relaciones (ciertamente conflictivas) entre el instante y el género novelístico o, en otras palabras, las vías por las que lo fugaz y momentáneo puede inscribirse en una forma narrativa extensa. En una breve nota de ese curso, el crítico francés destacaba como antecedentes de su propia indagación los trabajos en torno a la idea de instante pregnante desarrollados por Lessing y Diderot: extrapolada de su contexto original, la noción era puesta ahora en vínculo directo con los problemas de la narrativa.

Si bien la cuestión de la representación del instante se había manifestado ya, bajo diversos modos, en algunas de las más notorias tentativas novelísticas del siglo XVIII (de *Tom Jones* a *Jacques le fataliste*, pasando por *Tristram Shandy*), será durante el siglo XIX cuando, a raíz de una nueva experiencia de la temporalidad y de la historia que encuentra sus razones no solo en las diversas crisis políticas que atraviesan el período sino también en la progresiva influencia de la técnica en la vida cotidiana, el instante y su plasmación se vuelvan materia central de reflexión para los novelistas. Entre ellos, Gustave Flaubert hará de este problema uno de los ejes cruciales de su poética, exigiendo para la novela (en términos que parecen resolver anticipadamente el dilema de Barthes) la paradójica misión de ser, al mismo tiempo, un discurrir y un instante.

1. *Ut pictura poesis?* Lessing y el *prägnanter Moment*

En el *Laocoonte*, a pocos años de la constitución del así llamado «sistema moderno de las artes» (Kristeller, 1986; Shiner, 2004) —que, actualizando y oponiéndose a la tradicional organización medieval del *trivium* y el *quadrivium*, había agrupado a la pintura, la música, la danza, la arquitectura y la poesía bajo un mismo concepto—, Lessing buscaba establecer los límites de las disciplinas artísticas particulares reconociendo y enumerando sus características distintivas. Al trabajar *qua* crítico en lugar de *qua* filósofo, como aclaraba en la introducción, el autor se proponía evitar el razonamiento axiomático y, en su lugar, partir de obras particulares para avanzar en las formulaciones teóricas. Toda la reflexión especulativa se desprendía, en efecto, de una pregunta menor, casi técnica, que ya había inquietado a su oponente retórico Winckelmann unos años antes: ¿por qué, en el grupo escultórico

que se consideraba un ejemplo perfecto del arte que representaba (el *Laocoonte*), el sacerdote troyano no «lanza ningún grito terrible» ni manifiesta «ninguna expresión de rabia o de furor», como apuntaba Winckelmann, mientras observa cómo las serpientes marinas le quitan la vida a sus hijos y se avienen a quitársela a él? ¿Por qué el dolor «no se manifiesta en el rostro de Laocoonte con el vigor que debería esperarse de su violencia» (Lessing, 1985: 40)? Para Winckelmann, a quien Lessing, en una sofisticada operación retórica, finalizaría por descalificar al hermanarlo con el opresivo neoclasicismo imperante en Francia⁴, la decisión de los escultores no era más que un corolario lógico del *ethos* heroico de los griegos: la «noble sencillez» y «serena grandeza» de la expresión constituían los signos característicos de todas las obras maestras producidas por un pueblo acostumbrado a reprimir las manifestaciones de dolor.

A la luz de otras obras clásicas griegas, Lessing denunciaba esta explicación como evidentemente insatisfactoria: con razón advertía que Homero no había vacilado en mostrar héroes heridos que caían al piso llorando y gritando; Sófocles había dado a conocer una tragedia (*Filoctetes*) en la cual casi un acto completo estaba ocupado por exclamaciones de dolor, gemidos e interrupciones, lo cual dejaba un espacio minúsculo para el lenguaje articulado⁵. La característica que hacía grandes a los griegos no era, para Lessing, que fueran ajenos a la exhibición del sufrimiento sino, por el contrario, que fueran capaces, al mismo tiempo, de lamentarse a viva voz de sus dolencias y padecimientos y de sobresalir en el campo de batalla. Mientras que Príamo les vedaba el llanto a los troyanos, los aqueos vertían libremente sus lágrimas al enterrar a sus muertos: de esa manera, «Homero quiere enseñarnos que solo los griegos civilizados pueden a un mismo tiempo llorar y ser valientes» (42).

Si entonces, contra lo que postulaba Winckelmann, no era una filosofía cotidiana estoica, abiertamente anti-artística, la que había conducido a la «serena grandeza» de la expresión del Laocoonte: ¿qué explicación alternativa podía proponerse para esa enigmática moderación del gesto en un momento de tan intensa carga dramática? Es justamente para responder a este interrogante empírico que Lessing acuñará, en el capítulo III de ese libro, la noción que nos ocupa en este trabajo: la de «instante pregnante». Si, como señaló con agudeza Gombrich (1964), el objetivo principal del escritor alemán era negar que se impusieran en el ámbito de la literatura aquellas constricciones propias de las artes plásticas, este concepto devenía central puesto que, gracias a él, Lessing lograba distinguir de manera definitiva las artes visuales, cuyo dominio es el espacio, de la poesía (sea épica o dramática), cuyo dominio es el tiempo.

NOTAS

4 | En un excelente artículo, Élisabeth Décultot (2003) demuestra que toda la obra es una polémica, por un lado, contra el neoclasicismo francés y, por el otro, contra Winckelmann como defensor de la cultura griega. «Winckelmann, que no cesó de presentarse como un verdadero griego -y a quien muchos de sus lectores, de Goethe a Schelling, pasando por los hermanos Schlegel, celebraron como tal- [...] se encuentra implícitamente situado por Lessing del lado de los bárbaros. Al acentuar el heroísmo de Laocoonte, prohibiéndole el llanto, repudia la expresión de la humanidad sensible. En una palabra: se revela como un no-griego». Excepto que se indique lo contrario en la bibliografía, todas las traducciones nos pertenecen.

5 | Es posible que la importancia de Filoctetes en Lessing se deba a la recepción de la teoría dramática de Diderot, en la cual el personaje de Sófocles ocupa un lugar central. Tanto en las *Conversations sur le fils naturel* como en el *Discours sur la poésie dramatique*, los gritos de Filoctetes en la entrada de su caverna son citados como ejemplo de un lenguaje inarticulado que conmueve más que el erudito verso francés: «¡Los antiguos! ¡Sófocles! ¡Filoctetes! El poeta lo ha mostrado en la escena, acostado a la entrada de su caverna y cubierto de harapos desgarrados. Se retuerce, muestra un ataque de dolor, grita, deja salir voces inarticuladas. La decoración era salvaje, la pieza se desarrollaba sin pompa. Ropas verdaderas, discursos verdaderos, una intriga simple y natural. Nuestro gusto estaría muy degradado si ese espectáculo no nos afectara más que aquel de un hombre ricamente vestido, afectado

Dado que el pintor o el escultor, por los límites materiales que le impone su arte, no puede imitar más que un solo momento desde un solo punto de vista (porque se ve obligado a desenvolverse en el espacio y no en el tiempo, en el momento presente y no en la duración⁶), y que la obra que produce pretende no solo ser *vista* sino *contemplada* con detenimiento, y no una vez sino muchas, el episodio seleccionado «nunca resultará lo suficientemente bien elegido en cuanto a su fecundidad» (57). Pero el carácter de *fruchtbar* no depende directamente de la intensidad de la emoción representada: el instante fecundo no debe ser, para nuestro autor, aquel que condense con mayor energía la carga patética sino el que permita más libremente el juego de la imaginación. La pregnancia del instante se mide, de este modo, por el grado de involucramiento activo que exige del receptor. Lessing propone así una contribución fundamental para el ascenso de la noción de *Einbildungskraft* (facultad de imaginación), luego esencial para los románticos, desde mediados del siglo XVIII: la imaginación del espectador o del lector se ve «dotada de una fuerza productiva al menos igual a la del autor de la obra de arte; en otras palabras, el *amateur* participa de la creación de la obra de la misma manera que el artista o el poeta» (Décultot, 2003: 202).

Si se quiere representar una acción asociada a un fuerte sentimiento, el momento de paroxismo es el que menos habilita el libre juego de la imaginación puesto que, más allá de ese momento, no existe ya nada y, en consecuencia, «mostrar el grado extremo de la pasión es ligar las alas de la imaginación» (Lessing, 1985: 57)⁷. El «instante fecundo» es, en cambio, el que mejor «da a comprender los momentos que preceden y los que siguen» (150).

El ejemplo favorito, en este caso, es la *Medea* de Timómaco:

En la *Medea* no escogió el preciso instante en que ella degüella a sus hijos sino el momento anterior, aquel en el que el amor maternal lucha todavía con los celos. Así prevemos mejor el fin de esta lucha; temblamos de antemano ante la idea de ver en breve a *Medea* en todo su furor y nuestra imaginación va mucho más allá de todo lo que el pintor pudiera representarnos en tan terrible momento. Y precisamente por esta causa la duración impuesta por el arte a la irresolución de *Medea* no nos molesta sino que, por el contrario, quisiéramos que hubiese sido lo mismo en la naturaleza, que la lucha de las pasiones nunca se hubiese resuelto o que, por lo menos, se hubiese prolongado de modo suficiente para que el tiempo y la reflexión hubiesen calmado su furor y resuelto la victoria en favor de los sentimientos maternos (58).

El cuadro deviene ejemplar en la argumentación lessingiana en tanto y en cuanto la constricción temporal, la obligación de reproducir el instante, no se le presenta a Timómaco como una limitación sino, por el contrario, como una potencia propia de la pintura, deseable incluso, en ocasiones, en la propia naturaleza, que, *a contrario*, se caracteriza por su permanente discurrir. Si el artista plástico es hábil

NOTAS

en sus ornamentaciones» (Diderot, IV 2: 121). En el tardío diálogo *Paradoxe sur le Comedien*, se pondera la naturalidad del discurso de castigo de Filoctetes a Neptólemo, cuando le devuelve las flechas de Hércules que había robado por instigación de Ulises: «Cuanto más enérgicos son los actos y más sencillas las palabras, más grande es mi admiración. Temo que hayamos estado cien años seguidos tomando las bravatas de Madrid por el heroísmo de Roma, y confundiendo el tono de la musa trágica con el lenguaje de la musa épica» (Diderot, VIII: 406). Para un análisis de las apariciones y transformaciones de la figura de Filoctetes en el siglo XVIII, desde la primera traducción al inglés de 1725 hasta la exitosísima obra de La Harpe, cfr. la excelente introducción de Seth L. Scheina la traducción de Cambridge (Schein, 2013: 47-53).

6 | Cfr. Cap. XVI: «He aquí el razonamiento: si es verdad que la pintura emplea para sus imitaciones medios o signos del todo diferentes de los de la poesía, puesto que los suyos son figuras y colores cuyo dominio es el espacio, y los de la poesía sonidos articulados cuyo dominio es el tiempo; si es indubitable que los signos deben tener con el objeto significado una relación simple y natural, resulta de ello que los signos yuxtapuestos en el espacio no pueden expresar sino objetos también yuxtapuestos u objetos de partes yuxtapuestas, mientras que los signos que se suceden en el tiempo no pueden expresar sino objetos sucesivos u objetos de partes sucesivas. Los objetos que están yuxtapuestos en el espacio o aquellos cuyas partes lo están, se llaman cuerpos. Por consiguiente, los cuerpos, con sus propiedades visibles, son los objetos propios de la pintura. Los

al elegir el momento, la peripecia deviene irrelevante puesto que en su tela, o en el mármol, están contenidos, como en una suerte de *aleph*, todos los incidentes de la trama, los pasados y los futuros, que se desplegarán gracias al trabajo activo de la facultad imaginativa del receptor. El instante es fecundo porque, paradójicamente, no es instante: porque esconde, en su aparente estasis, el completo decurso temporal.

2. Diderot, *tableaux dans la scène* : el instante en la pintura y en el teatro

La importancia de la elección del instante es, también, uno de los puntos nodales de la estética pictórica de Diderot, que, aunque no sistemática, puede reconstruirse a partir de sus críticas de los *Salones*, publicadas en la *Correspondance Littéraire* de Friedrich Melchior Grimm desde 1759 y, previamente, de algunos de los artículos que redactó para la *Encyclopédie* y de sus tempranas cartas filosóficas.

Como ya hemos adelantado en nuestra introducción, no somos los primeros en proponer esta relación entre Lessing y Diderot: Roland Barthes, a quien recurriremos nuevamente más adelante, sugería, en su artículo «Diderot, Brecht, Eisenstein», una filiación entre la noción lessingiana del «instante fecundo» y el pensamiento del autor francés; filiación que, aunque reconfirmada por Roger Lewinter en su introducción a las obras completas del *philosophe*, puede ser relativizada si se atienden algunas diferencias significativas en las postulaciones de ambos pensadores. Porque si bien es cierto que en diversos textos tempranos (entre los cuales puede contarse la *Lettre sur les sourds et les muets* [1751]), Diderot aseguraba, como Lessing, que la elección del instante era uno de los aspectos fundamentales del proceso de creación pictórica, también lo es que los criterios que sugería para guiar esa elección resultaban diferentes de los del autor del *Laocoonte*. Así, por ejemplo, en el artículo «Composition» (1753), redactado para la *Encyclopédie* que él mismo codirigía, Diderot aseguraba que la unidad de tiempo, exigible en los poetas, lo era aún más en los pintores: «Se puede distinguir en cada acción una multitud de instantes diferentes, entre los cuales sería una torpeza no elegir el más interesante; es, de acuerdo a la naturaleza del tema, o bien el instante más patético, o el más alegre, o el más cómico, a menos que las leyes particulares de la pintura indiquen otra cosa»⁸.

En el pasaje citado sobresalen dos aspectos. En primer lugar, que, como ya hemos advertido, aunque coincide con Lessing en destacar la importancia de la elección del momento, difiere en los criterios. Ya no es necesariamente aquel punto que concentra

NOTAS

objetos que se suceden en el tiempo, o aquellos cuyas partes son sucesivas, se llaman en general acciones. Por consiguiente, las acciones son el objeto propio de la poesía» (150). Lessing advierte luego que la pintura no tiene vedada la representación de acciones sino que puede sugerirlas «solamente por vía indirecta», «por intermedio de los cuerpos».

7 | Diderot considera, también, que las obras de arte más efectivas son aquellas que dejan el libre juego a la imaginación. De ahí su fascinación, por ejemplo, por las *esquisses* de Hubert Robert en el *Salón de 1767*: «El boceto nos atrapa tan fuertemente porque, al ser indeterminado, deja mayor libertad a nuestra imaginación, que ve allí todo lo que le place. Es la historia de los niños que miran las nubes, y todos nosotros somos más o menos niños. Es el caso de la música vocal y la música instrumental. Entendemos lo que dice aquella; le hacemos decir a esta lo que queremos».

8 | Utilizamos la excelente edición digital realizada gracias a un convenio entre el gobierno francés y la Universidad de Chicago, disponible en <https://artfl-project.uchicago.edu/>.

monádicamente el devenir completo de la trama, desovillado por una activa *Einbildungskraft* del receptor, sino aquel más apto para producir los efectos que el género persigue («pathétique» para una escena trágica; «gai» o «comique» para una cómica): se trata, en este caso, de una condensación del *pathos* más que de la fábula. En segundo lugar, conviene advertir que el *philosophe* somete la elección de ese instante a las leyes particulares de la técnica. Incluso si la concentración del efecto es un objetivo que frecuentemente guía la elección, la composición pictórica, que procede de acuerdo a reglas que ella misma se dicta, puede exigir que no sea ni el instante más patético ni el más cómico el que sea representado sino otro alternativo, seleccionado por el pintor en función del conocimiento de las particularidades de la *techné* con la que opera. Un uso adecuado de los colores, un manejo sutil del claroscuro, una correcta disposición de las figuras puede hacer que el cuadro gane «lo que pierde del lado de la elección del instante y de las circunstancias propias de la acción».

En el *Essai sur la peinture* (1765), nuevamente, Diderot insistirá en la importancia del efecto, que solo podrá alcanzarse exitosamente si la totalidad del cuadro se presenta al primer *coup d'oeil*:

Cada acción consta de muchos instantes; pero ya lo he dicho y lo repito, el artista no tiene más que uno, cuya duración es la de un *coup d'oeil*. Sin embargo, así como en una cara donde reinaba el dolor y donde se le ha impreso luego la alegría, yo sería capaz de encontrar la pasión presente confundida entre los vestigios de la pasión que pasa, pueden quedar, en el momento que el pintor eligió, huellas subsistentes del momento que lo precedió —sea en las actitudes, en los caracteres o en las acciones (Diderot, AT IV: 499).

La perspectiva es, en este caso, más cercana a la de Lessing: lejos de negar la duración, el instante, pasible de ser aprehendido en un solo golpe de ojo, condensa la temporalidad en tanto es capaz de conservar trazas del pasado.

No resulta sorprendente, en este contexto, que la correcta elección del momento representado sea uno de los criterios fundamentales con que el *philosophe* juzga el valor de las obras. Así, por ejemplo, sobre la *Mort de Cléopâtre* de Challe, que aparece expirante con la serpiente sobre su pecho, advierte, en el Salón de 1761, que «la elección del momento es viciosa» (Diderot, AT X: 129) en tanto termina por representar a cualquier mujer mordida por una serpiente y no a la reina de Egipto («ya no es más la historia de la reina de Alejandría, es un accidente de la vida»). En *Le coucher de la mariée* de Baudoin, uno de los pintores más despreciados junto con Boucher («siempre pequeños cuadros, pequeñas ideas, composiciones frívolas, propias del tocador» [Diderot, AT XI: 187]), se presenta una joven recién casada, «*bien née*», solicitada sexualmente por su esposo

en la noche de bodas en presencia de un conjunto de sirvientas; la deficiente elección del instante convierte el dormitorio de la joven aristócrata en un burdel y a la protagonista en una cortesana «que se incomoda con las caricias de un pequeño libertino» (Diderot, AT XI: 189): «Ese pintor eligió mal o bien su tema o bien al instante». Califica al *Repas de tantale* de Taraval de «ejemplo excelente de defecto de unidad» (Diderot, AT XI: 299), puesto que pretende representar como un momento único una secuencia de tres instantes: aquella en la cual Júpiter, apercebido de que le han dado de comer al niño, lo resucita (I), se lo devuelve a su madre (II) y condena al padre a los fuegos infernales (III).

Dentro de este verdadero catálogo, del que señalamos solo algunos ejemplos pero que podría multiplicarse *ad nauseam*, destaca la crítica que Diderot le dirige a Lepicié en el Salón de 1765 por su *La descente de Guillaume le Conquerant en Anglaterre*. En un principio, el *philosophe* parece estar realizando una apología del pintor al relativizar la necesidad de elegir un instante preciso y enfatizar, como en «Composition», las libertades del artista en tanto que poseedor del conocimiento técnico y de genio individual («cuando se tiene genio, no existen instantes ingratos [Diderot, AT X: 387]»). Así parece justificar la, en principio, injustificable elección de Lepicié. El relato histórico del descenso de Guillermo le ofrecía al pintor un momento inmejorable para representar —aquel en el cual el Conquistador, apenas desembarcado, quemaba las naves para hacerle entender a sus soldados que las alternativas en la batalla eran o vencer o morir, pero no escapar— y sin embargo no era ese el momento elegido. La quema de naves es apenas evocada por el débil brillo y el humo que se perciben en el fondo. ¿Cómo redimirse de esa deficiente elección del momento?

Si tuviera la cabeza de Le Sueur, de Rubens, de Carrache o de algún otro, le diría cómo se podría haber aprovechado el instante que el artista eligió; pero a falta de una de esas cabezas, no sé nada de eso. Concibo solamente que es necesario reemplazar el interés del momento que se deja de lado por un *je ne sais quoi* sublime que concuerda muy bien con la tranquilidad aparente o real del momento siguiente que se osó elegir y que está infinitamente más allá del movimiento. (Diderot, AT X: 388)

Dejemos de lado que la osada elección de Lepicié de un momento alternativo al que *a priori* podría concebirse como el más adecuado viene acompañada, según Diderot, de una pobre composición («No hay ni armonía ni nobleza. Es seco, duro y crudo» [Diderot, AT X: 389]); lo que nos interesa aquí es la sugerencia diderotiana de que, a contracorriente de lo que él mismo afirmaba, no necesariamente el clímax de la acción, el momento de concentración de patetismo y violencia, es el más efectivo desde el punto de vista de sus efectos en el receptor, sino que, como ocurre en el *Déluge* de Poussin, puede serlo un momento posterior o anterior, visiblemente más estático. Y

nos interesa porque es este, también, el principio que guía su teoría teatral: no es, en efecto, en las escenas violentas, que provocan el éxtasis de la multitud, donde el autor puede mostrar su verdadero talento («Nada es más fácil que librarse al furor, a las injurias, al ímpetu» [Diderot, AT X: 389]) sino en el momento que precede o sucede a la explosión. No es casual, en este sentido, que a la hora de defender su teoría dramática frente a la carta crítica de Mme. Riccoboni, Diderot evoque sus gustos pictóricos: «¿Sabe usted cuáles son los cuadros que me interpelan sin cesar? ¿Aquellos que me ofrecen el espectáculo de un gran movimiento? En absoluto: son aquellos donde figuras tranquilas parecen a punto de moverse» (Diderot, AT VII: 406).

Esta asociación entre drama y pintura es una constante en el pensamiento diderotiano. Así, por ejemplo, nuevamente en el artículo «Composition», Diderot exigía que la unidad de acción en la tela fuera incluso más rigurosa que la del teatro, y deslizaba la posibilidad de pensar el drama no ya como una larga cadena de peripecias sino más bien como una sucesión de instantes pasibles de ser representados en una tela (lo que en su teoría dramática, con evidente vocabulario pictórico, llamaría *tableaux*):

Varíe la masacre de los Inocentes tanto como quiera, pero que en cada lugar de su tela donde ponga mis ojos, reencuentre dondequiera esa masacre; sus episodios o bien me apegarán al tema o bien me alejarán de él, y el último de estos efectos es siempre un vicio. La ley de la unidad de acción es aún más severa para el pintor que para el poeta. *Un buen cuadro no presentará nunca más que un tema, o incluso una escena de un drama, y un solo drama puede servir como materia para cien cuadros diferentes*⁹.

La idea de que el drama puede concebirse como una acumulación de momentos cuyo encadenamiento lógico es menos importante que la fuerza intrínseca de cada uno de ellos es vital para comprender la poética teatral del *philosophe*. En paralelo con la escritura de los primeros *Salones* y al mismo tiempo que Lessing empezaba a desarrollar su propia teoría de la tragedia en un famoso conjunto de cartas intercambiadas con Mendelssohn y Nikolai, Diderot concebía una relación novedosa entre las artes pictóricas y el teatro en dos de los textos más importantes de teoría dramática del siglo XVIII. En *Conversaciones sobre el hijo natural* y *Ensayo sobre la poesía dramática*, denunciaba el estancamiento en que se encontraba la escena en su país y se enfrentaba al logocentrismo neoclásico, que minimizaba los aspectos visuales y otorgaba un lugar de privilegio a la delicadeza del lenguaje, reclamando una mayor atención a las cualidades pictóricas del teatro.

Los ensayos, fundacionales de ese nuevo género propiamente dieciochesco conocido como «drama burgués», intentaban imponer

NOTAS

9 | El destacado es nuestro.

un cambio radical en la economía narrativa dramatúrgica: Dorval, portavoz del *philosophe*, sugería allí que, para resultar exitosas desde el punto de vista artístico, las obras no debían enredarse en peripecias complicadas y sorpresivas, que por su enrevesamiento cumplirían la indeseada función de recordarle a los espectadores el carácter teatral, falso, de lo representado, sino que la acción dramática debía tender a presentar «cuadros en la escena» (*tableaux dans la scène*). Diderot no se refería, con esto, a la capacidad del lenguaje de evocar de manera vívida una imagen en la mente del espectador (lo que, en la tradición retórica, se conocía con el nombre de «écfrasis» o «hipotiposis»¹⁰), sino, y esto es lo que resultaba novedoso, a la posibilidad del dramaturgo de explotar la naturaleza visual del medio en que trabajaba: Un incidente imprevisto que ocurre en la acción y que cambia súbitamente el estado de los personajes es un *coup de théâtre*. Una disposición de esos personajes en la escena, tan natural y tan verdadera que, si la reprodujera fielmente un pintor, me gustaría en el lienzo, es un *tableau* (Diderot, AT VII: 94).

Una buena obra debía ofrecerle al espectador «tantos *tableaux* reales como hay en la acción momentos favorables para el pintor» y el escenario no era otra cosa que «una tela donde diversos *tableaux* se sucederían como por encantamiento» (95): esta concepción de la representación teatral como un conjunto de cuadros construidos a partir del modelo de las obras de arte figurativas procuraba producir un efecto directo en los sentidos; efecto que la teoría neoclásica había tratado de reducir al privilegiar fuertemente la palabra por sobre la acción (Worvill, 2005: 146; Frantz, 1998: 18). La elección y puesta en escena de diversos *tableaux* era la que le confería al drama la capacidad de enajenar al espectador de su realidad cotidiana, tornarlo vulnerable frente al contenido emotivo de la obra y, así, introyectar los valores morales, objetivo último de la representación.

En un libro capital sobre la teoría dramática en la segunda mitad del siglo XVIII, Pierre Frantz advierte que la estética del *tableau* impulsada por Diderot se basa en la convicción de que estos «cuadros dramáticos» no se limitan a su capacidad mimética (esto es: no solo reproducen con fidelidad la realidad) sino que cargan también con la *enargeia* de la verdad: la mimesis que opera en el *tableau* no es un mero reflejo pasivo ni remite de manera directa a la «objetividad del objeto» (35). Si para Lessing la búsqueda del momento fecundo era una necesidad exclusiva de la pintura y la escultura, en tanto ambas estaban limitadas a trabajar con una temporalidad instantánea, no sucesiva, Diderot encontraba en esta noción una forma de productividad nueva para un arte cuya materia prima, *a priori*, no era otra que la sucesión temporal.

La detención de la acción, la suspensión del curso de los acontecimientos, dejaba de ser una limitación para convertirse en la posibilidad expresiva fundamental del dramaturgo. Y, acaso, también

NOTAS

10 | Sobre la influencia de la écfrasis en la teoría dramática de Diderot, cfr. Olszewicki, 2016. Una excelente introducción a la problemática general de la écfrasis en la literatura europea puede encontrarse en Koelb (2006: 1-19).

del novelista. En efecto, en el *Salón de 1765*, Diderot adelantaba la posibilidad de pensar la propia forma novelística como una sucesión de cuadros aislados. Refiriéndose a Greuze, uno de sus pintores favoritos, le escribía a Friedrich Melchior Grimm en tono cómplice: «He aquí vuestro pintor y el mío, el primero a quien se le ocurrió introducir las costumbres en el arte y encadenar acontecimientos a partir de los cuales sería fácil hacer un *roman*» (Diderot, AT X: 341). Unos años más tarde, en su texto más importante sobre la novela como forma (el *Éloge de Richardson*), Diderot señalaba:

Habéis visto cien veces esconderse el sol y elevarse las estrellas; habéis escuchado el campo retumbar con el canto esplendoroso de los pájaros; pero... ¿quién de vosotros ha sentido que era el ruido del día el que tornaba más conmovedor el silencio de la noche? ¡Y bien! Existen para vosotros fenómenos morales que son como los fenómenos físicos: los estallidos de las pasiones frecuentemente han impactado vuestros oídos; pero estáis muy lejos de comprender todo lo que hay de secreto en sus acentos y sus expresiones. No hay ninguna pasión que no tenga su fisonomía; todas esas fisonomías se suceden en un mismo rostro sin que cese de ser el mismo, y *el arte de un gran poeta o de un gran pintor es el de mostrar una circunstancia fugitiva que os ha pasado desapercibida* (Diderot, AT IV: 217; el destacado es nuestro).

En un mundo que, ya por entonces, se percibía como sucesión, cambio, devenir, acción, conglomerado de incidentes sin hilo conductor; en un mundo en el que, por sobrecarga de estímulos, la *aisthesis* se había transformado en *anestesia*, acaso la tarea del artista (pintor, dramaturgo, novelista) fuera la de detener el curso de los acontecimientos para que, por primera vez, las cosas pudieran ser percibidas en su real intensidad.

3. El instante en la novela, la novela como instante: Roland Barthes y Gustave Flaubert

Las dispersas intuiciones de Diderot sobre la novela, escasamente desarrolladas a lo largo de su obra, dejan abierto un interrogante: ¿qué modulación puede adoptar la cuestión del instante en la literatura específicamente narrativa? Dos nombres vienen, en la teoría y en la praxis, a dar cuenta de la centralidad de este problema en el núcleo mismo de la literatura francesa moderna: Gustave Flaubert y Roland Barthes. Dejaremos de lado el hecho de que, como han demostrado las investigaciones contemporáneas acerca de las relaciones entre las artes (por ejemplo, Mitchell [1986]), también la pintura, y por ende el *tableau* teatral, requieren de un despliegue temporal para ser percibidos y comprendidos, más allá de la acción aparentemente inmediata de la mirada: en todo caso, para Lessing y Diderot lo relevante es que el cuadro (pictórico, teatral) se ofrece a la vista como una concentración de tiempo mientras que la literatura

demanda una expansión. Por la propia naturaleza del lenguaje verbal, toda narración del instante es siempre una dilación: decir el instante es difícil (o imposible). Sería pues un paso en falso de la investigación buscar momentos de detención del relato porque, en rigor, no existe tal cosa.

Con todo, en su curso dedicado a *La preparación de la novela*, dictado en el Collège de France en 1978-79, Roland Barthes esbozó una teoría posible de la captación del instante en la narración bajo la forma de un «Momento de Verdad»: coalescencia afectiva y emotiva cuya expresión lingüística ejemplar es la *Notación*, se trata de una ruptura fulgurante del discurso meramente mimético que da lugar a la revelación intempestiva del referente (Barthes: 2005: 162). Y, al confeccionar la genealogía de esta noción, Barthes inscribía dos nombres muy poco habituales en su escritura: Lessing y Diderot¹¹.

La marca que permite reconocer dicho Momento¹² es una exclamación de maravilla por parte del lector, un «C'est ça!» («¡Es eso!») que, en el pensamiento de Barthes, constituye también la fórmula del haiku, del *satori* budista, de la fotografía y de la literatura *en sus momentos perfectos* (Barthes, 2005: 129). Es, en otras palabras, una epifanía, una aparición espontánea del objeto que Diderot había señalado como un propósito inalcanzable para toda arte que no fuera la pintura¹³; en términos de la retórica clásica, se aproxima al ya mencionado tropo de la hipotiposis, que pone frente al lector toda la vívida materialidad de la cosa. *Tangibilia* denomina también el crítico a estos fragmentos de texto, para destacar su condición de presencia tangible (Barthes, 2005: 101). Pero, como indica Barthes, estos instantes se insertan (al menos en la tradición literaria occidental) en una forma larga que discurre: la novela. Para que esta pueda constituirse es necesario que la notación, la deslumbrante verdad de la epifanía, se entrelace con la mentira del relato (las intrigas, las acciones, las progresiones, la aventura), despliegue ficcional que, sin dejar de proporcionar un goce, se convierte casi en una excusa para la disposición y la recepción (intermitente y demorada) de esos Momentos.

Ahora bien, sin abandonarse nunca a la especulación sistemática, Gustave Flaubert despliega en su correspondencia algunas consideraciones estéticas que, en lo que hace a la relación entre narrativa e instante, parecen *a priori* confluir plenamente con la teorización barthesiana. En primer lugar, hay una coincidencia de fórmula, pues también para el novelista el *c'est ça!* es la expresión exacta con la que se reconoce el efecto de verdad de una obra literaria: en un libro «La vida, el movimiento, son aquello que nos hace exclamar: "Es eso" ["C'est cela"]», aunque jamás hayamos visto los modelos [...]» (*Corr.* II: 784)¹⁴. Por otro lado, así como para Barthes la notación *hace ver* rápidamente el referente, Flaubert da a la literatura la única función de *faire voir*: ésa es de hecho la prueba de su eficacia y de su valor estético¹⁵.

NOTAS

11 | «Sin duda, [el Momento de Verdad] tiene relación, en el plano analítico, intelectual, con dos nociones anteriores: a) Diderot, Lessing: el *instante pregnant*, el condensado de sentido que capta la emoción y la creencia del espectador. b) Brecht: el *gestus* social [...]» (Barthes, 2005: 162-163).

12 | Mantenemos en este caso el uso barthesiano de las mayúsculas, correspondiente a esa *aura real* con la que, de acuerdo con Jean-Claude Milner, el crítico francés inviste su lenguaje (2004: 18).

13 | En el *paragone* entre las artes que ocupa una parte central de su temprana *Lettre sur les sourds et les muets*, Diderot negaba la posibilidad de mostrar «la cosa misma» a la literatura. Comparando la descripción de la muerte de una mujer en pintura, música y poesía, advertía: «El pintor, al no tener más que un momento, no pudo acumular tantos signos como el poeta, pero sin embargo los suyos son más impresionantes. Lo que el pintor muestra es la cosa misma; las expresiones del poeta y del músico no son más que jeroglíficos» (Diderot, AT I: 388).

14 | Las citas de la correspondencia de Flaubert se hacen siempre por la edición de La Pléiade, indicando tomo y número de página.

15 | Para un análisis de la hipotiposis como efecto de la escritura flaubertiana, cf. Dufour (1997: 86) y Azoulai (2014: 503 y ss.). Para un estudio general de la noción de instante en la novelística francesa del siglo XIX, cf. Dubois (1963) y Cabanès (1998).

¿Será entonces bajo la forma de la *Notación* que el instante se incorpora a la obra de Flaubert? Ciertamente, algunos pasajes de sus cuadernos de viaje y de la correspondencia dan testimonio de un gusto por el simple registro de acciones puntuales, mínimas, a las que no se añade emoción o interioridad alguna, así como por la inscripción neutra de objetos y ambientes que aparecen en su pura materialidad¹⁶. Pero dichos textos, de circulación privada, favorecen este tipo de escritura y no constituyen una prueba definitiva para responder afirmativamente la pregunta. En lo que respecta a la obra de ficción, Roland Barthes encontraba un ejemplo de «anotación insignificante» flaubertiana en el análisis de *Un cœur simple* que desarrollara en su fundacional artículo sobre «El efecto de realidad» (Barthes, 2013: 213): allí, el barómetro de Mme. Aubain, incluido en la descripción de un *milieu* normando y rural durante la primera mitad del siglo XIX, no recibía otra función que la de «haber estado ahí» (es decir, una modulación, en pasado, del *c'est ça!*)¹⁷. Otro momento descriptivo del mismo cuento servía también, en el seminario sobre la novela, como ejemplificación del modo en que un trozo de relato puede desprenderse de su contexto y adoptar todas las propiedades de la Notación independiente (Barthes, 2005: 140)¹⁸. Sin embargo, el problema del instante en Flaubert no se resuelve apenas como una enumeración de fragmentos más o menos aislables que presentasen (de improviso y rapsódicamente) todo el espesor de lo real frente a la mirada del lector, sino que debe comprenderse de otro modo, colocándolo en el corazón mismo del proyecto novelístico flaubertiano.

Ya los contemporáneos de Flaubert a menudo señalaron (y fustigaron) en su obra literaria lo que, consideraban, era un amor excesivo por el registro minucioso del mundo. Edmond Duranty, por caso, director de la revista *Réalisme*, diagnosticó esta fascinación nociva en la reseña que dedicara a *Madame Bovary*: en esa novela, sostenía el crítico, se describe en detalle, y sin el más mínimo atisbo de emoción personal, «[...] cada calle, cada casa, cada cuarto, cada arroyo, cada brizna de hierba [...]» (Duranty, 1859: 79). El propio Flaubert no ocultaba esta inclinación, al mismo tiempo que comprendía el potencial destructivo que implicaba para la forma literaria: «El detalle es atroz, sobre todo cuando, como en mi caso, se ama el detalle» (*Corr.* II: 416-417), escribe a Louise Colet en plena redacción de la novela. Si el detalle resulta atroz, esto se debe a que puede añadirse infinitamente hasta disgregar la unidad de la obra. Precisamente, será la conciencia de este peligro la que determine, a partir de *Madame Bovary* (es decir, en el momento en que Flaubert consolida una poética novelística original y madura), un nuevo lugar para la Notación, los *Tangibilia*, los detalles y rasgos superfluos: la que establezca, en suma, una nueva relación entre instante y narración. Pero, para comprender esta novedad, es necesario volver una última vez a Barthes.

NOTAS

16 | Cf., por ejemplo, este fragmento de una carta dirigida a Louise Colet desde la playa de Trouville en 1853: «Arranqué algas y junté conchas. — Me tendí de espaldas sobre la arena y sobre la hierba. — Crucé las manos sobre mis ojos y miré las nubes. Me aburrí. Fumé.» (*Corr.* II: 404), o estas líneas de su viaje por Argelia y Túnez en 1858: «Mirando el mar. Al fondo, una punta de la montaña. Peñasco y, a la derecha, dos cuarteles. La ciudad en el medio» (*OC* III: 839).

17 | La interpretación barthesiana de este extraño elemento ha sido discutida recientemente por Rancière (2015:17-35). También Koelb (2006) propone un análisis diferente. En efecto, la autora sostiene que el barómetro no es simplemente notación de «lo real» sin función específica en el texto sino el modelo de una práctica literaria novedosa, aunque no completamente original, en la que la descripción adquiere un valor estructural irremplazable: «Such descriptions lack a stated tenor and thus are not explicitly metaphorical, [por eso] a reader such as Barthes may fail to notice that they are nonetheless figurative. Such a figurative reading is justified, however, not by a specific tenor provided by the text, but by the work as a whole, especially when the whole is supplemented by what the reader has already experienced in Flaubert's writing and in the cultural models that formally orient it. When viewed in these terms, even apparently 'irrelevant' descriptive passages in Flaubert, and indeed in many authors of all periods, are readily understood as participating in a larger structure of figuration holding together an entire work» (Koelb, 2006: 8).

Se recordará aquí que, en su curso sobre *La preparación de la Novela*, el semiólogo analizaba el haiku japonés como una de las formas poéticas fundamentales a través de las cuales la *Notación* se manifiesta. Ahora bien, esa breve estrofa lírica solo adquiere su efectividad a condición de mantener su estado fragmentario; funciona, sostiene Barthes, a la manera de una *joya* individual, aislada:

[...] la brevedad, el hermetismo [*clôture*] de cada uno de ellos [*i.e.*, de los haiku] parece dividir, clasificar el mundo hasta el infinito, constituir un espacio de fragmentos puros. [...] se podría decir que el cuerpo colectivo de los haikus es una red de diamantes [...] sin que nunca haya que mantener un centro, un núcleo primero de irradiación [...] (Barthes, 1990: 104-105).

Pues bien, para dar cuenta del modo en que un relato coagula, Flaubert también recurre a la imagen de un conjunto de joyas pero que (diferencia esencial con respecto al *corpus* de haiku) sí poseen un centro de irradiación que las vincula: se trata de la célebre metáfora de la obra literaria como collar de perlas, empleada por Flaubert en repetidas oportunidades para caracterizar su arte narrativo. Así, por ejemplo, al reflexionar acerca de los motivos que habían hecho de la primera versión de *La Tentation de Saint Antoine* (1849) una obra fallida, Flaubert escribe: «¡Con qué amor tallaba las perlas de mi collar! Solo olvidé una cosa: el hilo» (*Corr.* II: 31)¹⁹.

Al comparar estas dos formulaciones, parece claro que se está ante dos valoraciones diferentes de esa «joya»: por un lado, la manifestación sorpresiva de una verdad referencial que conmociona la subjetividad de un lector; por el otro, una concepción más o menos exhibicionista de los instrumentos literarios (estructurales y estilísticos: acciones, personajes, figuras y tropos) que pasan a tener el espesor de una pura apariencia. Es el hilo, entendido como concatenación de acontecimientos, pero también, y fundamentalmente, como el nexo secreto que liga todos los elementos del texto haciéndolos imprescindibles, lo que establece la unidad (y el valor) de la obra. Pero esto solo quiere decir que la función de producir el *c'est ça* de la literatura se traslada ahora a ese misterioso hilo, que hace a su vez de todos los componentes del texto sendos «Momentos de Verdad». Para Flaubert no existe, pues, oposición sino solidaridad entre el detalle y el plano, entre la captación del instante y la sucesión del relato: así lo demuestran, por ejemplo, los manuscritos de los *scénarios* o guiones preparatorios de sus obras en los que aparecen, combinados, grandes arcos argumentales y detalles materiales (*Tangibilia*, en vocabulario de Barthes) de una precisión desconcertante²⁰. En definitiva, la exigencia de necesidad hace de cada componente del relato una cifra de la totalidad: si nada puede faltar o sobrar allí, entonces no sería incoherente imaginar un lector que, tomando el más exiguo fragmento de texto, pudiera

NOTAS

18 | Este es el fragmento destacado por Barthes en su seminario: «El viento era blando, las estrellas brillaban, la enorme carreta de heno oscilaba delante de ellos, y los cuatro caballos, arrastrando sus pasos, levantaban polvo. Luego, sin orden alguno, giraron a la derecha. La besó otra vez. Y ella desapareció en la sombra» (Barthes, 2005: 140).

19 | Un rápido repaso de la correspondencia de Flaubert permite comprobar que la noción del relato como collar es dominante hasta mediados de la década de 1850 (cf. *Corr.* II: 40, 417, 480) para luego ser reemplazada por otra imagen fundamental: la de la novela como pirámide. En todo caso, la figura retorna en una carta del 16 de diciembre de 1875, dirigida a George Sand, en un momento en que Flaubert bascula entre diferentes proyectos de novela de tema «contemporáneo»: «El hilo del collar (es decir, lo principal) todavía me falta» (*Corr.* IV, 997). En su edición de la correspondencia (*Corr.* II: 1038), Jean Bruneau sugiere que la imagen podría derivarse de algunas lecturas «orientales» de Flaubert a propósito de la primera redacción de *La Tentation de Saint Antoine*, tales como el *Bhagavat-Gita* («In me [es Krishna quien habla] Universum hoc est suspensum, sicuti in filo margaritarum lineae»; traducción latina de August W. Schlegel, cit. en Bruneau [1973: 75]) y las *Fables et contes indiens* de Langlès (1790): «Los orientales definen la poesía como el *arte* de enhebrar perlas» (cit. en Bruneau [1973: 127 n.1]). La imagen está ya en esa primera versión de *La Tentation*, en boca del dios Brahma: «Yo soy la tierra, soy el agua, soy el fuego, soy el aire [...], el hilo del collar y todas las perlas [...]» (*OC* II: 534-535).

(yendo hacia atrás) remontarse hasta sus causas primeras o (hacia adelante) derivar todas sus consecuencias, restaurando así el relato completo.

Se trata, por supuesto, de una utopía teórica cuyo cumplimiento resulta siempre diferido pero que, con todo, orienta los pasos de la escritura flaubertiana. Si, para Barthes, la prueba de verdad de la literatura en sus momentos «perfectos» consiste en *hacer ver*, Flaubert extenderá esa pretensión no solo a ciertos pasajes específicos del texto (sus perlas, sus Notaciones) sino a la obra en su conjunto: en el límite, es la novela como forma total la que debe dejarse aprehender en una única mirada. En efecto, como si se tratara de un *tableau*, Flaubert echa mano de la figura del *coup d'œil* para referirse a esta eficacia, convirtiéndolo en ocasiones en un verdadero experimento literario. Así, por ejemplo, al corregir la primera parte de *Madame Bovary*: «Querría, de una sola mirada, leer esas ciento cincuenta y ocho páginas y atraparlas, con todos sus detalles, en un solo pensamiento» (*Corr.* II: 135; nuestras cursivas). O, al escribir la célebre escena de los comicios agrícolas para la misma novela: «Mi cerebro me parece exiguo para captar *con una sola mirada* esa compleja situación. Escribo diez páginas a la vez, saltando de una frase a la otra» (*Corr.* II: 449; nuestras cursivas). El deseo (*querría*) o la impotencia (*mi exiguo cerebro*) marcan la radicalidad del proyecto literario así como su naturaleza aporética: lo que esas cartas enuncian es que la dilución de la disyuntiva entre detalle y plano, multiplicidad y unidad, sucesión y simultaneidad es, al fin de cuentas, imposible. La paradoja se refuerza al considerar que no solo la extensión temporal de la narración debe resumirse para el lector en una única imagen fulgurante y detallada, sino que también la escritura anhela cumplirse en el instante: de allí que, cual un pintor que trabaja sobre un único lienzo, Flaubert despliegue simultáneamente las diez páginas en las que divide la redacción de los comicios agrícolas (que serán una sucesión en la versión final), como buscando configurar una *superficie*.

Pero, como se sabe, para Flaubert la escritura es siempre lenta y difícil: rehúye el instante y se prolonga en el tiempo. Esta experiencia tortuosa del escribir, referida *ad nauseam* en la correspondencia, encuentra su causa principal en la naturaleza misma del material lingüístico; existe algo en el propio género (la prosa, y en especial la prosa novelística) que hace de la creación una actividad potencialmente infinita: «Eso es lo diabólico de la prosa: que nunca está terminada» (*Corr.* II: 364). Si la lírica (al menos hasta las experiencias de vanguardia) presupone siempre unas fronteras más o menos definidas, si responde a temas y ritmos sancionados por la tradición, la prosa es en cambio una forma fundamentalmente abierta, no tanto por la posibilidad de adicionar acontecimientos y peripecias sin límite²¹ sino porque, a diferencia de la poesía, se

NOTAS

20 | Considérese, por ejemplo, este fragmento inicial del *scénario* o bosquejo preparatorio de *Une nuit de Don Juan*, proyecto que Flaubert nunca llevará a cabo: «Comienzo agitado como acción [...]. Dos caballeros llegan sobre sus caballos exhaustos. [...] dejan pastar los caballos en los matorrales – *Allí los caballos se enredan las barbas*, etc.» (OC III: 1031; nuestras cursivas). La singularidad del último detalle se incorpora sin conflicto en el diseño provisorio de una trama argumental general.

21 | Es decir, aquello que, siguiendo a Edmond de Goncourt (Huret, 1891: 168), cabe calificar (o descalificar) como *romanesque*: las intrigas más o menos dramáticas y exuberantes, compuestas de aventuras espectaculares, modo de escritura novelística a cuya crisis y superación el proyecto flaubertiano (así como el de los hermanos Goncourt) contribuyó largamente. Curiosamente, para Roland Barthes lo «novelesco» designa exactamente lo contrario: es «[...] un modo de notación, de investimento, de interés por lo real cotidiano, por las personas, por todo lo que ocurre en la vida» (1981: 124).

compone de numerosos planos cuya síntesis en una unidad es siempre problemática:

La prosa, arte más inmaterial (que se dirige menos a los sentidos y que carece de todo aquello que causa placer) necesita estar atiborrada de cosas *sin que se las perciba*. Pero en verso *lo más ínfimo aparece*. Así, la comparación más desapercibida en una frase de prosa puede proveer de material a todo un soneto. Hay muchos terceros y cuartos planos en prosa (*Corr.* II, 446; cursivas del autor).

Como hemos visto, lo ínfimo es atroz: el detalle (el símil, la metáfora, la Notación: las perlas del collar) pone en crisis la estabilidad de la forma precisamente porque seduce y captura la escritura. Pero, si se acepta la existencia de una potencia (el hilo) que vincula inextricablemente todos los elementos de la novela, entonces es posible contraer y recortar, logrando que todo un conjunto de imágenes se desarrolle instantáneamente frente al lector a partir de una sola palabra o, incluso, en el vacío, en el límite sin lenguaje que separa los párrafos: «Admiro [...] ese arte que se esconde bajo una simpleza aparente, ese relieve de las imágenes que sobresale a partir de una palabra, cantidad de horizontes que se despliegan *entre los párrafos*, ese don de *hacer vivir*, en fin, que es la marca de los elegidos [...]» (*Corr.* III: 349; cursivas del autor). Será precisamente el laborioso pulido del estilo, esa «manera absoluta de ver las cosas» (tal la célebre definición flaubertiana) lo que permita acercarse, tanto como se pueda, a la construcción de una imagen total en la que todos los detalles estén incorporados *aun sin ser percibidos*.

Así planteado, el trabajo estilístico se revela como un difícil viaje a la semilla siendo que, para Flaubert, la idea generatriz de una obra es también una imagen que contiene *in nuce* todo el desarrollo narrativo posterior, derivado orgánicamente de ella: «[...] Un buen tema de novela viene de una sola pieza, de un tirón. Es una idea madre de la que se desgranar todas las otras» (*Corr.* III, 191). El discurrir temporal de la prosa novelística aparece entonces como un prolongado éxodo en busca de esa visión primordial, una práctica que anhela generar una imagen réplica del origen. De este modo, al inicio y al final del proceso, el sujeto que se enfrenta a la novela (escritor o lector) adquiere (de nuevo: idealmente, como añoranza nunca realmente satisfecha) una comprensión del mundo narrado semejante a la que, de acuerdo con Boecio, Dios tiene del mundo real: una percepción simultánea del todo (*totum simul*²²), el resumen de la sucesión temporal en una única visión absoluta.

NOTAS

22 | Boecio, *Cons. Phil.*, V, 7-8.
Cf. Ricoeur (2007: 266).

Bibliografía citada

- AZOULAI, J. (2014): *L'âme et le corps chez Flaubert. Une ontologie simple*, París: Classiques Garnier.
- BARNER, W. (2003): «Le Laocoon de Lessing: déduction et induction», *Revue germanique internationale*, 19, 131-143.
- BARTHES, R. (1981): *Le grain de la voix: entretiens 1962-1980*, París: Du Seuil.
- BARTHES, R. (1993): *El imperio de los signos*, Madrid: Mondadori.
- BARTHES, R. (2005): *La preparación de la novela*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2013): «El efecto de realidad» en *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires: Paidós, 211-221.
- BOECIO (1985): *La consolación de la filosofía*, Madrid: Sarpe.
- BRUNEAU, J. (1973): *Le «Conte Oriental» de Flaubert*, París: Denoël.
- CABANÈS, J.-L. (1998): «Le devenir de l'instant dans l'écriture réaliste», *Modernités* 11, 33-51.
- DECULTOT, É. (2003): «Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique», *Les Études philosophiques*, 65, 197-212.
- DIDEROT, D. (1875): *Oeuvres complètes* (ed. Assezat-Tourneux), París: Garnier Frères, vol. I, IV, V, VII, X.
- DUBOIS, J. (1963): *Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*, Bruselas: Palais des Académies.
- DUFOUR, Ph. (1997): *Flaubert ou la prose du silence*, París: Nathan.
- DURANTY, E. (1857): «Nouvelles diverses», *Réalisme*, París, 5, 79.
- FLAUBERT, G. (2013): *Œuvres complètes*, París: Bibliothèque de la Pléiade, vols. II-III.
- FLAUBERT, G. (1973-2007): *Correspondance*, París: Bibliothèque de la Pléiade, vols. I-V.
- FRANTZ, P. (1998): *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, París: PUF.
- GOMBRICH, E.H. (1964): «Moment and Movement in Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 293-306.
- HAGSTRUM, J. (1958): *The sister arts*, Chicago: University of Chicago Press.
- HEINICH, N. (1993): *Du peintre à l'artiste*, París: Editions de Minuit.
- HEITNER, R. (1950): «Concerning Lessing's indebtedness to Diderot», *MLN*, 65, 2, 82-88.
- HORACIO (1981): *Epistola ad pisonem* (trad. de Helena Valenti), Barcelona: Bosch.
- HURET, J. (1891): *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier.
- IMMER, N., y MÜLLER, O. (2015): «Le Diderot de Lessing : de "douces larmes" pour servir à la purification du goût national», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 50, 121-140.
- KOELB, J. H. (2006): *The Poetics of Description. Imagined Places in European Literature*, New York: Palgrave MacMillan.
- KRISTELLER, P.O. (1986): «El sistema moderno de las artes» en Kristeller, P.O., *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid: Taurus.
- LEE, R. (1940): «Ut Pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting», *The Art Bulletin*, XX, 196-269.
- LESSING, G.E. (1985): *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y la poesía*, Madrid: Orbis/Hyspamerica.
- MITCHELL, W.J.T. (1986): *Iconology*, Chicago: University of Chicago Press.
- OLSZEVIK, N. (2016): «L'ekphrasis dans la théorie dramatique de Diderot», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1, 51, 63-73.
- RANCIÈRE, J. (2015): «El barómetro de Madame Aubain» en Rancière, J., *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, Buenos Aires: Manantial, 17-34.
- RICŒUR, P. (2007): *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México DF: Siglo XXI.

- SHINER, L. (2004): *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós.
- URIBE MARTÍNEZ, I. (2012): «La representación del instante: Lessing y el método pictográfico de Ernst Gombrich», *Arte, individuo y sociedad*, 24, 1, 91-101.
- WORVILL, R. (2005): *Seeing speech. Illusion and the transformation of dramatic writing in Diderot and Lessing*, Oxford: Voltaire Foundation.