

Elsa Plaza Müller

INFLUENCIA DE RUSKIN EN LA FORMACIÓN DEL ESTILO EN PROUST. UNAS NOTAS*

Proust encuentra a Ruskin

*Grup de recerca de Multiculturalisme i gènere. Universitat de Barcelona.

¹ Ver tesis doctoral Elsa PLAZA MÜLLER, *Acerca del tiempo y la memoria. Hacia una estética de la intuición*, Universitat de Barcelona, 1996.

² George PAINTER, *Marcel Proust. Biografía*, Barcelona, 1992.

Las obras del teórico inglés John Ruskin fueron en el camino de Proust una escala hacia su formación como hombre de letras. Y esa formación culminará con la obra fundamental de la fabulación, pero sobre todo del pensamiento contemporáneo, que es *En busca del tiempo perdido*. Esta obra, como ya se ha argumentado ampliamente, está marcada por varias corrientes del pensamiento de sus contemporáneos, como la representada por Bergson¹, pariente cercano de Proust, pero también por el pensamiento centroeuropeo y el psicoanálisis, que pone la importancia en el individuo como portador de su propia verdad, más allá de soluciones de índole social. Pero, si bien Ruskin representaba esta corriente socializante, totalmente opuesta a la personalidad del escritor francés, hay algo que los une y es la búsqueda de una *verdad* en el tiempo, aunque en Ruskin ese tiempo sea el histórico y para Proust sea el tiempo subjetivo, individual e intransferible.

Es durante la última década del siglo XIX que el novelista francés se convierte al credo ruskiniano, época en la que comienza a perfilarse su «estilo» en el que el pasado en su confrontación con el presente, gracias a una memoria involuntaria, se convierte en argumento principal.

Los senderos señalados por las viejas piedras descritas y amadas por Ruskin fueron recorridos exhaustivamente por la mirada inquieta del escritor que se estaba gestando. Así, Marcel Proust, como otros jóvenes intelectuales de su generación, visitaba los olvidados monumentos medievales llevando aquellas guías sentimentales que fueron, por ejemplo, *La Biblia de Amiens* —traducida al francés por el propio Proust— o *Las piedras de Venecia*.

Según su biógrafo Gorge D. Painter², es probable que al principio Proust se hubiera acercado a los trabajos de Ruskin gracias a las traducciones francesas publicadas desde 1893 hasta 1903 en la revista dirigida por Paul Desjardins,

³ Marcel Proust, cit. en PAINTER, op. cit. p.284.

su profesor durante el tiempo que pasó en la *École des Sciences Politiques*. Luego los leerá directamente del inglés, ayudado por sus amigos y su madre. Movido por la fascinación por el maestro inglés, Proust emprende la traducción de *La Biblia de Amiens*. En esta tarea colaborará Marie Nordlinger, joven escultora inglesa, también gran conocedora de las teorías de Ruskin y uno de los posibles modelos que le inspirara al novelista el personaje de Albertine para aquella parte de su obra que se inicia con *A la sombra de las muchachas en flor*.



Autorretrato de John Ruskin.

El teórico inglés falleció el 20 de enero de 1900. Marcel Proust recordaba que ese mismo día, leyendo *Las siete lámparas de la arquitectura*, atrajo su atención la descripción que hacía Ruskin de una figurita de aspecto grotesco que mantenía la mano apoyada en la mejilla, arrugada por el gesto, y que se encontraba en la fachada norte de la catedral de Rouen. Esta coincidencia, Proust la interpreta como un signo por desvelar. La convergencia entre la muerte del personaje tan admirado y la recuperación, gracias a la lectura, de la mirada de éste perdida en el tiempo, tenía que tener algún significado. La urgencia por ver aquel hombrecillo tallado en la piedra se apodera del joven intelectual. Y con un grupo de conocidos se dirige a Rouen. Después de una larga búsqueda en aquella ciudadela atestada de figuras, una de sus amigas señala la figura mencionada por Ruskin. Aquél fue para Proust un momento excepcional que después, recordándolo, le haría escribir: «Me conmovió encontrarla (la figura) todavía allí. Porque comprendí que todo lo que se ha vivido una vez, ya no muere, sea el pensamiento del escultor, sea el de Ruskin»³. Esta idea, la de la permanencia de las emociones en el tiempo y la posibilidad de ser rescatadas por el arte, es fundamental en la obra proustiana.

En febrero de 1904, con la ayuda de Marie Nordlinger, Proust acaba de corregir su traducción de *La Biblia de Amiens*, de John Ruskin. En este año sus divergencias con la estética ruskiniana ya estaban totalmente argumentadas. Ruskin le brindaría la posibilidad de una mirada vuelta hacia el pasado en busca de una verdad como supuesta belleza moral. Porque, si bien el novelista queda fascinado por el ejercicio sistemático de recuperación de un tiempo fijado en los gestos de las piedras, el aspecto moral que extrae Ruskin de tal sistematización no puede más que chocarle, pues en esto ve quizás un reproche a su propia vida. Así se inicia una polémica que lo impulsa a cuestionarse acerca de un detrás en la apariencia de las cosas, acerca de *eso* que conmueve y permanece como sentido último. A Proust no le satisface la idea de Ruskin, según la cual este *algo* es la prueba de una presencia divina en la belleza creada por las manos anónimas del pueblo.

Una aproximación a las teorías de Ruskin

En 1905 Robert de la Sizeranne escribe el prólogo a la edición francesa de una de las obras fundamentales de John Ruskin, *Las Piedras de Venecia*. Ya en 1897, este mismo autor había publicado un estudio titulado *Ruskin y la religión de la belleza*, obra que Proust leerá el mismo año de su publicación.

La estética de John Ruskin, dice Sizeranne, se caracteriza por un gusto por todo lo inesperado, cambiante, irregular como la vida. Esto implica un desprecio por las líneas rectas, las repeticiones exactamente iguales, el odio a Vitruvio y la pasión por lo asimétrico, lo no canónico. Ruskin busca en los monumentos otra cosa distinta a la historia: busca el testimonio de la belleza. Y es en Venecia donde encuentra el imperio del color y el triunfo de la asimetría. Ruskin detestaba el lujo como un robo de los ricos sobre lo necesario, o sobre el alimento de los pobres, o como una desviación hecha en provecho de las obras improductivas. Pero adoraba el arte, que es una forma superior pero inseparable del lujo, que no puede concebirse sin él. Para conciliar estos dos sentimientos contradictorios imagina que las tapicerías, los vitrales, las cerámicas, las joyas, los cuadros deberían existir para todos. Que la belleza de los mármoles y las esculturas debería exhibirse en las calles, en las fachadas de las casas y las iglesias; que los frescos y las pinturas deberían cubrir los muros haciéndose accesibles a todos, en los santuarios, en las sedes de las casas de gobierno de la ciudad, en las salas que acogen gremios y sindicatos de trabajadores; que las obras de orfebrería deberían ser llevadas por turnos y por todos. En resumen, que un objeto bello debería ser un goce no para algunos y en un tiempo limitado, sino para todo el mundo y para siempre. Y Ruskin encuentra ese sueño realizado en la historia de Venecia: allí, piensa, los más bellos palacios y las fiestas con sus cortejos y ornamentos eran para el disfrute de todos los ciudadanos.

Venecia, dice Sizeranne a través de Ruskin, era una ciudad donde hasta las joyas del tesoro de San Marcos eran echadas a la corriente de la vida popular una vez al año, cuando se prestaban por un día a las jóvenes elegidas como las doce «Marías» que debían saludar al Dogo y a la Señoría. Por esto, continúa el prologuista, este hombre que no amó a nadie, amó a Venecia. Ningún destino individual le interesó, ni incluso el suyo propio. Ninguna alma aislada le pareció digna de ser penetrada, ni incluso la de esa mujer que atraviesa, un instante, por su vida. Esto lo hace antipático a muchos, pero también popular. Pues él amó al Pueblo, a la masa sin nombre de los que sufren y sueñan, que trabajan, que luchan y construyen lo que algunos solamente firman con su nombre. Ruskin buscaba una forma italiana a los sentimientos anglosajones, una forma católica a las ideas protestantes, y en fin una forma estética al orgullo nacional y al ejercicio de la libertad. Pues tuvo siempre como finalidad una idea: reconciliar a Inglaterra con la Belleza, al Protestantismo con las fiestas católicas, al lujo con la Democracia,

⁴ John Ruskin, cit. por Robert DE LA SIZERANNE en *Preface a Les pierres de Venice*, Paris, 1921, p. XVII y XVIII.



Francesco Guardi. *La fiesta de la Ascensión en la Plaza de san Marcos de Venecia* (detalle central), siglo XVIII. Museo Gulbenkian.

conservándolo todo sin destruir, encaminándolo hacia una armoniosa cohesión de facultades y energías humanas.

Las piedras de Venecia es también un ensayo contra el arte del Renacimiento en una época donde muy pocos osaban pronunciarse así. Ruskin lo hacía en nombre de la sinceridad. No condenó todo el Renacimiento sino el Espíritu que lo inspiró, y al que consideraba nefasto, puesto que según él había echado a perder todos los talentos secundarios y ahogado sus iniciativas. Por el contrario, el Espíritu del Gótico fue fecundo y bienhechor, elevó a la dignidad de

artista a los más sombríos y los más vulgares creadores de arte. Mientras el Demonio del Renacimiento —siempre según Ruskin— fue la Ciencia y la Perfección, el del Gótico fue el de la Humildad y la Sinceridad. El Espíritu del Renacimiento susurra al oído del artista: «Sé sabio y haz una obra perfecta. Consulta a los antiguos, utiliza el orden y la regularidad, cópialos, y a través suyo obtendrás la gloria que ellos mismos han obtenido». En cambio el Espíritu del Gótico susurra: «Mira la naturaleza que bella es: haz que la admiren. Mira los Santos que tiernos y graciosos son: haz que los amen. Mira los verdugos que crueles son: haz que los odien. Expresa lo que tú sientes, no importan los medios. Expresa tu fe, tu piedad. Da lo mejor de ti y si no lo haces bien que Dios te perdone»⁴.

Hay una virtud que si se muestra con buena fe salva toda obra, por más débil que sea: es la vida. La recompensa de la sinceridad en el Arte es la vida. La función del artista, dice Ruskin en *Las piedras de Venecia*, es la de ser una criatura vidente y vibrante, un tierno instrumento sensitivo que ninguna sombra, ninguna luz, ninguna línea, ninguna expresión fugitiva en los objetos visibles pueden olvidar o dejar que se marchite en el libro de la memoria. Su papel no es el de juzgar, pensar, argumentar, saber. El estudio, la biblioteca, la mesa del juez, son hechos para otros hombres, para otros trabajos. El artista podrá pensar y razonar de tanto en tanto, cuando descanse; adquirirá los fragmentos de ciencia que pueda recolectar sin esforzarse, pero ninguna de éstas cosas son para él. Su vida no tiene más que dos finalidades: ver y sentir.

En nombre de la sinceridad, Ruskin condenó toda restauración porque ésta lleva a la admiración de algo diferente a lo que un artista y una época inspiraron. Estigmatizó también la preocupación por la Perfección en Arte, porque la Perfección vela los fallos inherentes a la naturaleza humana y empuja al hombre a fijarse metas inferiores, más fáciles de llevar a cabo. La misma

sinceridad lo llevó a combatir el Maquinismo, porque afirmaba que éste reemplazaba la marca de la expresión del sentimiento del obrero por la uniformidad de la máquina, y hacía que se reprodujera groseramente la idea del diseñador de los objetos dejando de lado la impronta del operario⁵.

Proust se distancia de Ruskin

Según su biógrafo George Painter⁶, el final del hechizo que ejerció Ruskin sobre Proust coincide con su estancia en Venecia en el año 1900 junto a sus amigos, la escultora Marie Nordlinger y su primo el músico Reynaldo Hahn. Este desencanto es registrado de forma escrita también por Proust, como si se tratase de uno de esos hechos epifánicos que caracterizan la obra del autor francés. La anécdota cuenta que Proust y sus compañeros de viaje se hallaban en la basílica de San Marcos, donde se habían refugiado de la lluvia que caía a raudales. Allí, Marie Nordlinger lee el capítulo de *Las piedras de Venecia* correspondiente a la descripción de este recinto. Ruskin concluye, al final de este apartado de su ensayo, que la decadencia de Venecia se debió al olvido de la presencia divina a pesar de tenerla representada en la más gloriosa Biblia que jamás ciudad alguna pudo poseer: la Catedral de San Marcos. Esto aumentaba la gravedad del pecado de los venecianos, pues ninguna otra nación del Norte contó jamás con el tesoro de esas páginas sagradas, iluminadas con tan rica ornamentación, donde todo Oriente había prestado lo mejor de su Arte. Ruskin concluía el capítulo dedicado a San Marcos con una sentencia: «a través de siglos de creciente vanidad y orgía la cúpula blanca de San Marcos habló así al oído muerto de Venecia: has de saber que por todas esas cosas tú serás juzgada por el Señor»⁷.

Parece ser que Proust se siente conmovido y tocado por esta frase acusatoria del maestro. Y si en un primer momento está a punto de autoinculparse por todos los pecados que comparte con los venecianos, el razonamiento lo lleva a darse cuenta de que tal acusación demuestra que Ruskin también comete un pecado, más grave que el de los venecianos y los suyos propios, y así lo expresa en el «Post-Scriptum» de su prólogo a la traducción de la *Biblia de Amiens*. Allí Proust concluye que Ruskin comete pecado de idolatría al adorar la imagen percedera en lugar de la deidad que representa. El crítico inglés peca al buscar la belleza en la cara externa de los símbolos en lugar de ocuparse de la verdad oculta tras ellos. Ruskin, agrega, es un moralista, no un esteta. Se fijaba en las cosas por su belleza, pero al ser un moralista trataba de argumentar la verdad que emanaba de ellas, y es aquí donde se miente.

El prefacio de Robert de la Sizeranne que comento más arriba lleva fecha de septiembre de 1905; cuatro meses antes, exactamente el 15 de junio de este mismo año, aparecía en la publicación quincenal *Renaissance Latine* un artículo firmado por Marcel Proust: *De la lectura*⁸. Este artículo contiene

⁵ La traducción de las citas del *Prefacio* a la edición francesa de *Las piedras de Venecia* es mía.

⁶ PAINTER, op. cit., p. 366.

⁷ RUSKIN, op. cit., p. 113.

⁸ «Sur la lecture», *La Renaissance Latine*, 15 juin 1905, Paris, pp. 379-410. Todas las citas proceden de esta edición.

⁹ Acerca de los diversos tiempos en la obra proustiana ya me he extendido en mi tesis doctoral: PLAZA, op. cit.

¹⁰ Gilles DELEUZE, *Proust y los signos*, Barcelona, 1972

las claves para el conocimiento de la evolución del pensamiento estético del autor, además de algunas razones que lo desmarcan de las tesis ruskinianas que tanto le habían influido. De *la lectura* es también la afirmación de un personaje y sus mundos; mundos que se desarrollarán a lo largo de los sucesivos cuadernos que compondrán su obra futura.

En el artículo citado, que sería publicado posteriormente como prefacio a la conferencia de Ruskin *Los tesoros de los reyes* (1864), traducida por Proust en colaboración con Marie Nordlinger, apenas si se menciona directamente a Ruskin. Este es un ejercicio de escritura que nos acerca a un Proust ya definido en el «estilo» que le será propio tanto desde el punto de vista formal como en el de contenidos.

Aparentemente la cuestión central del artículo, que Proust rebate, es la afirmación de Ruskin de que es preferible la lectura a la conversación con los amigos, pues la primera nos lleva al diálogo con las mentes privilegiadas de todas las épocas. Este argumento, el novelista lo compara con una especie de mito platónico, el cual plantea una idea de forma simple pero que contiene algo de una verdad que cabe seguir profundizando.

Proust cree que la lectura es intelectualmente más provechosa que la conversación, pues es la comunicación con otro pensamiento en soledad, lo cual implica que el espíritu se encuentra en una situación más propicia para apreciar ese pensamiento que nos llega a través de las letras. La cual cosa no ocurre con la conversación, ya que ésta disipa la energía necesaria a la labor intelectual. Recordemos que en su novela *En busca del tiempo perdido* —que en la época en que aparece el mencionado artículo aun no ha escrito— las relaciones sociales, aquellas que implican la participación en salones y tertulias, formarán parte del «tiempo que perdemos»⁹. De todas maneras Proust excusa a Ruskin, o quizás pretende justificar su desacuerdo con él, proponiendo a renglón seguido la posibilidad de que el autor inglés hubiese llegado a su misma conclusión: la importancia de la lectura en solitario para aprovecharnos del poso que ella deja, si hubiese ahondado más en las ideas que el mismo Ruskin expone.

Proust y los tiempos

Pero veamos a qué se refiere Proust cuando sugiere que las relaciones sociales forman parte del «tiempo perdido». Gilles Deleuze¹⁰ en *Proust y los signos* hace una clasificación de los signos proustianos estableciendo una relación entre éstos y el devenir vital, lo cual nos sirve de dato clarificador en lo que concierne a la búsqueda de un sentido a través del objeto. Como es bien conocido, Proust distingue dos tipos de memoria. Una memoria voluntaria, mecánica, que no aporta ningún conocimiento, y otra involuntaria, azarosa

que es aquella que surge, según Deleuze, de la violencia de un signo que desencadena una búsqueda. Los signos que atraviesan la escritura proustiana: las cosas, los personajes, las sensaciones, son de diversa índole y cada uno de ellos nos acerca a un tiempo vivido de manera diferente. Los que se gestan a través de las relaciones sociales, en salones y tertulias, son los signos vacíos, mundanos y corresponden al «tiempo que perdemos», en el sentido que se da a este término cuando se dice, refiriéndose a la vida en sociedad, que ésta con sus requerimientos nos hace «perder el tiempo» que en cambio deberíamos utilizar para crear o trabajar. Los signos amorosos, en la obra de Proust, aquellos que emiten sus amantes y sus amores no correspondidos, o los amores ajenos, son signos engañosos, pues todos los amores tienden a su propia extinción y la verdad del amante es siempre el engaño. Por tanto, los signos amorosos pertenecen al «tiempo perdido» (como así también al «tiempo que perdemos»). Igualmente ocurre con ciertos signos sensibles pertenecientes a esta categoría, cuando una sensación presente, al superponerse a una pasada nos otorga, en ciertos casos, no la alegría de la recuperación, sino la certeza de lo irrecuperable, verificando que esta forma antigua que se nos aparece se encuentra en un tiempo ya perdido, pasado que no volverá. Así pues el «tiempo perdido» es la constatación del tiempo que pasa y que implica el anonadamiento de todo lo que ocurre. Al «tiempo perdido» corresponde la alteración, el cambio constante, pero en el sentido inverso que el cambio en la duración bergsoniana, ya que en ésta cambio implica creación continua. Para Proust, según Deleuze, el cambio es una carrera hacia la tumba.



Marcel Proust adolescente.

Pero los signos materiales (la magdalena, el pavimento desparejo, la servilleta almidonada, o el libro que lee el Proust infantil en el artículo *Sur la lecture*), y sobre todo éstos, son también los signos que remiten a un «tiempo recobrado». Y por último los signos del arte, aquellos a través de los cuales se aprende que todos los signos anteriores formaban una cadena, o bien que el «tiempo que perdemos» y el «tiempo perdido» no sólo son recuperables a través del «tiempo recobrado» de los signos de la memoria, sino que encuentran que les corresponde el «tiempo absoluto» que nos proporcionan los signos del arte. Allí es donde Deleuze ubica el sentido de los signos proustianos. Los objetos, los seres, los gestos que atraviesan la obra de Proust no están allí sólo como excusa de estremecimientos, son signos contingentes que componen un complejo tejido a desvelar. Una vez percibido el entramado, aparece la verdad que les corresponde.

Pero acerquémonos a *Sur la lecture* y veamos por qué podemos decir que este escrito posee ya las características con las que Deleuze define el «estilo» en Proust.

De la lectura es un prefacio a dos conferencias que Ruskin realiza: *Los tesoros de los reyes* y *El jardín de las reinas*, y que serán recopiladas en un solo tomo bajo el nombre de *Sésamo y lirios*. Estas conferencias tenían por



Francesco Guardi. *La plaza de san Marcos de Venecia* (detalle central), siglo XVIII. National Gallery, Londres.

objeto promocionar la financiación de una biblioteca pública, por tanto su tema debía girar en torno a los beneficios morales de la lectura. En el artículo de Proust que precede al discurso ruskiniano, el novelista francés se deja llevar por la evocación, a través de un libro de su infancia: *El capitán Fracasse* de Théophile Gautier, al mundo de su casa familiar en Illiers.

Illiers, que será el Combray de su futura novela, es rememorado gracias a un objeto totalmente disímil: un libro que como una caja de sorpresas contiene en su interior los veranos de la niñez, así como el sabor de la magdalena traerá consigo a Combray. Un signo material que aporta la recuperación de un tiempo ido.

En la primera parte del artículo que nos ocupa se describe el placer infantil de leer. Pero este placer, en el recuerdo del adulto, no viene dado tan sólo por el argumento de la obra en sí, sino también por cada objeto que surge en el recuerdo. Así, las estancias que alojaban a aquel muchacho, lector impenitente, son recreadas con la minuciosidad de alguien que sabe que allí queda adherido *algo* de nosotros mismos. Esto es así puesto que el libro, como lo sería luego en *En busca del tiempo perdido*, la magdalena o el pavimento desparejo o la servilleta almidonada, son excusas —signos de otros signos— que fijan en la uniformidad de lo cotidiano aquello que luego sería argumentado como «esencia».

Y la «esencia» siempre está en el pasado, por esto la urgencia por ser exhaustivo que se expresa como fijación en la escritura de todos los pensamientos colaterales que surgen en la evocación, como forma de atrapar el tiempo que pasa. Tanto en el artículo que nos ocupa como luego en su futura novela, la forma de expresión, en pensamientos discontinuos, da la apariencia de un ser que huye en la arborescencia de los recuerdos. Sin embargo, esta huida en el pensamiento se atrapa en la *forma* de la escritura, donde las frases van dando paso a numerosas ideas separadas por guiones o comas; es la urdimbre que compone una trama cuyo objetivo es la búsqueda de lo permanente, aquello que definimos como «esencia». Y esta permanencia vendría dada, si seguimos a Deleuze, en la unidad de un signo y un sentido.

De este modo, en *Sur la lecture*, encontramos ya esa cadena, caracterizada por contigüidades, metáforas, analogías y oposiciones que sería otra de las claves del «estilo» estético proustiano; en esta cadena a determinados significantes se le adjudican ciertos significados, los cuales, a su vez, se constituyen en significantes de otros significados.

En *Sur la lecture* Proust nos lleva desde su niñez como lector a los paisajes y personajes que lo rodeaban, y de aquí a la elaboración de una teoría sobre el gusto. Luego, en esta manera de dejarse llevar por la contingencia de las cosas, nos informa acerca de la conferencia de Ruskin que inspira este artículo, para continuar con los peligros y las bondades de la lectura. Enseguida, al argumentar sobre la lectura y la soledad, realiza un esbozo de lo que sería el argumento del *Tiempo recobrado*: la verdad no está en los libros (o en las

obras de arte) sino en quien sabe encontrarla en ellos. Puesto que la lectura, como todos los otros signos que conforman nuestra vida intelectual, son vacíos si nosotros mismos no somos capaces de darles un sentido. Y así, Proust, refiriéndose a los autores cuyos textos le han emocionado, escribe:

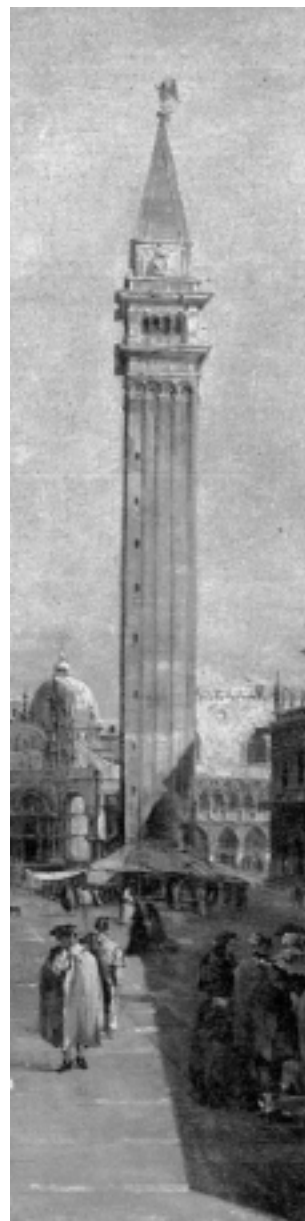
Sentimos que nuestra sabiduría comienza cuando la del autor acaba, y querríamos que él nos diera respuestas, cuando todo lo que puede hacer es enseñarnos a desear. Y este deseo lo despiertan en nosotros al darnos a contemplar la belleza suprema que el último esfuerzo de su arte les ha permitido lograr. Pero por una ley singular además de providencial de la óptica de los espíritus (ley que quizás significa que no podemos recibir la verdad de nadie, sino que debemos crearla nosotros mismos), eso que es el final de su sabiduría nos aparece como el comienzo de la nuestra, de manera que en el momento en el cual ellos nos han dicho todo lo que podían decirnos es cuando hacen nacer en nosotros el sentimiento de que no nos han dicho nada todavía.

Y más abajo agrega un párrafo ejemplo de lo que Proust considera como «estilo» de un artista, el cual puede ser relacionado con el descubrimiento de la «esencia» de las cosas gracias a la mirada estética. En este párrafo, el autor de *En busca del tiempo perdido* dice, haciendo referencia a los jardines descritos por la pluma de Mme. De Noailles, como así también al río Sena y la campiña pintados por Monet y Millet:

Si nos aparecen como distintos y más bellos que los del resto del mundo es porque llevan impresos como un reflejo inaprehensible la impresión con la que ellos se mostraron al genio, y que nosotros miraríamos errar así, singular y despóticamente sobre la superficie indiferente y sumisa de todos los lugares que él (el genio) habrá pintado. Esta apariencia con la cual ellos nos encantan y nos decepcionan y más allá de la cual quisiéramos ir, es la esencia misma de esa cosa de alguna manera sin espesor, espejismo detenido sobre una tela— que es una visión. Y esa bruma que nuestros ojos ávidos querrían penetrar, es la última palabra del arte del pintor. El esfuerzo supremo del escritor tanto como el del artista no consiguen más que descubriarnos parcialmente el velo de fealdad y de insignificancia que nos deja indiferentes frente al universo.

Y es así que para Proust es el arte el único de todos los signos que no nos engaña, pues es la mirada especial que implica la que nos acerca a la «esencia» de las cosas. Para el escritor francés, y siempre siguiendo a Deleuze, los signos del arte nos enseñan que todos los signos anteriores formaban una cadena, o bien que «el tiempo que perdemos» y el «tiempo perdido» no sólo son recuperables en el «tiempo recobrado» de los signos de la memoria, sino que encuentran su razón de verdad que les corresponde en el «tiempo absoluto» que nos proporcionan los signos del arte. Ese tiempo absoluto es el mirador al cual nos asomamos para comprender y estetizar nuestras vivencias marcándolas con nuestro «estilo» que es la forma cómo se relatan y cómo se entienden que se han vivido.

En *Sur la lecture* encontramos también unas sugerentes líneas acerca del placer o el dolor que causan el uso de ciertas palabras, como si ellas mismas contuvieran una vida secreta que se muestra apenas al ser pronunciadas o en este caso escritas. Y he aquí otro de los temas de *En busca del tiempo perdido*: la independencia de los signos, su enajenación, y la idea que conforman un mundo aparte, separado del nuestro, aunque siempre afectándonos.



Francesco Guardi. *La fiesta de la Ascensión en la Plaza de san Marcos de Venecia* (detalle), siglo XVIII. Museo Gulbenkian.

¹¹DELEUZE, op. cit., Barcelona, p. 178.

Sur la lecture es probablemente la puesta en orden de un estado del alma que durante casi una década le había llevado a buscar en los escritos de Ruskin la respuesta a sus sentimientos sobre el arte y la belleza, la vida y el mundo. Proust era un joven en busca de una verdad y para Ruskin la verdad era la belleza en las cosas y las acciones. El autor inglés elabora una estética cristiana puesta al día con ideas socialistas, y con cierta inspiración neoplatónica donde el alma se ennoblece en el uso, disfrute y producción de los objetos bellos. A Proust la verdad moral de Ruskin no le conforma, y sospecha que hay algo que le cabe descubrir y que no es esa verdad convencional y de uso universal que propone Ruskin.

Pero coincide con Ruskin en que hay algo verdadero en el pasado, en el Tiempo, en el gesto congelado del artista, en lo no canónico, en lo fuera de orden, que cabe hallar. Aunque no es la buena voluntad y el método lo que hace falta para hallar esa verdad, la verdad se encuentra de forma involuntaria, cuando un gesto, un objeto obligan a pensar. «La búsqueda de la verdad es la aventura de lo involuntario»¹¹. Si para Ruskin, como para Platón, conocer es recordar, es reencontrarnos con una belleza impresa y anterior a nosotros, para Proust, en cambio, recordar es conocer y este conocimiento nos llega azarosamente, sin caminos prefijados, en el recuerdo involuntario, donde las convenciones y los métodos quedan al margen, donde priman las fuerzas emocionales que marcaron los gestos y las acciones. Por esto también la urgencia de Proust por dejar testimonio, en la escritura, de todo detalle que vuelve, puesto que ellos son retazos de temporalidad pasada, y toda verdad se encuentra en el tiempo.

Si el ser «se» huye en el tiempo, porque el tiempo es deterioro constante, es la escritura que lo recupera. Este es su «estilo». Como en el psicoanálisis, el método proustiano de encontrar la verdad es la interpretación de las cadenas de signos, y ésta allí llega de forma involuntaria. También, como en el psicoanálisis, la verdad es una experiencia individual. Y esta verdad llega cuando el artista al interpretar los signos adopta un punto de vista exterior, contemplando el pasado, que se actualiza en el presente, gracias a la epifanía de un signo azaroso. Así, la memoria proustiana se dirige al pasado no para congelarlo sino para aprender desde el puesto de *observador* que permite el futuro.

Así, ninguna propuesta estética venida de fuera es válida si antes no ha pasado por la propia experiencia sensible. Esta meditación lo lleva a pensar que todo aquello que de alguna manera se convierte ante su mirada en un objeto pasional es porque encierra dentro de sí el drama de lo vivido. Por eso en *Sur la lecture*, comparando la habitación de su niñez con las habitaciones despojadas que propone William Morris —aquéllas cuya única concesión a la «inútil belleza» son una reproducción fotográfica de Boticelli, o una copia en yeso de la *femme inconnue* del Museo de Lille—, reclama el derecho de gozar, en el recuerdo, de la multiplicidad inútil de objetos que se amontonaban en aquel cuarto. Evidentemente, el grabado que mostraba al príncipe

Eugenio, y que debido a la gentileza de un fabricante de galletas adornaba una de las paredes de su habitación, no podía considerarse dentro de los cánones del buen gusto. Como tampoco las cortinas y tapices, imágenes del Salvador y vasos inútiles que atestaban la estancia. Pero todo eso, dice el autor francés, le hacía feliz porque era la creación de un lenguaje enteramente diferente al suyo, en el que no se encontraba nada de su pensamiento consciente, pero gracias al cual sentía la plenitud de adentrarse en una especie de «*non moi*» que exaltaba su imaginación. Y escribe:



Marcel Proust.

Yo solo siento que vivo y que pienso cuando estoy en una habitación donde todo es la creación y el lenguaje de vidas profundamente diferentes de la mía, de un gusto opuesto al mío, donde yo no encuentro nada de mi pensamiento consciente, donde mi imaginación se exalta sintiéndose sumergida en el seno de un no-yo; mi mayor felicidad acontece cuando asomándome —avenida de la Estación del Ferrocarril, cerca del Puerto, plaza de la Iglesia— a uno de esos hoteles de provincia con largos corredores fríos donde el viento de la calle lucha exitosamente contra los esfuerzos de la estufa, donde el mapa detallado del barrio es todavía el único ornamento de las paredes, donde cada ruido sirve para reconocer el silencio en su alejarse, donde las habitaciones guardan un aire de encierro que el aire viene a lavar.

Este huir de sí en los otros es lo que argumentábamos más arriba como la manera que tiene Proust de aferrarse al tiempo, donde más allá del encantamiento que proporcionan los objetos ajenos a él mismo, está el conocimiento.

Y es por esta defensa de la mirada estética como dignificante de las cosas que los convierte en signos que, en el *Tiempo recobrado*, concluirá que son los signos del arte superiores a todos los demás, y lo son porque todos los demás signos están contaminados de materialidad, pues su sentido está siempre en otra cosa, siendo que los signos del arte nos revelan la verdadera unidad de un signo material y de un sentido espiritual. La «esencia» es esta unidad de signo y de sentido. La «esencia», como se manifiesta en el arte, es una diferencia «última y absoluta». Ella es la que nos permite concebir al ser, pues es lo que define la permanencia de ese algo en las cosas y los seres: una manera de hacer o de decir, una mirada, una forma de aparecer o desaparecer. Y el arte posibilita el aprehender ese algo de las cosas.

El «estilo» proustiano permite expresar todo esto que de «huidizo» tienen los seres y las cosas, y es allí donde finalmente también se reencuentra con Ruskin ya que Proust es la expresión más acabada de ese artista que deseaba

Ruskin: criatura vidente y vibrante, tierno instrumento sensitivo que ninguna sombra ninguna luz, ninguna línea, ninguna expresión fugitiva en los objetos visibles puede olvidar o dejar que se marchite en el libro de la memoria.

Resum

En aquest article es fa referència a un petit assaig de Marcel Proust, *Sur la lecture*, próleg a un seguit de conferències de John Ruskin que Proust va traduir, on es posa de relleu la influència, com també els punts de divergència, amb el teòric anglès. En aquest diàleg que Proust manté amb algunes teories de Ruskin es pot seguir allò que hom reconeix com l'estil proustià.

Abstract

The following article makes references to a brief essay by Marcel Proust *Sur la lecture*, a prologue to a series of lectures by John Ruskin and translated by himself. This essay highlights the influences and disagreements within the English-critic, which is a starting point for an approach to what is known as Proustian Style.