

De la idolatría estética a la trama de la vida burguesa. Charles Swann y la novela del celoso

Francisco Salaris Banegas¹ y Julieta Videla Martínez²

Recibido: 11/02/2022 / Aceptado: 18/07/2022

Resumen. La figura del celoso es fundamental en la obra de Proust, y su primera manifestación es el personaje de Charles Swann. En este artículo se estudian las características de la novela del celoso, proponiendo como premisa central que se produce una dislocación de la estructura narrativa en pos de la trama, y que eso pone en jaque al personaje esteta porque lo enfrenta con las vicisitudes de la vida burguesa. La proliferación de acciones –materiales y también especulativas– que introducen los celos tensiona el problema de la autonomía del arte, eje central de la estética burguesa y principio rector de un representante del esteticismo como Swann. Sin embargo, los celos pueden también suponer, por la vía inversa, una restitución de la autonomía del arte, basada en la inutilidad de las investigaciones del enamorado y en la sumersión total en la trama de la vida práctica.

Palabras clave: Proust; celoso; trama; esteticismo; vida burguesa; autonomía del arte.

[fr] De l'idolâtrie esthétique à l'intrigue de la vie bourgeoise. Charles Swann et le roman du jaloux

Résumé. La figure du jaloux est fondamentale dans l'œuvre de Proust, et sa première manifestation est le personnage de Charles Swann. Cet article examine les caractéristiques du roman du jaloux, en proposant comme prémisse centrale qu'il y a une dislocation de la structure narrative à cause de l'intensification de l'intrigue, et que cela met le personnage de l'esthète en échec parce qu'il est confronté aux vicissitudes de la vie bourgeoise. La prolifération des actions – matérielles aussi bien que spéculatives – qui introduit la jalousie met à mal le problème de l'autonomie de l'art, axe central de l'esthétique bourgeoise et principe directeur d'un représentant de l'esthétisme comme Swann. Mais la jalousie peut aussi impliquer, par le chemin inverse, une restitution de l'autonomie de l'art, fondée sur l'inutilité des recherches de l'amant et son immersion totale dans le tissu de la vie pratique.

Mots clés : Proust ; jaloux ; intrigue ; esthétisme ; vie bourgeoise ; autonomie de l'art.

[en] From Aesthetic Idolatry to the Plot of Bourgeois Life. Charles Swann and the Novel of the Jealous

Abstract. The figure of the jealous individual is fundamental in Proust's work, and its first manifestation is the character of Charles Swann. This article examines the characteristics of the jealousy novel, proposing as its central premise that there is a dislocation of narrative structure due to the intensification of the plot, and that this sets the character of the aesthete at odds the vicissitudes of bourgeois life. The proliferation of actions – material as well as speculative – that introduces jealousy undermines the problem of the autonomy of art, the central axis of bourgeois aesthetics and the guiding principle of an exponent of aestheticism like Swann. But jealousy can also imply, on the contrary, a restitution of the autonomy of art, based on the uselessness of the lover's inquiries and his total immersion in the practicalities of everyday life.

Keywords: Proust; jealousy; plot; aestheticism; bourgeois life; autonomy of art.

Sumario. 1. Introducción. 2. La microtrama del celoso. 3. El idólatra y el burgués: los conflictos de la autonomía del arte. 4. Conclusiones.

Cómo citar: Salaris Banegas, F.; Videla Martínez, J. (2022). "De la idolatría estética a la trama de la vida burguesa. Charles Swann y la novela del celoso". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 37, Núm. 2 : 289-296. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.80486>

¹ Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), franciscosalaris@gmail.com

² Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), videlamartinezjulieta@gmail.com

1. Introducción

En su ensayo dedicado a Proust, publicado en idioma inglés en 1931, Samuel Beckett afirma que “Swann es la piedra angular de toda la estructura [de la *Recherche*] y la figura central de la infancia del narrador” (2008: 65). La idea ha sido recogida y sostenida por la tradición crítica posterior, de manera tal que el personaje de Swann no solo es el modelo para la futura relación enfermiza entre Marcel y Albertine (que se desarrolla principalmente en el quinto y sexto volumen de la *Recherche*, *La prisonnière* y *Albertine disparue*), sino también para el vínculo entre el narrador y su madre y, en definitiva, para cualquier tipo de relación amorosa—“Swann est le grand initiateur inconscient, le point de départ de la serie”, como dice Deleuze (1998: 93) en su capítulo dedicado a los signos amorosos en la *Recherche*.

La relación entre Swann y Odette³ es, en efecto, nodal por la posible independencia de *Un amour de Swann* con respecto al conjunto de la obra pero también porque introduce un tipo social que será central en el resto de la *Recherche*: la figura del celoso. *Un amour de Swann* puede leerse así al lado de otros textos del cambio de siglo que van a trabajar con la obsesión de los celos desde el punto de vista de la psique del celoso; en esta categoría se encuentran, entre otros, la temprana *Sonata a Kreutzer*, de Lev Tolstoi [1889], *Senilidad* [1898], de Italo Svevo o el ya un poco tardío *Journal écrit en hiver* [1931], de Emmanuel Bove. La bibliografía sobre los celos en la literatura contemporánea es abundante y ha logrado conceptualizar algunos aspectos sobre su posición en el marco de la historia literaria, su proyección en la praxis escritural y su contribución a la construcción de un hombre nuevo, que encuentra en la novela psicológica un espacio adecuado para el desarrollo de su neurosis⁴. Sin embargo, interesa en este trabajo pensar al celoso proustiano como una intersección inevitable y tensa entre el mundo contemplativo y estéril del arte y el mundo práctico del trabajo burgués: allí se gesta, y esta es una de las hipótesis que se intentarán sostener, el pasaje desde el esteta decadente hacia el burgués de acción, que se ve obligado a abandonar el mundo privado y nocturno del arte y arrojarse a la calle para llevar a cabo sus investigaciones⁵. En torno a la figura del celoso sobrevuelan dos tipos de personajes que adquirieron forma y consistencia particular en el cambio de siglo: el escritor realista-naturalista, cuya observación debe ser siempre atenta y que el narrador de la *Recherche* nos presenta, en el salón de la señora de Saint-Euverte, bajo el sugerente símbolo del monóculo, y el detective privado, que lee la ciudad como si fuera un conjunto de signos. Como veremos más adelante, si en ambos personajes de la modernidad literaria las relaciones entre arte y vida burguesa parecen encontrar un equilibrio armónico que justifica su trabajo, en el celoso el vínculo es más bien de una contradicción lacerante, y empuja a revisar —y así lo hace el narrador Marcel— el papel del arte en su proyecto vital y estético (o vital-estético).

Es central, para caracterizar la novela del celoso⁶, entender su impacto en la articulación de la estructura narrativa. A través de la proliferación de acciones y de especulaciones se consigue una restitución de la trama y de la intriga como componentes tradicionales del texto literario. Aunque esto entra en tensión con una concepción idólatra de la obra de arte, característica de las estéticas *fin de siècle*, habilita también nuevas formas para pensar la autonomía del arte, un concepto que la obra de Proust obliga a revisar y a problematizar⁷. En el segundo apartado de este trabajo abordaremos, desde una perspectiva narratológica, algunas características de la novela del celoso. Estas conceptua-

³ Las fuentes de esta relación pueden rastrearse en las cartas entre Proust y su amante Reynaldo Hahn. Allí aparecen muchos episodios que luego se encontrarán en *Un amour de Swann*: la cita fallida en *La Maison Dorée*, la búsqueda de Swann por los bulevares... Además, el pequeño círculo de los Verdurin podría tomar su inspiración de los salones de Madame Daudet y de Madeline Lemaire. Por otra parte, la figura de la *cocotte* (es decir, de la cortesana, de la casquivana) tiene una presencia muy potente en la literatura francesa del siglo XIX, y puede encontrarse ya en Balzac o en Flaubert. La primera versión del amorío aparece en *Jean Santeuil* (bajo las figuras de Jean y de Françoise) y luego pasa a formar *Cahiers* separados que se publicarán en 1954, con *Contra Sainte-Beuve*.

⁴ Pueden citarse aquí algunos trabajos que contribuyen a crear un marco conceptual sobre la relación entre los celos y la escritura. En primer lugar, el texto pionero de Philippe Chardin *L'amour dans la haine, ou la jalousie dans la littérature moderne* (1990), reflexiona sobre el papel de los celos en la contemporaneidad —particularmente en obras de fines del siglo XIX y principios del siglo XX—, para trazar así discontinuidades y transformaciones con respecto a la literatura de siglos precedentes. Frédéric Monneyron, en *L'écriture de la jalousie* (1997) retoma el trabajo de Chardin y pretende entablar un diálogo entre la escena literaria y la escena psicoanalítica, para conceptualizar así algunas teorizaciones en torno a los celos que el autor considera poco sistematizadas. Más interesante, desde el punto de vista de la teoría literaria, son los trabajos reunidos en el libro *L'écriture romanesque de la jalousie*, dirigido por Pierre Brunel (1996). Allí, autores de la talla de Yves Chevrel o de Pierre Brunel analizan lo que llaman “écriture jalouse”, a partir de los juegos entre verdad, falsedad y ficción que se entretienen en el discurso del celoso y del carácter fragmentario de las obras analizadas.

⁵ De acuerdo a su extracción social, Swann es un burgués de clase alta: su padre, nos dice el narrador, fue un agente de cambio (Proust, 1987-1989, I: 16). Sin embargo, no se trata de un “nuevo rico”: pertenece, más bien, a la burguesía que adoptó un “rol aristocrático” a lo largo del siglo XIX (véase Wallenstein, 1988: 93-95). De allí su carácter mundano y cultivado, que replica, en algunos aspectos, la figura del conde Robert de Montesquiou.

⁶ Aplicamos el concepto “novela del celoso” no a cualquier texto literario que tenga por tema los celos, sino a cierto corpus de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, que formaría parte de la categoría más amplia de “novela psicológica”. Allí, las acciones y las cavilaciones del celoso se ponen en primer plano, dando lugar a un tipo particular de narración.

⁷ La autonomía del arte es un concepto huidizo en el ámbito de la estética, ya que no son muchos los textos que se ocupan de sistematizarlo y de reflexionar sobre su condición (véase, en el ámbito hispano, el libro *Autonomía del arte y autonomía estética*, de Marcelo Burello, profesor en la Universidad de Buenos Aires [2012]). La noción de un arte que no está determinado por “pretensiones de aplicación externas al arte” (Habermas citado en Bürger, 2010: 34) cobra forma a partir de Kant y Schiller, y se recupera con fuerza en dos momentos clave de la historia literaria: el Romanticismo y el esteticismo de fines del siglo XIX. Proust abreva en estas dos tradiciones y construye una teoría estética que reconoce en el arte la verdadera vida, pero sin que esto implique necesariamente cortar los lazos de unión entre el mundo estético y la praxis vital. Barsani, por ejemplo, parte de ciertas reflexiones del narrador en torno a los personajes-artistas de la *Recherche* (Bergotte, Vinteuil, etc.) y llega a la conclusión de que en el arte se encuentran los residuos de una individualidad eterna que no se expresa en la cotidianidad (Barsani, 2013). Las vinculaciones con el idealismo alemán y con el esteticismo/decadentismo, que aportan pistas sobre el carácter autónomo del arte para Proust, han sido motivo de múltiples estudios (Henry, 1981; Schmid, 2008, etc.)

lizaciones –en especial la noción de *microtrama*, que convierte los intersticios de la mente del celoso en materia narrativa– servirán, en el tercer apartado, para establecer algunas proyecciones sobre las relaciones y tensiones entre arte y trabajo que representa el celoso proustiano.

2. La microtrama del celoso

Quizás convendría realizar aquí una breve cronología de algunas de las acciones que emprende Swann a causa de los celos.

- I- Una noche que llega más tarde de lo acostumbrado al salón de los Verdurin, Swann se percata de que Odette ya no está allí. El mayordomo le indica que Odette dejó dicho que iría a lo de Prévost a tomar chocolate. Swann se dirige allí, interceptado por una serie de obstáculos –coches, peatones– que lo demoran. No la encuentra en el lugar indicado, por lo que recorre los restaurantes de los bulevares –*La Maison Dorée*, el *Tortoni*, el *Café Anglais*– sin ningún resultado. Luego, dispuesto ya a renunciar, está volviendo a su coche cuando la encuentra en plena calle: como no había una mesa libre en lo de Prévost, se había instalado en un rincón de *La Maison Dorée*, donde nadie podía verla.
- II- Una noche lluviosa, tras un banquete, Swann se dirige, sin demasiadas ganas, a la casa de Odette. Ella lo despacha rápido, diciendo que no se encuentra bien. Ya en su casa, Swann sospecha que quizás Odette necesitaba tiempo para encontrarse con otro, y decide volver. Hace que el coche lo espere en la calle de atrás, ve luz en una alcoba, cree que allí está Odette con su amante y toca la puerta. Lo atienden dos hombres: se había confundido de vivienda; la de Odette permanecía a oscuras.
- III- Una tarde, Swann decide visitar a Odette. Llama pero nadie atiende. Cree oír unos pasos en el interior de la vivienda. Va a la callecita de atrás, la llama, se queda mirando, los vecinos lo ven. Se retira y vuelve una hora después: Odette le dice que estaba durmiendo y que no oyó las llamadas de Swann.
- IV- Esa misma tarde, Odette le pide a Swann que despache unas cartas. Swann no puede evitarlo y mira los destinatarios; entre ellos está el marqués de Forcheville, su rival y posible amante de Odette. Una vez en su casa, intenta leer a contraluz la carta.

Se trata tan solo de una breve muestra de episodios; hay otros, de tono similar –los pedidos de Swann al barón de Charlus para que le informe sobre Odette, la carta anónima que recibe sobre el pasado licencioso de su amada, etc.– que completan la caracterización: Swann, dedicado antes a la contemplación de obras de arte y a la vida mundana, va y viene ahora por París, interroga personas, lee cartas que no le pertenecen, escucha tras las puertas y hace el ridículo ante sus propios sirvientes. Sus amigos notan la diferencia, que se evidencia además a nivel físico: “Vous avez bonne mine, vous savez!” (Proust, 1987-89, I: 321), le dice el general de Froberville en el salón de la señora de Saint-Euverte, al ver que Swann está envejecido y demacrado.

La secuencia de acciones, que arriba se describieron en su materialidad más pura, está intercalada por una serie de reflexiones, una de las principales características del estilo proustiano. La “phrase longue”, como la llamaba Jean Milly, está compuesta por “réseaux complexes et cohérents d’images et d’analyses” (Milly, 1991: 119) que crean una dialéctica única entre continuidad y discontinuidad de la narración.

Sin embargo, esas reflexiones –que, tomando el concepto genérico de Genette, pueden pensarse en un primer momento como *pausas*– pertenecen, en el caso de *Un amour de Swann*, al orden de lo especulativo. El narrador ha tomado la perspectiva de Swann, del celoso, y por lo tanto la escritura se modifica en ese sentido y habilita una dimensión especulativa que tiene tanta o más energía como las propias acciones materiales que se describieron al inicio de este apartado⁸. Tan solo un ejemplo, elegido al azar: Swann sabe que Odette estará en Pierrefonds con el grupo de los Verdurin, e inmediatamente estudia las posibilidades de ir también allí y fingir que se la encuentra azarosamente.

Mais alors que, si elle eût retrouvé à Pierrefonds quelque indifférent, elle lui eût dit joyeusement: “Tiens, vous ici!”, et lui aurait demandé d’aller la voir à l’hôtel où elle était descendue avec les Verdurin, au contraire si elle l’y rencontrait, lui, Swann, elle serait froissée, elle se dirait qu’elle était suivie, elle l’aimerait moins, peut-être se détournerait-elle avec colère en l’apercevant (Proust, 1987-89, I: 288).

Swann planea ir con un amigo a Pierrefonds y decirle que casualmente se halla allí Odette de Crécy pero que preferiría no encontrarse con ella. Sin embargo, la buscará a pesar de todo en los restaurantes... Sin embargo, al final cancela el viaje, pero se queda a mirar guías de ferrocarriles para intentar adivinar el momento en el que su amada llegará. A estas reflexiones especulativas⁹ se le suman, también, análisis sobre el carácter del amor entre Swann y

⁸ No en vano Luc Fraisse sostiene que la visión del celoso proustiano traspassa los datos de una filosofía de la percepción y del tiempo (Fraisse, 2013: 671).

⁹ Un buen ejemplo de la especulación del celoso es la operación de traducción que efectúa Swann sobre las frases de Odette: “c’est qu’Odette lui avait dit, avec un regard souriant et sournois qui l’observait: ‘Forcheville va faire un beau voyage, à la pentecôte. Il va en Egypte’, et Swann avait aussitôt compris que cela signifiait: ‘Je vais aller en Egypte à la Pentecôte avec Forcheville’” (350). Beckett lee este pasaje como una ruptura de la

Odette, que, aunque por un lado dejan entrever con más precisión la intermediación del narrador, también parecen surgir de la obsesión especulativa del propio Swann¹⁰.

Lo que interesa marcar, entonces, es que en la “novela de amor” del celoso hay una restitución de la trama —ya sea material o especulativa, porque ambos casos delinear acciones, realizadas o potenciales— que obliga a revisar el propio concepto de pausa, o de discontinuidad en la narración. Genette, aunque con un eje distinto, ya había encontrado una respuesta a esta cuestión, y señalaba que “la description, chez Proust, se résorbe en narration”. De forma más detallada: “la contemplation chez Proust n’est ni une fulguration instantanée (comme la réminiscence) ni un moment d’extase passive et reposante: c’est une activité intense, intellectuelle et souvent physique, dont la relation, somme toute, est un récit comme un autre” (Genette, 1972: 138)¹¹. El punto de partida de esa aseveración es la constatación de que las pausas de la *Recherche* no implican un detenimiento en el tiempo narrativo. Aunque Genette lo piensa para el conjunto de la obra proustiana, en la figura del celoso el planteamiento se hace carne mucho más profundamente. Y es que, para el celoso, todo es un trabajo desmesurado, un gasto de energía que no detiene nunca la acción de la máquina/trama. Tanto la acción real como la especulación suponen un ir y venir —en diferentes planos—, un movimiento del aparato narrativo que adquiere un vértigo trepidante, que recuerda, incluso, a las novelas de folletín de los siglos XVIII y XIX. De la misma manera que el género policial habilita recorridos por los espacios reales y especulativos que la corriente esteticista de fin de siglo había paralizado, la novela del celoso restituye una relación estrecha con la trama, característica de las novelas de aventuras. Sin embargo, como producto burgués que es, sus aventuras se desarrollan a un nivel mucho más prosaico, como resultado de una visión lúdica de las cosas cotidianas¹². Esta es una de las direcciones que diferencian a nivel estilístico *Un amor de Swann* y ciertos pasajes del quinto y sexto tomo del resto de la *Recherche*, caracterizada, de acuerdo con interpretaciones más o menos tradicionales, como una estructura carente de trama concreta¹³.

Es precisamente por este ritmo narrativo distinto por lo que Yves Chevrel utiliza el concepto de *mise en intrigue* para pensar el funcionamiento de los celos (Chevrel en Brunel, 1996), una noción que ya había aparecido antes en su famoso *La littérature comparée*. En realidad, se trata de un concepto que Paul Ricœur había utilizado para caracterizar, en términos generales, al relato de ficción —en contraposición, por ejemplo, al relato histórico. Sin embargo, para la novela del celoso, la *mise en intrigue* evoca una concatenación de acciones de causa y efecto que dan unidad a una trama compacta, homogénea: propone un retorno a la primera de las fases de las metamorfosis de la intriga consideradas por Ricœur en *Temps et récit II*, correspondiente al *roman d’action*¹⁴.

A pesar de que el celoso restaura la trama —que es una categoría narrativa que buena parte de la literatura del siglo XIX, e incluso el mismo Proust, se había empeñado en difuminar, en pos de la categoría más ambigua pero más interesante de *estilo*— en la obra literaria, se trata de una trama intersticial: precisamente por desarrollarse a escala reducida, conformaría lo que podría denominarse una *microtrama*. La novela del celoso se inserta allí donde antes —en la novela realista del siglo XIX, por ejemplo— había una elipsis: ni Alexei Alexandrovich Karenin, el esposo de Anna, ni Gert von Instetten, el esposo de Effi, podrían haber protagonizado jamás una secuencia de celos; la infidelidad puede sospecharse pero adquiere con rapidez la garantía de la certeza, y los personajes, empujados por las convenciones sociales más rígidas de la sociedad zarista o prusiana, se ven obligados a tomar decisiones inmediatamente. La historia de Swann —o la de cualquier celoso contemporáneo— instaura una microfísica de las relaciones que es propia de la novela psicológica del cambio de siglo. A partir de este movimiento, la novela del celoso mina la estructura narrativa tradicional —la de la *mise en intrigue* propiamente dicha— mediante una concentración a escala reducida de la intriga argumental. El concepto de microtrama, entonces, se enmarca en el auge de la subjetividad y de la conciencia típico de la época, pero describe de manera particular el ejercicio de la mente del celoso, que opera tanto sobre la realidad como sobre la posibilidad. Su carácter intersticial debe pensarse en relación con las novelas realistas previas, pero

fluidez del tiempo, que de repente hace aparecer una escena futura con todo el cariz de la realidad (2008 [1931]: 52). Sin embargo, si para el celoso su traducción tiene valor de futuro, para el lector tiene valor de especulación obsesiva.

¹⁰ Uno de los momentos en que las intervenciones del narrador resuena con más fuerza es cuando Swann escucha, en el salón de la señora de Saint-Euverte, la frase Vinteuil: “Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu’il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable” (Proust, 1987-1989, I: 344-345). Por lo general, esta abstracción de análisis suele estar en primera persona del plural, es decir, precedida por un “nous”.

¹¹ No es en este sentido, por ejemplo, como Curtius pensaba la “neue Harmonie” del ritmo proustiano de la frase: es decir, una suerte de río cargado de meandros que concentra la tensión sobre la descripción de un objeto para luego volcarla en todo su esplendor (Curtius, 1952: 307-308). La propuesta de Genette entra en relativa colisión con ese concepto de *phrase longue*, ya que para él no importa tanto el objeto como “un récit et une analyse de l’activité perceptive du personnage contemplant” (1972: 136).

¹² En su gran ensayo *El burgués* (2014), Franco Moretti sostiene que “la gran invención narrativa de la Europa burguesa no ha sido el desequilibrio sino la regularidad” (29), y, por este motivo, “la civilización burguesa estaba erosionando el grandioso mecanismo de la aventura: y sin aventura, los personajes perdieron la impronta de *singularidad* que deriva del encuentro con lo desconocido” (30).

¹³ Podría recordarse aquí el juicio de Humblot, director de la editorial Ollendorff, una de las que rechazó el manuscrito de *Du côté de chez Swann*: “Je suis peut-être bouché à l’émeri, mais je ne puis comprendre qu’un monsieur puisse employer trente pages à décrire comment il se tourne et se retourne dans son lit avant de trouver le sommeil” (citado por Tadié, 1996: 689).

¹⁴ Es este el sentido en que lo piensa Yves Chevrel. Ricœur, sin embargo, advierte que la intriga no debe pensarse tan solo en torno a la concatenación de acciones físicas, correspondientes a la novela de aventura, sino que también marca dos fases sucesivas: la novela de personaje y la novela de pensamiento. Las etapas siguen, por supuesto, la evolución del relato moderno y pretenden mantener un principio diferenciador para la narración (Cf. Ricœur, 1984: 17-49). Más elocuente resulta, quizás, el concepto de Raphaël Baroni “tension narrative” (2007), que abarca el ámbito de la retórica, la semiótica y también de la pragmática, la psicología cognitiva, etc.

de ningún modo se corresponde con duraciones narrativas específicas: antes bien, la novela del celoso expande el intersticio hasta límites antes inconcebibles y lleva a cabo el procedimiento, notablemente moderno, de trabajar con detalles y unidades insignificantes.

Este intersticio queda mucho más expuesto cuando se reconsidera la dimensión especulativa en la que se mueve el celoso y el poco resultado que aportan sus investigaciones. Investigaciones, de hecho, que deben inevitablemente mantener cierta inconclusión, porque de lo contrario la novela del celoso daría paso a la novela del engañado, lo que cambiaría las reglas narrativas del texto: quien se sabe engañado debe tomar alguna resolución. La parálisis del celoso nace de una incertidumbre permanente sobre la voluntad de saber la verdad, una incertidumbre que luego se metamorfosea en entretenimiento lúdico o en, a decir de Klossowski, la *délectation morose* (Klossowski, 2021: 41).

La novela del celoso, entonces, no solo funciona en un intersticio sino que está condenada a permanecer en él, y posee además el carácter de una transición constante. A pesar de las confesiones a media voz de Odette, Swann nunca podrá estar seguro de qué fue lo que ocurrió. No en vano el casamiento entre ambos personajes se produce una vez que *Un amour de Swann* ha concluido.

3. El ídola y el burgués: los conflictos de la autonomía del arte

Cada vez más ansioso por saberlo todo de la vida de Odette, Swann –hasta ese momento un ser eminentemente nocturno– comienza a recorrer los ámbitos diurnos. El estímulo es una imagen de Odette, vestida con un sombrero “a lo Rembrandt”, que le trae un amigo:

Mais, parfois, dans un coin de cette vie que Swann voyait toute vide, si même son esprit lui disait qu’elle ne l’était pas, parce qu’il ne pouvait pas l’imaginer, quelque ami, qui, se doutant qu’ils s’aimaient, ne se fût pas risqué à lui rien dire d’elle que d’insignifiant, lui décrivait la silhouette d’Odette, qu’il avait aperçue, le matin même, montant à pied la rue Abbattucci dans une “visite” garnie de skunks, sous un chapeau à “la Rembrandt” et un bouquet de violettes à son corsage. Ce simple croquis bouleversait Swann parce qu’il lui faisait tout d’un coup apercevoir qu’Odette avait une vie qui n’était pas tout entière à lui (Proust, 1987-89, I: 236-237).

Si Odette tenía una vida aparte durante el día, Swann descubre que él también la tiene. El hecho no es menor, pues descubrir el día implica también arrojarse a las contingencias prácticas de la vida burguesa: el día es el momento del trabajo, la noche es el momento de lo mundano. La oposición es, además, central en Proust, quien escribía de noche y dormía durante el día¹⁵. Siguiendo la lógica de Deleuze, descubrir la vida diurna de Odette impone el desafío de descifrar también los signos de la vida corriente, y esto abre a Swann un nuevo abanico de posibilidades que luego se completará cuando ansíe también descifrar el pasado de su amada.

En los recorridos del celoso por la ciudad –ya que la novela del celoso es una novela urbana– y en los actos que comienza a realizar¹⁶ parecen converger dos personajes/tipo determinantes en el *fin de siècle*: el escritor realista y el detective privado.

Cuando Swann acude a la velada en casa de la señora de Saint-Euverte –luego de mucho tiempo de ausentarse a las reuniones mundanas–, el narrador realiza una sugerente descripción de algunos monóculos de los invitados, analizando el efecto que tienen sobre el rostro de los caballeros. La descripción se detiene luego en un personaje apenas mencionado:

...pendant que M. de Bréauté demandait: “Comment, vous, mon cher, qu’est-ce que vous pouvez bien faire ici?” à un romancier mondain qui venait d’installer au coin de son œil un monocle, son seul organe d’investigation psychologique et d’impitoyable analyse, et répondit d’un air important et mystérieux, en roulant l’r:

“J’observe” (Proust, 1987-89, I: 321).

La escena puede pasar desapercibida, pero es de una enorme sutileza. En primer lugar, la descripción de los monóculos no resulta inocente, ya que el problema del celoso es fundamentalmente un problema de visión: en él convergen la miopía, las alucinaciones (especulaciones) y la tendenciosidad de la mirada. El monóculo es, además, un objeto de gran peso social, que el mismo Swann se ve obligado a utilizar ante la disminución de su visión; se dan cita allí, entonces, el afán de observar con la voluntad de mantener una fachada socialmente aceptable, una suerte de carta de ingreso para las reuniones mundanas.

La aparición del novelista es una de las grandes escenas cómicas de *Un amour de Swann*, y supone, claro está, una burla de Proust a los escritores del realismo naturalista, que recorrían las esferas sociales con su “organe d’investigation psychologique et d’impitoyable analyse”. La sorpresa que demuestra el señor de Bréauté al verlo

¹⁵ A propósito, véase el libro de Giovanni Macchia *L’angelo della notte* (1980), que proporciona algunas claves para entender el simbolismo de la noche para Proust.

¹⁶ Swann mismo es consciente de la bajeza de sus nuevas acciones, que lo vinculan, según él, con la gente de extracción social inferior: “Et tout ce dont il aurait eu honte jusqu’ici, espionner devant une fenêtre, qui sait? demain peut-être, faire parler habilement les indifférents, soudoyer les domestiques, écouter aux portes, ne lui semblait plus, aussi bien que le déchiffrement des textes, la comparaison des témoignages et l’interprétation des monuments, que des méthodes d’investigation scientifique d’une véritable valeur intellectuelle et appropriées à la recherche de la vérité” (270).

indica que las *soirées* en los salones no son el ámbito natural del escritor, que se siente más bien atraído por el espectáculo diurno de las vicisitudes de la vida burguesa y obrera. Su espíritu analítico y su disposición para la acción son elementos que, de manera penosa y a su pesar, adopta Swann.

La vinculación con el detective es mucho más clara, y las escenas de Swann ante la alcoba de Odette, cuando duda si su amada está allí con otro hombre, o el pasaje de la carta anónima, introducen la historia de amor en un ámbito que supera incluso los enredos de las novelas sentimentales y se acerca al policial. La relación que el celoso establece con la verdad es también la del detective, que traza hipótesis sobre la acumulación de pistas, sean ellas de la índole que sean. La microtrama especulativa, de hecho, replica las reconstrucciones que hacen los detectives de sus casos. En un gran artículo sobre el papel del chisme [*potin*] en la obra de Proust, Nathalie Mauriac-Dyer alude a este último punto cuando afirma que “la recherche de la vérité ne passe-t-elle pas seulement dans la *Recherche du temps perdu* par les signes linguistiques, mais par leur vacillement, par tout le registre de l’expression émotionnelle, [...] et par le déchiffrement d’autres sémiotiques” (2006 : 263). La verdad, entonces, es un prisma que se construye desde las voces de los otros y que mantiene siempre su nivel de inestabilidad y ambigüedad¹⁷. El celoso, a diferencia del detective privado, nunca reúne a todos en el salón para contarles qué fue lo que ocurrió.

Tanto en el personaje del escritor realista como del detective privado hay una comunión entre arte y trabajo que forma parte de su esencia más pura, y por esto mismo pueden ser considerados como ejemplos modélicos del arte burgués¹⁸. Si el escritor realista intenta que en sus obras conviva la observación y la denuncia social con una estética particular, el detective convierte al crimen en su materia estética, siguiendo un poco el modelo propuesto por De Quincey en *Del asesinato como una de las bellas artes*. En el caso del celoso proustiano, en cambio, los elementos están en permanente contradicción, porque la praxis —es decir, sus investigaciones, los recorridos por la ciudad, el tiempo perdido— atenta contra la contemplación estética, típica de un personaje traído del esteticismo como lo es Charles Swann¹⁹. En este sentido, en el celoso anidan las tensiones propias de los procesos que intentan autonomizar la esfera artística de la esfera social, procesos burgueses que ocultan su desarrollo histórico, es decir, la relación intrínseca entre arte y sociedad que les da forma (Bürger, 2010 [1974]).²⁰ A través de la microtrama que domina su comportamiento y su especulación y lo arrastra por fuera de su *vita contemplativa*, Swann simboliza muy bien la posición incómoda del arte en la modernidad burguesa. A pesar de su voluntad por estrechar el círculo de sus relaciones al espectro mismo del arte, la autonomía que el esteta Swann construye se ve invadida por las demandas del mundo exterior, que aparece con toda la fuerza de sus conflictos y de su vulgaridad.

Las etapas del amor entre Swann y Odette²¹ tienen su correlato en un camino estético, o, mejor dicho, en la imposibilidad de armonizar dicho camino. Uno de los rasgos esteticistas de Swann consistía en percibir la vida real a través del arte, vinculando rostros de personas con pinturas²²; como es sabido, Odette es comparada a lo largo de todo el texto con mujeres pintadas por Botticelli: Séfora, la hija de Jetro, que aparece en el fresco *La juventud de Moisés*, y algunos de los rostros femeninos de la *Primavera*. La ineptitud de Swann consiste fundamentalmente en no poder distinguir separadamente el arte de la vida, y por esto la materialización de ciertas figuras ideales lo anima a desear lo que en realidad le desagrada:

Ou bien elle le regardait d’un air maussade, il revoyait un visage digne de figurer dans la vie de Moïse de Botticelli, il l’y situait, il donnait au cou d’Odette l’inclinaison nécessaire; et quand il l’avait bien peinte à la détrempe, au XV^e siècle, sur la muraille de la Sixtine, l’idée qu’elle était cependant restée là, près du piano, dans le moment actuel, prête à être embrassée et possédée, l’idée de sa matérialité et de sa vie venait l’enivrer avec une telle force que, l’œil égaré, les mâchoires tendues comme pour dévorer, il se précipitait sur cette vierge de Botticelli et se mettait à lui pincer les joues (Proust, 1987-89, I: 234-235).

En otros pasajes, la identificación entre Odette y la obra de arte es casi total, y Swann justifica la pérdida del tiempo con su amor por el coleccionismo:

¹⁷ Mauriac-Dyer llega mucho más lejos cuando afirma que la fuente de *Un amour de Swann* es el chisme: “Ce pseudo-informateur anonyme, cette source mystérieuse et pour toujours invisible du roman, cette bouche d’ombre, c’est celle, ignoble et délicate à la fois, du potin” (2006: 264). El chisme, al que Antoine Compagnon piensa en analogía con la arqueología (Compagnon, 2013) es uno de los temas más fecundos de la crítica proustiana de los últimos tiempos. Aunque sobrepasa ampliamente los objetivos de este trabajo, es importante tener en cuenta que introduce modulaciones sobre el conocimiento de la verdad que resultan enormemente fecundos para la novela del celoso.

¹⁸ Moretti analiza el papel y los alcances del trabajo en la construcción del burgués. A partir de la actividad desmesurada que aparece en *Robinson Crusoe* y que supera la necesidad básica de la supervivencia, Moretti piensa en el trabajo como “nuevo principio de legitimación del poder social” (2014: 45). De esta manera, hay un pasaje desde el capitalista aventurero hacia el amo trabajador (48). El reflejo de este trabajo es la intervención directa en la práctica de la vida mundana.

¹⁹ Swann no es el único esteta de la *Recherche*. Bloch, amigo de la adolescencia de Marcel, es un gran defensor de *l’art pour l’art*, y los Verdurin, aunque representados con rasgos negativos, también hacen gala de serlo.

²⁰ “Como el público, la autonomía del arte también es una categoría de la sociedad burguesa que descubre y oculta un desarrollo histórico real” (Bürger, 2010 [1974]: 52).

²¹ Shattuck las describe de la siguiente manera: “The stations of Swann’s love for Odette begin and end in indifference, and between those terms his sentiments, still covered by the generic term ‘love,’ pass through multiple, overlapping stages: aesthetic appreciation of Odette’s beauty, passive acceptance of her company, suffering because of being deprived of her company, urgent physical need for her, brief happiness in the satisfaction of that need, the torments of jealousy, social disgrace in her eyes because of importunate behavior, a sense of physical and nervous sickness, despair at the recollection of his happier moments, incapacity to act in order to rescue himself, and the slow cooling of affection” (Shattuck, 2000: 128).

²² El rol de la pintura es, en realidad, fundamental en toda la *Recherche*. Mitchell la define como “a sort of unapproachable and unrepresentable ‘black hole’ in the verbal structure, entirely absent from it, but shaping and affecting it in fundamental way” (1994: 158).

Et quand il était tenté de regretter que depuis des mois il ne fit plus que voir Odette, il se disait qu'il était raisonnable de donner beaucoup de son temps à un chef-d'œuvre inestimable, coulé pour une fois dans une matière différente et particulièrement savoureuse, en un exemplaire rarissime qu'il contemplait tantôt avec l'humilité, la spiritualité et le désintéressement d'un artiste, tantôt avec l'orgueil, l'égoïsme et la sensualité d'un collectionneur (221).

En su estudio sobre Proust y el decadentismo, Marion Schmid resume de esta forma el problema de Swann: "Pour Swann art et vie existent dans une symbiose; la nature reflète certains traits de l'art tout comme l'art reflète certains trait de la nature" (2008: 118). El problema sobreviene, sin embargo, cuando Swann es testigo de la ruptura inevitable y necesaria de la simbiosis, es decir, cuando entiende que Odette, además de ser el objeto de su deseo, es también un sujeto deseante²³. Las transformaciones de su amada lo apartan a Swann de su contemplación pasiva: en los celos, la simbiosis se rompe siempre en perjuicio del arte, ya que la praxis burguesa está imbuida en un halo de necesidad que reclama un tratamiento urgente. La trama del celoso tiene su piedra basal en los intentos conservadores de Swann de restituir su forma de percepción y de ambicionar el encapsulamiento de una idealidad, principio rector del coleccionista. Su actitud es la del idólatra, cuyos talentos permanecen siempre trancos ante el goce estético²⁴. Deleuze conceptualiza esto en términos de debilidad, una debilidad que se agota en meras asociaciones personales, como la famosa frase de la sonata de Vinteuil, representación del amor por Odette. "Les associations subjectives, individuelles, ne sont là que pour être dépassées vers l'Essence; même Swann pressent que la jouissance de l'art, 'au lieu d'être purement individuelle comme celle de l'amour', renvoie à une 'réalité supérieure'" (1998: 133); fiel a su énfasis en el platonismo proustiano, Deleuze se apresura a señalar que la Esencia no es la idealidad inestable, dinámica, que desea Swann en Odette, sino un "*point de vue* supérieur" (133, las cursivas son del original), otra forma de gozar del arte y de la vida.

Como se dijo antes, una de las características de la novela del celoso es su incompletitud, su carácter de pasaje y de intersticio: la actividad del personaje es siempre vana, pues sus averiguaciones nunca llegan a buen puerto y la verdad no consigue aparecer de forma determinante. Si el celoso, en su constante ser arrastrado hacia la acción, restituye la trama en el seno del texto literario, y esa trama tiende además a agotarse en sí misma y carece de conclusión significativa, entonces la novela propone, quizás, un nuevo tipo de autonomía del arte que, lejos de esconder las tensiones que le son propias, encuentra su sitio decantándose por el lado de una materialidad burguesa cada vez más espesa. El exceso de trama, como ya lo han demostrado muchos escritores del siglo XX –profundamente influenciados por las vanguardias–, es también una forma de autonomizar el arte por la vía inversa, sumiéndolo en el vértigo de la vida moderna o dotándolo de un carácter lúdico que lo despoja de utilidad y de eficacia. Mediante el uso de la microtrama material y especulativa, que expande los intersticios narrativos en donde piensa y actúa el celoso, *Un amor de Swann* muestra un camino posible en esa dirección. El caso es modélico, ya que en Swann se explicita un pasaje –el del esteticismo a la actividad burguesa– que en otros personajes celosos era tan solo insinuado²⁵.

4. Conclusiones

En un pasaje, el narrador dice de Swann que sus ojos, "quoique délicats amateurs de peinture", y su entendimiento "quoique fin observateur de mœurs, portaient à jamais la trace indélébile de la sécheresse de sa vie" (Proust, 1987-89, I: 234). Tal como lo prueba su actitud a lo largo del texto, el último aspecto (la aridez de la vida) es consecuencia del exceso de los dos primeros (sus ojos dados a la pintura y su entendimiento dado a la fina observación de las costumbres). Sin embargo, en la novela de aprendizaje (o de formación: formación de un escritor) que es *À la recherche du temps perdu*, el personaje de Swann simboliza un estadio, a veces necesario pero nunca deseable, de la relación del hombre con el arte. Las comparaciones entre el camino de Swann y el del narrador no tardan en aparecer²⁶, y es en ese sentido que Rancière dice lo siguiente: "[El narrador] tiene que aprender la oposición entre el trabajo del arte y la idolatría estética, una idolatría encarnada por el personaje de Swann, que quiere poner el arte en

²³ La dialéctica entre sujeto y objeto en Proust ha sido ampliamente estudiada por la crítica; Beckett resume su complejidad de esta manera: "[...] al tratarse de una relación humana, nos enfrentamos al problema de un objeto cuya movilidad no es solamente una función del sujeto, sino independiente y personal: dos dinamisismos separados e immanentes entre los cuales no existe ningún sistema de sincronización" (2008: 53 [1931]). Esto vuelve a aparecer con más fuerza en la relación entre Marcel y Albertine, y uno de sus emblemas más recordados es, quizás, el famoso primer beso: "Bref, de même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant, comme si en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être et tirer les unes des autres comme d'un étui toutes les possibilités qu'il enferme, dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis" (Proust, 1987-89, II: 660).

²⁴ Conviene recordar aquí el ensayo sobre Vermeer que está preparando Swann, y que recién se activa –aunque de forma improductiva, también– cuando comienza sus relaciones con Odette.

²⁵ Puede darse, quizás, el ejemplo de Emilio Brentani (*Senilidad*, de Italo Svevo), escritor fracasado cuya extracción burguesa es mucho más humilde, o el de Louis Grandeville (*Journal écrit en hiver*, de Emmanuel Bove), intelectual cultivado y sobreprotector.

²⁶ Jean Rousset propone que, dadas las similitudes entre Swann y el narrador de la *Recherche*, ambos pueden pensarse como *dobles*, ya que en Swann existe "la tentation permanente du héros et son péril intime" (Rousset, 1962: 147). Lo interesante es que Rousset considera que la figura de Swann tiene su continuación en el barón de Charlus, por lo que estos tres personajes se espejan unos en otros.

la vida, encontrar en Odette una pintura de Giorgione y transformar las frases de Vinteuil en ‘himno nacional’ de su amor” (Rancière, 2015: 214)²⁷.

Como ya se sabe, el aprendizaje del “trabajo del arte”²⁸ no es fácil para el narrador, y por eso Barthes piensa la estructura de la *Recherche* bajo la forma de una mistagogia (Barthes, 2011 [1972]: 116)²⁹. Finalmente, la vocación da sus frutos y el narrador percibe que en realidad su gran obra puede ser su vida, otra forma posible de resolver una tensión que es constitutiva del arte moderno.

Las relaciones entre Proust y el esteticismo, que han dado lugar a gran cantidad de textos críticos, también puede pensarse desde el punto de vista de la novela del celoso. Allí, en el pasaje de la idolatría estética a la trama de la vida burguesa, se gesta un doble movimiento, sutilmente escondido: por un lado, una crítica a la parálisis contemplativa del arte por el arte, y por otro, una nueva vía hacia la autonomía, una autonomía que vive de mostrar sus heridas internas.

Referencias bibliográficas

- Baroni, R., (2007) *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*. París, Seuil.
- Barthes, R., (2011) “Proust y los nombres” in *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, siglo XXI, pp. 115-129.
- Barsani, L., (2013) *Marcel Proust. The Fictions of Life and of Art*. Oxford, Oxford University Press.
- Beckett, S., (2008) *Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.
- Brunel, P. (dir.), (1996) *L'écriture romanesque de la jalousie*. París, Didier-Érudition.
- Burello, M. G., (2012) *Autonomía del arte y autonomía estética*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Bürger, P., (2009) *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Chardin, P., (1990) *L'amour dans la haine, ou la jalousie dans la littérature moderne*. Ginebra, Droz.
- Compagnon, A., (2013) “Renaissances proustiennes” in *Genesis*. Vol. 36, pp. 15-24.
- Curtius, E. R., (1952) *Französischer Geist im Zwanzigsten Jahrhundert*. Berna, Francke Verlag.
- Deleuze, G., (1998) *Proust et les signes*. París, Quadriga / PUF.
- Fraisse, L., (1995) *L'esthétique de Marcel Proust*. París, SEDES.
- Fraisse, L., (2013) *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*. París, PUPS.
- Genette, G., (1972) *Figures III*. París, Seuil.
- Klossowski, P., (2021) *Sobre Proust*. Buenos Aires, Cactus.
- Macchia, G., (1980) *L'angelo della notte*. Milán, Rizzoli.
- Mauriac-Dyer, N., (2006) “Portrait du romancier en ‘potinière’: Proust” in Chamayou, A., Solomon, N. (dir.), *Potins, cancans et littérature*. Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, pp. 253-267.
- Milly, J., (1996) *Proust et le style*. Ginebra, Slatkine.
- Mitchell, W. J. T., (1994) *Picture Theory*. Chicago y Londres, University of Chicago Press.
- Monneyron, F., (1997) *L'écriture de la jalousie*. Grenoble, ELLUG.
- Moretti, F., (2014) *El burgués*. Buenos Aires, FCE.
- Proust, M., (1987-89) *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 Vol. París, Gallimard, colección Bibliothèque de la Pléiade.
- Rancière, J., (2015) *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Ricœur, P., (1984) *Temps et récit II*. París, Seuil.
- Rousset, J. (1962) *Forme et signification*. París, Librairie José Corti.
- Schmid, M., (2008) *Proust dans la décadence*. París, Honoré Champion.
- Shattuck, R., (2000) *Proust's Way: A Field Guide to In Search of Lost Time*. New York, W. W. Norton.
- Tadié, J.-Y., (1996) *Marcel Proust*. París, Gallimard.
- Wallenstein, I., (1988) “The Bourgeois(ie) as Concept and Reality” in *New Left Review*. Vol. 1, ° 167, pp. 91-106.

²⁷ Tomando expresiones del propio Proust en sus prólogos a las traducciones de Ruskin, Luc Fraisse denomina a esto “le péché d'idolâtrie” (Fraisse, 1995: 48ss.)

²⁸ No hay que entender “trabajo” como un término demasiado burgués, algo que sí resultaría operativo, por ejemplo, para la obra de L.-F. Céline. En la estética proustiana, el trabajo artístico consiste más bien en un *descubrimiento* de algo que ya estaba hecho.

²⁹ La mistagogia implica una iniciación al Misterio religioso. Barthes la concibe dividida en tres momentos dialécticos: el deseo, el fracaso y la asunción (Barthes, 2011 [1972]: 116).