

Los géneros de la *Recherche*

CARLES BESA CAMPRUBÍ
UNIVERSIDAD POMPEU FABRA

Et s'il était impossible, de ne pas mêler les genres? Et s'il y avait, logée au coeur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination? (Derrida, 1980: 178). Estamos, como se ve, ante el más genuino estilo derridiano: no hay texto sin género —ni texto que no sea atravesado por la ley—, pero dicha participación, lejos de deber ser entendida como una pertenencia o una propiedad en el sentido taxonómico o genealógico del término, revelaría la *folie du genre* (Derrida, 1980: 200)¹. La advertencia no parece desatinada, sobre todo ante la espinosa cuestión de la *genericidad* de la *Recherche*, una obra que pone a prueba, también en ese terreno, algunas de las ideas que la teoría literaria actual ha expresado con más vehemencia. Por ejemplo, que el género es una norma cultural y una fuerza de claras implicaciones, tanto por lo que se refiere a las condiciones de producción —es decir, las estrategias del autor— como por lo que concierne a las expectativas del lector, quien puede reconocer en un texto rasgos genéricos que desafían el compromiso manifestado por su creador. O también, y no menos importante, que gran parte del aspecto revolucionario de

¹ Derrida apoya su punto de vista en *La Folie du jour* de Blanchot (1973), cuya primera versión apareció en la revista *Empédocle* en mayo de 1949 bajo el enigmático subtítulo de *Un récit?*

la literatura moderna y contemporánea no radica en su supuesta agenericidad, sino en la explotación que lleva a cabo de una *estrategia de lo mixto* (Molino, 1993: 23) o confusión/combinación genérica que perturba las fronteras impuestas por la tradición².

Que para todo texto en gestación el modelo genérico es un material a trabajar o a reformular lo demuestran las declaraciones privadas de Proust poco antes de publicar la *Recherche*, declaraciones con que, de paso, consagra la ambigüedad. Así, en 1912, en una carta emblemática a Louis de Robert —a quien solicita ciertos consejos editoriales aprovechando que su interlocutor ha conseguido publicar *un livre admirable qui n'est pas un roman* (se refiere al *Roman du malade*, aparecido un año antes)—, califica su propia obra en estos términos:

un long ouvrage que j'appelle roman parce qu'il n'a pas la contingence des Mémoires (il n'y a dedans de contingent que ce qui doit représenter la part du contingent dans la vie) et qu'il est d'une composition très sévère, quoique peu saisissable parce que complexe; je serais incapable d'en dire le genre (C. XI: 251).

Similarmente, en dos cartas de febrero de 1913 explica a René Blum, a quien parece haber escogido como intercesor con sus editores:

Je souhaiterais que M. Grasset publiât [...] un important ouvrage (disons roman, car c'est une espèce de roman) que j'ai terminé [...] Je ne sais si je vous ai dit que ce livre

² También Kent (1983) se rebela contra la idea de pureza genérica, después de atacar el reduccionismo inherente a la perspectiva psicológico-antropológica (frazeriana y junguiana) de Frye (1957) en su erudito *Anatomy of Criticism*, en el que la literatura se ve subordinada a los modelos arquetípicos y míticos que englobarían toda la cultura; ateniéndose más a las convenciones formales que rigen un género específico, Kent intenta subrayar su propósito postulando diez reglas, de las cuales nos parecen especialmente interesantes la tercera y la cuarta, en la medida en que recogen la conclusión de que un género híbrido no es nunca predecible: 3. *Formal conventions from a pure genre may combine, through the principles of foregrounding, with the conventions of another pure genre to form 'hybrid' genres.* 4. *A hybrid genre is higher in uncertainty and information content than a pure genre* (Kent, 1983: 9).

El género, afirma en sentido análogo Schaeffer (1983 = 1986 y 1989) contra las teorías genéricas de naturaleza ontológica o epistemológica (y por ello empíricamente inatacables), no es una categoría trascendente y exterior al texto (o una pseudoexterioridad como opina Croce), sino una categoría operatoria y dinámica; por ello, para el estudio de la genericidad es especialmente interesante el régimen de la transformación (por oposición al régimen de la reduplicación o de la ejemplificación), que hace ingresar el nuevo texto en el terreno de la multigenéricidad.

était un roman. Du moins, c'est encore du roman que cela s'écarte le moins (C. XII: 79 y 91-92).

Para el propio Proust, pues, la *Recherche* no es simplemente una novela, término que visiblemente le molesta³ y que no parece usar sino para proteger su obra de una lectura autobiográfica —con lo cual, paradójicamente, ha colaborado (quizás no del todo involuntariamente) con dicha lectura. Como acabamos de ver, frente a esta posible adscripción el autor no alega la razón que esperaríamos —el contenido ficticio de la obra, en el cual insiste muy a menudo el narrador en *Le Temps retrouvé*⁴—, sino dos otros argumentos. El primero de ellos, especialmente revelador (y hasta cierto punto desconcertante): el carácter superior o necesario de su producto, merced al cual éste conjuraría la supuesta contingencia de las memorias y la autobiografía; el segundo: su concertada construcción, como si sólo el género de la novela ofreciese modelos de composición severa y acabada. Naturalmente, lo que aquí nos interesa no es decidir si la *Recherche* puede o no recibir con justicia el nombre de novela (hoy sabemos que la indeterminación del género es al fin y al cabo su mejor definición), sino interrogarnos sobre la intencionalidad que revelan las afirmaciones de Proust. Dicho de otro modo: el hecho de que la *Recherche* se parezca *sobre todo* a una novela sugiere que en algún punto se aleja de ella, y se trata de saber en cuál o cuáles.

La exégesis proustiana, una vez superada la versión popular según la cual la *Recherche* era una autobiografía, se ha visto con la necesidad de corregir la versión más cultivada o crítica, que la consideraba como una obra de ficción pura. En este sentido, diferentes autores han colaborado en situar

³ Asimismo, el narrador de la *Recherche*, y especialmente al hablar de su obra futura en *Le Temps retrouvé*, se refiere a ella no con el término de *roman*, sino de *livre* o *ouvrage*, de la misma forma que siempre alude a Flaubert, Balzac y France como *écrivains* y no como *romanciers*.

⁴ *Dans ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage 'à clefs', où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire à la louange de mon pays que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels, qui existent [...] ils s'appellent, d'un nom si français d'ailleurs, Larivière (III: 424).* Utilizamos la edición de la *Recherche* en 4 tomos, realizada por la Pléiade bajo la dirección de J.-Y. Tadié; como para la *Correspondance*, la cifra romana designa el tomo y la arábica la página del texto citado.

la obra en un punto de intersección que permite desafiar las barreras entre ambos géneros. Lejeune (1975), por ejemplo, cree que existen al menos dos razones que no permiten considerar la *Recherche* como una ficción pura: la primera, la ausencia de pacto novelesco al comienzo del libro; y la segunda, la coincidencia del nombre de pila del autor y del personaje narrador. Lejeune es consciente de que el texto sólo propone dicha coincidencia en dos ocasiones (de hecho, son tres, una de ellas por implicación), y en un contexto de una gran ambigüedad; pero no deja de concluir que *cette bizarre intrusion d'auteur fonctionne à la fois comme pacte romanesque et comme indice autobiographique, et installe le texte dans un espace ambigu* (Lejeune, 1975: 28)⁵.

Con protecciones restrictivas o sin ellas, el caso es que las únicas veces en que el narrador no es *je es Marcel*, y la última edición de la Pléiade demuestra con convicción y medios que estas menciones no son vestigios de un estado anterior de la novela que Proust no habría tenido tiempo de revisar, sino adiciones tardías (III: 1718). La precisión parece dirigida a aquellos que sostienen que la aparición de *Marcel* es una *distracción* de Proust⁶. Convendremos que es harto difícil de admitir que habiendo mantenido el anonimato de su narrador a lo largo de más de dos mil páginas,

⁵ Significativamente, es Albertine quien, en todos los casos (y siempre en *La Prisonnière*), bautiza al narrador, detalle de claras implicaciones psicoanalíticas, y curiosamente poco comentado —sólo, que sepamos, por Rava (1988) y, sobre todo, por Doubrovsky (1974: 121 y 141), muy interesado personalmente, como veremos, en las relaciones que mantienen los términos del triángulo temático compuesto por el nombre propio, la autobiografía y la novela. Como es sabido, el ejemplo más singular de la nominación supositiva a la que nos referimos (pero narrado como un acto iterativo) es aquel en el que Albertine se despierta, después de una larga escena en la que ha sido objeto de contemplación por parte del narrador: *Elle [Albertine] retrouvait la parole, elle disait: 'Mon' ou 'Mon chéri', suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait: 'Mon Marcel', 'Mon chéri Marcel' (III: 583)* —los otros ejemplos se encuentran en las páginas 622 y 663. *Marcel* aparece también en un borrador citado por Bardèche (1971, 1: 172): *Homme de lettres de Cabourg... Marcel va le voir sans avoir rien lu de lui*.

⁶ Éste es el punto de vista de, entre otros, Suzuki (1959) y Waters (1960). Suzuki apoya su idea aduciendo la fragilidad psicológica del protagonista, a quien, por poseer un carácter común al 'yo' de todo el mundo, Proust habría preferido dejar en el anonimato; Waters alude, en cambio, a pasajes en los que, según su parecer, el autor se preocupa por no dar a conocer el nombre del personaje, deduciendo que los casos en los que sí aparece se explican por el hecho de que Proust *was not always able to control his style sufficiently to maintain the breach between himself and his narrator* (Suzuki, 1959: 392) —y aquí el crítico cae en una flagrante contradicción con su idea de que la *Recherche* tiene que ser considerada *purely as literature*.

obedeciendo a un gesto y un designio que parecen bien voluntarios, a Proust se le escape *Marcel* en un momento tan avanzado de la obra, sobre todo si tenemos en cuenta la preocupación que manifiesta en todo momento por la cuestión de los nombres propios (de países y de personas); además, no nos parece que la manera sofisticadísima y casi acrobática con la que se nos presenta la hipótesis del nombre de Marcel pueda explicarse por una inadvertencia, sino, al contrario, por un cálculo muy elaborado⁷.

De hecho, incluso si fuera aceptada, la conjetura según la cual la voluntad última de Proust era mantener el anonimato total del narrador no probaría en absoluto la elusión de todo compromiso con la autobiografía, pues dicho anonimato podría entenderse igualmente como un síntoma de la falta de independencia del narrador respecto al autor. Ésta es la tesis que defiende Genette en su estudio del paratexto de la *Recherche* (1987), en el que dedica unas páginas al análisis del régimen gramatical utilizado en los resúmenes de la acción de la obra escritos por el propio Proust; en estos sumarios, el protagonista siempre es designado por el pronombre de primera persona: *mort de ma grand-mère, comment je cesse de voir Gilberte, M. de Charlus me déconcerte*, etc. Curiosamente, Proust utiliza la misma fórmula en sus confidencias epistolares, como es el caso de la famosa carta-dedicatoria a Mme Scheikévitch (escrita en ocho páginas blancas del ejemplar de *Du côté de chez Swann*, y fechada a primeros de noviembre de 1915), en la que le anuncia el argumento de los futuros volúmenes de la *Recherche*⁸. Genette añade que las objeciones de Proust en el sentido de

⁷ No queremos entrar aquí en detalles que nos llevarían demasiado lejos, y en concreto a los terrenos pantanosos del psicoanálisis y su idea clave del valor funcional de la ocultación: un elemento (aquí, el nombre del narrador) no importa tan sólo por la frecuencia de sus apariciones, sino también por su ausencia. Gaubert (1980), en un artículo lleno de intuiciones sobre las motivaciones autobiográficas de la onomástica de la *Recherche*, sostiene que si el nombre de Marcel desaparece es porque Marcel Proust —verdadero *maître en dissimulation* como lo era Wilde según Gide (Gaubert, 1980: 87)— se ha convertido en omnipresente, concluyendo que el autor pretendía, por un lado, que el lector no lo identificara con el narrador, y, por otro, que no lo disociara completamente de él.

⁸ *Vous la [Albertine] verrez quand elle n'est encore qu'une 'jeune fille en fleurs' à l'ombre de laquelle je passe de si bonnes heures à Balbec. Puis, quand je la soupçonne sur des riens, et pour des riens aussi lui rends ma confiance —'car c'est le propre de l'amour de nous rendre à la fois plus défiant et plus crédule.'* [...] *Du reste peu à peu je me fatigue d'elle, le projet de l'épouser ne me plaît plus; [...] Puis vous verrez notre vie commune pendant ces longues fiançailles, l'esclavage auquel ma jalousie la réduit, et qui, réussissant à calmer ma jalousie, fait évanouir, du moins je le crois, mon désir de l'épouser.* (C., XIV: 281).

inclinan a los lectores hacia una lectura heterobiográfica de su obra no son menos ambiguas, y a menudo altamente reveladoras⁹. Y concluye con una de sus piruetas habituales: como el propio Proust no sabe muy bien a qué género pertenece la *Recherche*, lo más sensato será encontrarle un nombre que le dé una suerte de estatus crítico; Genette propone el término de *auto-fiction*, que define como *un récit où l'auteur se met lui-même en scène, plus ou moins nettement et plus ou moins nommément, dans des situations qu'il présente en même temps, plus ou moins fermement, comme imaginaires ou fictives* (Genette, 1987: 32); se trata, pues, de un género mixto e intermedio —mezcla perfecta de autobiografía y ficción—, y cuya esencia derivaría de conductas existenciales bastante comunes, como son la mitomanía, el sueño o la fabulación infantil¹⁰.

La máxima citada por Proust —*car c'est le propre de l'amour de nous rendre à la fois plus défiant et plus crédule*— se encuentra efectivamente, muy desarrollada y con ligeras variaciones (los adjetivos están en plural), en *Sodome et Gomorrhe* (III: 227).

⁹ Como muestra, en el artículo de 1921 sobre Flaubert, Proust (1971: 559) evoca el episodio de la madalena de *Du côté de chez Swann* en estos términos: [...] *des pages où quelques miettes de 'madeleine', trempées dans une infusion, me rappellent* (ou du moins rappellent au narrateur qui dit 'je' et qui n'est pas toujours moi) *tout un temps de ma vie, oublié dans la première partie de l'ouvrage*. La cursiva es nuestra: Proust nos ha enseñado, antes que Barthes, a leer lo esencial entre paréntesis.

¹⁰ Genette dice retomar y ampliar aquí comentarios que ya había hecho en *Palimpsestes* (1982: 291-293). Pero el caso es que se había ocupado ya del tema mucho antes: así, en "Proust et le langage indirect" (1969c), donde postula que Marcel es la imagen grotesca y a la vez idealizada del autor, y la *Recherche* una suerte de confesión negativa; y poco después, en "Méronymie chez Proust" (1972a) —justamente citado y elogiado por Paul de Man en un artículo del que hablaremos más abajo—, donde concluye que cada ejemplo en el tema tratado por el episodio de la *conjonction Jupien-Charlus* (III: 3-11) *peut générer un débat infini entre une lecture de la Recherche comme fiction et une lecture de la Recherche comme autobiographie. Peut-être d'ailleurs faut-il rester dans ce tourniquet* (p. 50, n. 1). Volverá más tarde a la cuestión de manera menos general y elusiva, al intentar encontrar garantías formales a sus intuiciones en este campo; así, tanto en *Nouveau discours du récit* (1983: 26) como en *Fiction et diction* (1991: 74) insiste a través de Lejeune (1975: 114) en el uso continuado que hace del iterativo un género factual como la autobiografía —y es dicho uso uno de los rasgos más característicos del tiempo proustiano, como ya había mostrado Genette en *Discours du récit* (1972b; véase en particular el capítulo "Fréquence", pp. 145-182).

Para una discusión muy rica sobre el género de la autoficción (y bastante crítica, además, con algunas de las ideas de Genette), remitimos al artículo de Marie Darrieussecq (1996); la autora define el género como *un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent, on trouvera la mention roman sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement*

Muchas de estas observaciones las había ya formulado a su modo Käte Hamburger (1957 = 1986) en su controvertida *Die Logik der Dichtung* —elogiada, aunque con reservas, por Genette en su aclaratorio prefacio a la versión francesa—, al excluir del campo pleno de la ficción (en el sentido de *creación*) la novela en primera persona; lo cual no significa en ningún modo desterrarla del campo, mucho más vasto, de la literatura —es decir, de la *feintise* (fingimiento o simulación), que no es exactamente lo mismo. No es que Hamburger caiga en la ingenuidad de considerár el relato homodiegético como necesariamente autobiográfico, al menos en el plano de los contenidos que vehicula; su idea es que, si nos atenemos tan sólo a criterios internos o lógicos (los únicos que le interesan a la autora), no podremos dejar de aceptar que este relato toma la *forma* propia de una autobiografía auténtica, característica que lo aproxima a la enunciación lírica, también descartada por Aristóteles de la *ποίησις* por el hecho de tratarse de un discurso que permanece simple discurso —un discurso que no es *μίμησις* de acciones humanas. Por tanto, una novela rigurosamente homodiegética no se distingue intrínsecamente de una verdadera autobiografía, en el sentido de que, como ésta última, procede de un conjunto de *enunciados de realidad* (simulaciones de un enunciado real), por oposición a los enunciados de ficción de la novela en tercera persona, los cuales *crean* realidades ficticias y personajes autónomos. Claro que, como Genette ha demostrado suficientemente en *Discours du récit* (1972b) y recuerda en el prefacio al libro de Hamburger (p. 11) —es aquí donde se sitúan sus reservas a la teórica germana—, una novela en primera persona no tiene por qué ser siempre fiel a su propósito homodiegético. Como muchas otras obras escritas en este régimen, la *Recherche* recurre a procedimientos típicos de la novela heterodiegética —como son el discurso indirecto libre o el relato de pensamientos—, con los cuales consigue convertir en sujetos semiautónomos a muchos de sus personajes (y no sólo al personaje narrador), infiltrándose así en el régimen de la ficción¹¹.

sous son nom propre, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples 'effets de vie' (Darrieussecq, 1996: 369-379). Como se ve, la autoficción es presentada aquí a la vez como novela en primera persona y como autobiografía, lo que la sitúa entre dos prácticas de escritura contrarias desde un punto de vista pragmático.

¹¹ En cuanto al grado de autonomía dado al personaje-narrador, no será inútil traer aquí —recurriendo ahora al modelo greimassiano de la enunciación, definida como una *schizie créatrice* (Cordese, 1986: 43)— el concepto de *débrayage*. Éste permite dar cuenta del fenómeno de la *transferencia creativa*, la cual es especialmente energética cuando el autor delega

Con gran sentido estratégico, Genette, en *Le paratexte proustien*, toma prestado el término de autoficción a una parte del paratexto de una obra de Serge Doubrovsky, presentada como una novela en la portada y como una autoficción en la contraportada. Nos referimos a *Fils* (1977), ambigua desde el título —¿hilos y/o hijo(s)?—, y ampliamente comentada por el mismo autor (Doubrovsky, 1980 = 1988) en un artículo que será duramente contestado por Lejeune en *Le cas Doubrovsky* (1986). En su artículo sobre *Fils*, Doubrovsky demuestra una vez más que le gusta presentarse a sí mismo no sólo como un paciente privilegiado del psicoanálisis, sino también como un maestro consumado de la autocrítica (siguiendo en este último punto los pasos de autores como Gide, Barthes o Ricardou, a quienes por otra parte apela). El autor sostiene en este trabajo que *Fils* ocupa la famosa casilla vacía postulada por Lejeune en *Le Pacte autobiographique* (1975: 31-32) —pacto basado, recordémoslo, en el criterio de coincidencia entre el nombre del autor y del personaje—, al imaginar el caso de una hipotética novela declarada como tal cuyo protagonista-narrador poseería idéntico nombre al del autor: *Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche*, concluye Lejeune (1975: 31)¹².

al narrador-personaje el poder de la escritura, pues al suprimirlo a él incrementa la independencia de su criatura. Aunque jerárquicamente (legalmente) inferior al autor (cuyo nombre destaca en la portada del libro), el narrador puede parecer en algunos casos un novelista interno. El hecho de que la vocación de Marcel sea la escritura —con lo que proyectaría la obra del autor— puede ser interpretado como una coartada temática que justificaría algunos de los privilegios técnicos (y típicamente autoriales) que le son atribuidos; nos referimos en particular a la omnisciencia, la cual le permite penetrar en el pensamiento y los sentimientos íntimos del resto de personajes (pensamiento y sentimientos a los que, según una lógica formal, no debería tener acceso un testimonio interior del relato).

¹² En su réplica a Doubrovsky, Lejeune —quien a su vez somete sus propuestas iniciales a un reiterado *mea culpa* que no las modifica sustancialmente (Lejeune, 1980, 1983 y 1986)— insiste en el poder referencial del nombre propio del autor, el cual, para el lector, no tendría nada de ambiguo: *Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une 'autofiction', il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible, ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà [...] Rien de tel ici. L'ambiguïté n'existe que dans l'esprit de Serge Doubrovsky, qui est sans doute le seul (avec son psychanalyste) à mesurer l'écart entre le texte et le 'réfèrent' réel [...] La part n'est pas égale entre l'allégation de fiction, assez obscure, et l'engagement référentiel catégorique et vérifiable* (Lejeune, 1986: 65-66).

Con casillas llenas o vacías en el pacto, y con o sin *Marcel* en la *Recherche*, el caso es que no estamos muy lejos de la idea que se hacía ya Marthe Robert, en *Roman des origines et origines du roman* (1972), del novelista, o al menos de un tipo de novelista bastante común: aquel que, obsesionado por fabricar el argumento de su *novela familiar*, no sería sino un autobiógrafo más mentiroso que los verdaderos autobiógrafos. Ni tampoco nos encontramos muy alejados, en el sentido inverso de la cuestión, de la concepción que tiene de Man (1984) de la autobiografía como prosopeya, figura entendida no ya como el arte de atribuir cualidades humanas a los seres inanimados, sino como el arte de construir un 'yo' alternativo que suplantaría una identidad previa vacua o incierta —una *máscara*, en definitiva, recuperando el sentido etimológico de *persona*. En tanto que desfiguración, dice de Man, la autobiografía no calca la vida a partir de un proceso mimético —análogamente a como una fotografía dependería de su sujeto o un retrato realista de su modelo (y aun así...)—, sino que es la idea misma de mimesis la que engendra la ilusión referencial: así pues, la voz y el rostro del 'yo' autobiográfico no son tanto el origen como el resultado del texto, por lo que la distinción misma entre ficción y autobiografía no sería una polaridad, sino algo indecidible¹³. En definitiva, más que un género, la autobiografía sería una forma de comprensión, una *figure of reading* que interviene, en mayor o menor grado, en todo texto.

Como era de esperar, la lúcida y seductora concepción de de Man ha sido hartamente saludada. Como muestra, se leerá la rica (y bellísimamente escrita) discusión de Nora Catelli en *El espacio autobiográfico* (1991). La autora aprovecha las remarcas del deconstruccionista para comentar los límites del libro clásico de Lejeune al postular un *pacto* autobiográfico y establecer dicho pacto a través de una especificidad documental y jurídica, basada en elementos situados fuera del texto (el autor y su firma). También Darío Villanueva (1993) y Ángel Loureiro (1993) recurren al americano para distanciarse de Lejeune —víctima de un pragmatismo algo ingenuo y reiterado en las *autovariaciones* posteriores a que ha dado lugar su diagnóstico inicial— por su visión legalista (fiduciaria) y analogista (similitudinaria), ya que la función principal de su contrato autobiográfico es establecer la

¹³ *We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all aspects, by the resources of his medium?* (De Man, 1984: 69).

identidad entre autor y personaje narrador. Ni Villanueva ni Loureiro recurren sólo a de Man, pues ambos manejan una cantidad importante de sabias referencias. Villanueva, especialmente interesado en incluir el tema de la autobiografía dentro del realismo literario que tanto le preocupa últimamente, se basa en Lacan para sostener que *la autobiografía vendría a representar en el cuadro de los géneros literarios la función del [...] estadio del espejo en la investigación psicoanalítica* (Villanueva, 1993: 22-23) —pero también alude, más en sintonía con la pragmática, a Gadamer, Ingarden, el famoso principio de credulidad de Coleridge y el no menos célebre principio de cooperación de Grice. La conclusión de Villanueva pretende dar respuesta al título del artículo, al proponer una figura retórica (la paradoja, como de Man proponía la prosopopeya y otros la metáfora) que le sirve de mediadora para una definición del género: la autobiografía es ficción si la consideramos *desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su yo*; pero es verdad para el lector, *quien hace de ella, con mayor facilidad que de cualquier otro texto narrativo, una lectura intencionalmente realista* (Villanueva, 1993: 28). Por su parte, Loureiro se vale de Foucault —de quien es conocida la idea de que el hombre occidental se ha convertido con el tiempo en una especie de animal de la confesión, especialmente en el terreno sexual— y de sus *tecnologías del yo* (Foucault, 1988), no sin repasar con consistencia la bibliografía autobiográfica, que divide cronológicamente, a partir de Olney (1991), en tres etapas correspondientes a los tres semas de la palabra: 1) el *bios*, 2) el *autos*, y 3) la *graphé*¹⁴.

Por lo que se refiere a la *Recherche*, un índice suplementario de autoficcionalidad lo constituye sin duda la gran presencia de máximas y pensamientos engarzados en el relato. No en vano, en una ficción escrita en una primera persona *más o menos* autobiográfica, el espíritu retrospectivo que guía al yo narrador se siente constantemente invitado al comentario, como consecuencia de la lógica contaminación a la que el *discours* somete los rasgos propios de la *histoire*, construyendo un mundo que tiende a convertir

¹⁴ En la primera, todo escrito autobiográfico es entendido como fiel reproducción de una vida; en la segunda, la autobiografía es ya concebida más como recreación que como reproducción del 'yo'; en la tercera (la actual), se convierte en texto en el sentido moderno (inmanente y demaniano) del término.

en abstracción todo proyecto personal¹⁵. Apoyándose en Rousseau, Starobinski (1970: 92-98) subraya precisamente la mezcla que se da en la autobiografía de lo elegíaco y lo picaresco (la *histoire* y el *discours* respectivamente), pues el sentimiento de la felicidad perdida se ve recubierto y en cierta forma superado por la reflexión lúcida y amplia del presente —un estado intelectualmente superior, aunque a veces moralmente degradado, y que tendría en la forma de la máxima su mejor expresión lingüística. En este sentido, el peso que suele tener la máxima en los relatos en primera persona puede ser considerado como un elemento más a añadir a favor de la tesis que aboga por la reintroducción, en materia literaria, de la noción de autor. Éste se encuentra sin duda actualmente mucho más vivo de lo que auguraban los funerales con que lo sentenciara Barthes (1968 = 1984) hace un cuarto de siglo, aunque lo hiciera resucitar con cierta fuerza unos años después; hoy somos capaces de entrever las *dificultades autobiográficas* de Barthes (en particular la asunción del propio yo), dificultades que quizás originaron, en parte, la contundencia de *La mort de l'auteur* —aún años después Barthes anotaría, en un fragmento de su breve diario (el 22 de julio de 1977), *Je est plus difficile à écrire qu'à lire* (Barthes, 1979 = 1984: 407), declaración que no deja de ser un paso importante en la dirección contraria a la propuesta en el famoso réquiem (al menos desde el punto de vista pragmático, ya que no desde el genético)¹⁶.

¹⁵ No por azar, en *Autobiografía y modernidad literaria*, del Prado, Bravo y Picazo (1994: 271-273) dedican unas páginas a la digresión como técnica de intromisión del 'yo'.

¹⁶ Sin duda, podemos estar de acuerdo con Valéry (1929 = 1957: 571) en el sentido de que la autobiografía es una quimera en el plano epistemológico y una prostitución en el plano comunicativo, como también podemos calificar de impostura la concepción ontológica y escatológica (ascética y mística) que tiene de la vida y la personalidad una óptica tradicional del género (Gusdorf, 1975). Es evidente que reintroducir la noción de autor sólo puede justificarse en el marco de una interpretación atomista y no totalista de las relaciones entre el hombre y la obra —no en vano, la exégesis proustiana de los últimos años ha demostrado suficientemente, gracias a la genética textual, la existencia de casos evidentes de precedencia de la literatura respecto a la vida (Rey, 1988: 1329 y Compagnon, 1992: 56).

Naturalmente, esta aconsejable prudencia no ha impedido que diferentes voces se hayan alzado a favor de una revalorización matizada de la figura del autor. Es lo que pretenden, además de los nombres ya citados en estas páginas, Kerbrat-Orecchioni (1980: 171-180) desde la lingüística de la enunciación —la autora reclama, contra Barthes y Eco, la noción de un *agente* productor y el estudio de lo que ella llama *autobiographèmes* (1980: 176)—; Schneider (1985) desde el psicoanálisis —y no precisamente para exaltar una nueva mitología de la sinceridad, la individualidad o la introspección que el psicoanálisis mismo ha colaborado en

Se comprenderá, a la luz de lo que acabamos de sugerir sobre la máxima como huella de autoficcionalidad en la *Recherche*, que para el estudio del tema que nos ocupa no podamos descartar otros géneros vinculados con la literatura del 'yo' o el *récit de vie*. Ya había observado Rosso (1968), uno de los autores pioneros en el análisis de este campo, las estrechas relaciones que mantiene la máxima con el diario íntimo, el ensayo a la Montaigne, las memorias o las confesiones¹⁷. No faltan críticos que se hayan hecho eco de lo que estamos diciendo. Así, Coman (1983) subraya la importancia en el corpus proustiano de las *Pensées* de Joubert, a pesar de lo descendente de su trayectoria —de la idolatría juvenil a la denegación del Proust maduro. También Swahn (1979: 75-76), interesada en los inicios literarios de Proust con el fin de entender mejor la *Recherche*, ha mostrado la huella del género de la confesión espiritual en numerosos textos de juventud¹⁸. Dobbs (1969) pretende (la verdad es que sin mucho éxito) establecer analogías de intención y ambición entre las *Confessions* de Rousseau y la *Recherche*, perspectiva que será seguida con más inspiración por Magill (1988), quien destaca el carácter premeditado y significativo de la ausencia nominal de Montaigne y Rousseau en la *Recherche*, cuya presencia es sin embargo innegable si se

desmantelar—; Steiner (1989 = 1991) desde un esencialismo excesivamente teológico y fundamentalista, y nos parece que demasiado corrosivo con el estructuralismo y la deconstrucción (1989 = 1991: 200-214); y Couturier (1995) desde una teoría intersubjetiva de la novela. En el mismo sentido se expresan otros críticos, pero usando una *metodología* mucho menos asentada o más ambigua: por ejemplo, Sarocchi (1972), quien parte de un tematismo intuitivo declarado (basado en los conceptos de memoria, alma y verdad en la *Recherche*), y Paultre (1986), quien reivindica una enigmática *théorie du modèle* trascendentalista bastante esotérica y muy difícil de seguir.

¹⁷ Remitimos en particular a los dos capítulos "Massima et journal" (1968: 155-165) y "Massima, confessione, *nouveau roman* e engagement" (1968: 166-172). Por su parte, Cantarutti (1984: 195-196) dedica unas líneas al contacto entre aforismo, carta y otras manifestaciones de la literatura personal, recordando que un experto en el diario íntimo de la talla de Girard (1963: 44) veía la primera anticipación del género en las *Pensées* de Pascal. Iosifescu (1987: 50) constata asimismo la abundancia de aforismos en el diario íntimo y las memorias.

¹⁸ La autora reclama asimismo un equilibrio crítico entre la doble tendencia (francesa e inglesa) que según ella resume la cuestión autobiográfica: mientras que en Inglaterra la autobiografía se acercaría a la ficción (De Quincey, Moore, Ruskin), en Francia se produciría el movimiento contrario.

hace una lectura intertextual de la trama del relato¹⁹. Los ensayos más fructíferos corresponden a las afinidades de la obra de Proust con las memorias. Así, Jullien (1989), Bouillaguet (1990) y Sabry (1993), partiendo de la estima mitigada de Proust por el género, hablan de la absorción que hace la *Recherche* de las *Mémoires* de Saint-Simon y de la condesa de Boigne²⁰, modelo, ésta última, de la ficticia Mme. de Beausergent —y motivo de admiración incondicional y lectura exclusiva, junto con las *Lettres* de Mme de Sévigné, de la madre y la abuela de Marcel (II: 57 y III: 167-168). Se remarcará, por traer aquí sólo dos ejemplos, cuánto deben la crónica modesta de Combray y la descripción del *esprit* Guermantes a la anotación anecdótica y documental (histórica), que en general Proust sabe integrar muy bien dentro de un discurso teórico y totalizador con el que exorciza su tentadora superficialidad. La técnica de las falsas memorias también sirve al autor como un artificio rentable en otra dirección: permite no tener que justificar que el narrador-testimonio entre en contacto con cuadros inesperados o escabrosos —desde una conversación en una escalera hasta una escena de voyeurismo, descubiertas como quien dice involuntariamente—, difícilmente justificables desde un punto de vista estrictamente narrativo.

A pesar de todo lo dicho, es obvio que si la *Recherche* no es una novela en estado puro, ello no se debe únicamente a su indiscutible carga autobio-

¹⁹ Genette (1972b: 260) prefiere en cambio, en materia de confesiones, el paralelismo con las de San Agustín —también Marcel narrador es aquel que sabe, en lo absoluto, la verdad. En otro lugar (Genette, 1980), a la búsqueda en la historia literaria de aquellos casos de escritores comparables a Proust por el hecho de haberse consagrado a (e identificado con) una obra única, sólo se le ocurren, curiosamente, los siguientes nombres: Montaigne (*Essais*), Saint-Simon (*Mémoires*) y Whitman (*Leaves of Grass*); se notará que ninguno de ellos es autor, propiamente, de una obra de ficción pura, pues en los tres, dice Genette, *l'acte d'écrire une oeuvre de fiction devient aussi naturel que celui d'une correspondance ou d'un journal de bord. Proust réussit ainsi à édifier son oeuvre romanesque [...] comme on tient son journal ou (disait à peu près Montaigne) son livre de comptes* (Genette, 1980: 10). En cuanto al eje Proust-Montaigne, el lector preferirá al artículo de Magill el original capítulo que le dedica Revel (1960 = 1987: 157-182).

²⁰ Dice de ellas Proust en "Journées de lecture" (*Contre Sainte-Beuve*: 531): *Les Mémoires de la fin du XVIII^e siècle et du commencement du XIX^e, comme ceux de la comtesse de Boigne, ont ceci d'émouvant qu'ils donnent à l'époque contemporaine, à nos jours vécus sans beauté, une perspective assez noble et assez mélancolique, en faisant d'eux comme le premier plan de l'Histoire.*

gráfica. Recordemos que ante el temor (quizás no exento de fascinación) de la lectura autobiográfica de la obra Proust esgrime en primer lugar su alcance serio y trascendente: *il n'y a dedans de contingent que ce qui doit représenter la part du contingent dans la vie*; como si dudara de los méritos literarios de un relato que, reducido a la intriga o la diégesis —palabra que Genette (1972b: 280) toma de la teoría del cine y con la que designa el universo espacio-temporal al que se refiere el texto—, pudiera parecer demasiado trivial o arbitrario²¹. En este sentido, la profusión que en la *Recherche* tiene el discurso sentencioso podría encontrar, a los ojos del propio Proust, una nueva motivación: enriquecer el texto con un cierto grado de conceptualización merced al cual poder contrarrestar la futilidad de las anécdotas de que se compone toda novela. Hay que subrayar sin embargo que la abundancia del discurso reflexivo en la *Recherche* no tiene nada de sorprendente, sobre todo si tenemos en cuenta ciertos antecedentes en la carrera de Proust que ponen de manifiesto su interés por eliminar las fronteras entre ficción y crítica, así como el alto precio que daba a los escritores que, como Nerval, Baudelaire o Goethe, han hecho de la indecisión genérica un nuevo motivo de belleza estética.

La oscilación genérica de Proust entre el ensayo y la novela corresponde a la famosa oposición estructural estudiada por Jakobson (1956 = 1963), quien distinguía en todo sistema de signos un aspecto selectivo o sustitutivo (metafórico) y un aspecto combinatorio o sintáctico (metonímico). Para ejemplificar su teoría, Jakobson se sirve de los resultados de un test psicológico consistente en pedir a un grupo de niños que reaccionen verbalmente ante una palabra. Así, al estímulo *cabaña* (1956 = 1963: 62) unos respondieron, narrativamente: *se ha quemado* (metonimia); el resto, por similitud: *es una casa pequeña y pobre* (metáfora). Justamente, en la famosa conferencia en la que retomaba el *incipit* de la *Recherche*, Barthes (1978 = 1984) señalaba que Proust era un sujeto dividido como lo era la clase de Jakobson, porque sabía que cada incidente de la vida

²¹ Análogamente, en una carta a Robert Dreyfus: *la même raison qui me fait penser que l'importance et la réalité supra-sensible de l'art empêchent certains romans anecdotiques [...], de mériter peut-être tout à fait le rang que [sic] tu sembles les placer [...]* Cette même raison ne me permet pas de faire dépendre la réalisation d'un rêve d'art de raisons elles aussi anecdotiques et trop tirées de la vie pour ne pas participer à sa contingence et à son irréalité (C., VIII: 212). Y en otra a Maurice Barrès: *C'est admirable que chez vous le genre littéraire n'est que la forme d'utilisation possible d'impressions plus précieuses que lui, ou de vérités dont vous hésitez sous quelle forme vous devez les mettre au jour* (C., X: 342).

peut donner lieu ou à un commentaire (une interprétation), ou à une affabulation qui en donne ou en imagine l'*avant* et l'*après* narratif: interpréter, c'est entrer dans la voie de la Critique, en discuter la théorie, en prenant parti contre Sainte-Beuve; lier les incidents, les impressions, les dérouler, c'est au contraire tisser peu à peu un récit, même lâche (Barthes, 1978 = 1984: 315)²².

Barthes se libra acto seguido a una serie de consideraciones en defensa de la *terce forme* que para él es la *Recherche*, sintagma con el que designa un género en el que conviven felizmente ensayo y novela.

Claro que *terce forme* significa muchas o demasiado pocas cosas a la vez, y deja en el vacío una mayor especificación genérica. Por eso consideramos de mención obligada aquellos críticos que han puesto de relieve la importancia del discurso ideológico en el corazón mismo del género novelesco, y en particular del realismo y el naturalismo. Nos referimos en concreto, sin ánimo exhaustivo, a los estudios paralelos y complementarios de Susan Suleiman (1977a y 1983) —quien establece las bases teóricas para el análisis del *roman à thèse* como género narrativo didáctico—; y de Philippe Hamon (1984) —quien pretende convertir la noción difusa de ideología en un concepto manipulable desde la poética y la semiótica textuales²³.

Suleiman mostró ya interés por el tema en un escrito anterior (1977b), donde relacionaba la técnica proustiana del *roman abstrait* con la digresión

²² El tema presenta para el autor un interés especial. Ya quince años antes, hablando de *Les Caractères* de La Bruyère (a menudo citados por Proust), Barthes (1964b: 234) afirmaba que los fragmentos del insigne moralista se sitúan en un terreno ambiguo, intermediario entre la definición —la máxima, entendida como metáfora pura— y la ilustración —la anécdota, el relato. Por su parte, en "Métonymie chez Proust" Genette (1972a: 61) dirá que, si aceptamos la hipótesis jakobsoniana del doble recorrido —metafórico (poético) y metonímico (prosaico)—, podemos considerar la *Recherche* como el mejor intento por conseguir este estado mixto del lenguaje.

²³ A ambos reserva Tadié una escueta reseña en *La critique littéraire au XX^e siècle* (1987: 252-253). Poco después, en *Le roman au XX^e siècle* (1990), dedicará un capítulo (el último) a "Le roman et la pensée" (pp. 173-200), pero sin referirse específicamente al *roman à thèse*; el primer apartado de este capítulo está dedicado a Proust y la persistencia en la *Recherche* de la tendencia filosófica propia de las primeras obras del autor (los otros novelistas objeto de estudio son Musil, Mann, Cortázar, Kundera, Bernanos y Malraux).

parentética²⁴. En *Le roman à thèse*, su principal estudio, la autora se limita al examen de la novela francesa de la primera mitad del siglo XX, señalando la posibilidad de leer la *Recherche* como un ejemplo del género, en el sentido de que tendría como doctrina la salvación a través del arte; finalmente, sin embargo, y a pesar de la rentabilidad que podríamos sacar de esa orientación —pues pondría énfasis en las tendencias didácticas y teorizadoras de la obra proustiana—, Suleiman desestima incluirla en su corpus, alegando que *une telle lecture laisserait trop d'éléments du roman au-dehors pour être satisfaisante à elle seule* (1983: 16). Suleiman tiene razón, sobre todo si nos atenemos a su definición del *roman à thèse*:

un roman 'réaliste' (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse (1983: 14).

Se trata pues de un género basado en un acto de habla ilocutorio con intención demostrativa, a su vez definible por el efecto perlocutorio de la convicción —con lo que vemos asociados Searle y la retórica—, y es en este sentido que nos parece altamente oportuno el estudio que hace Suleiman del *exemplum* (1983: 34-78) y del fenómeno de la redundancia (1983: 185-237) como técnicas teleológicas. Naturalmente, sería abusivo aplicar lo que acabamos de decir a la globalidad de la *Recherche*: nuestra obra no contiene *una* sino muchas doctrinas mutuamente contradictorias o excluyentes, y la ideología aparece en ella de forma demasiado dispersa o pulverizada como para poder ser evaluada en términos de legibilidad y de univocidad axiológica (sin duda, Bourget o Barrès, Nizan o Malraux pasan el examen con mucha mejor nota). Creemos sin embargo que Suleiman abre un horizonte bastante rico por lo que se refiere a nuestro tema (lo ha mostrado ya en su artículo de 1988 sobre el *affaire Dreyfus* en la *Recherche*), sobre todo si tenemos en cuenta que el *discours* —cuyo neto predominio por encima del *récit* ha generado respuestas evaluativas de signo contrario, como veremos— es uno de los lugares privilegiados de escenificación de la ley y

²⁴ El *roman abstrait*, del que Proust hace un uso constante, ha sido bien estudiado por Muller (1965: 66-77), quien lo define como una historia ilustrativa con protagonistas inidentificados o abstractos cuya función es la de ejemplificar una generalización didáctica. Como es lógico, Muller reserva unas líneas al estudio de la máxima, y en concreto a la transición entre, por un lado, el 'je', y, por otro, el 'on' y el 'nous'.

la norma; de una ley y una norma esencialmente ficticias, claro está, pese a que nadie negará hoy que es éste uno de los campos por donde se filtra con mayor fortuna el extratexto —lejos quedan ya los tiempos del inmanentismo extremista.

Debemos a Hamon el haber mostrado, a partir de un corpus ceñido al naturalismo (y especialmente a Zola), que el texto novelesco sugiere a través de diferentes procedimientos la imposibilidad de subordinar la realidad a una norma única: la realidad de la ficción es más bien una encrucijada, un *patchwork* de universos de valores. En su estudio —mucho más teórico, sistemático y metodológico que el de Suleiman— Hamon parte de la base de que todo novelista es un enciclopedista de lo normativo, y detecta el espacio evaluativo del texto en cuatro puntos neurálgicos, a cada uno de los cuales corresponde un sistema de examen o de control²⁵. El primero de estos puntos concierne a la mirada de los personajes (su *savoir-voir*), evaluada por la estética; el segundo, al lenguaje (el *savoir-dire*), estudiado por la retórica y la gramática; el tercero, al trabajo (el *savoir-faire*), valorado por la tecnología; y el cuarto, a la conducta (el *savoir-vivre*), que tiene que ver con la moral, considerada como *el* sistema ideológico por excelencia, *l'interprétant universel* (Hamon, 1984: 109) de los demás sistemas de mediación evaluativa. Tendríamos, pues, cuatro personajes o funciones-tipo: el hablador, el observador (*regardeur*), el trabajador y el actor social, a través de los cuales toda novela acarrea *son appareil de normes, de principes, de 'manières' (de table et autres), de sanctions, d'évaluations et de canevas plus ou moins codés, qu'ils soient prohibitifs, prescriptifs ou permissifs* (Hamon, 1984: 220). Parece casi inútil subrayar el provecho que puede sacarse de la óptica de Hamon si la aplicamos a una obra como la *Recherche*, que comparte más de un punto con el naturalismo —por mucho que Proust renegara de Zola—, como han mostrado muy bien Swahn (1979) y del Prado (1990: 68-69). Todo lector de la *Recherche* es consciente, además, de la innegable presencia que tienen en ella tres de los códigos estudiados por Hamon, constantemente sometidos a la apreciación del narrador: la mirada (y no sólo la suya como consumado *voyeur* que es), el lenguaje (sobre todo el de los demás personajes, pues él habla poco) y la conducta (tanto la suya como la de los demás); en cuanto al trabajo, es sabido que

²⁵ El vocabulario recuerda tres artículos anteriores de Hamon, todos ellos excelentes, y publicados en *Poétique*: "Un discours contraint" (1973) —sobre el realismo—, "Clausules" (1975) —sobre los lugares estratégicos del texto— y "Texte littéraire et métalangage" (1977), de título mucho más transparente.

Proust lo relega a un plano ínfimo —de ahí la indiferencia cuando no el desdén que ha suscitado su obra entre los realistas puros y duros, marxistas o no.

En este flirteo de la *Recherche* con el *roman à thèse* o la novela ideológica tiene mucho que ver el uso especial que hace Proust del 'yo' en tanto que pura fórmula²⁶. Es decir, como figura heurística o, si se quiere, hermenéutica, en calidad de *ego memorans* trascendido por un *ego loquens* o un *ego scribens* (Campion, 1992) que obtiene de su dominio de la vida y la realidad la misma abstracción y la misma ausencia soberana que se deben adquirir desde la ultratumba (en la medida, claro está, que uno pueda imaginarse en tal situación). La intrusión masiva de ese 'yo' narrador-locutor —y su tiránica primacía por encima del 'yo' personaje— invade y desborda el marco de la ficción, y su función parece a menudo no tanto resucitar la realidad como deshacerse de ella por saturación interpretativa. Ordenando no ya la vida sino su arte y extrayendo de los datos de la existencia las leyes generales de la verdad a través de un lancinante proceso de análisis, el narrador de la *Recherche* se encuentra inserido en un proceso casi épico de búsqueda epistemológica. Con razón ha subrayado Moore (1984) —como lo hiciera décadas antes Martin-Chauffier (1943), pero con menor contundencia— el carácter omnipresente y vorazmente posesivo de Marcel narrador, además del recurso a aquellas estrategias que permiten establecer y mantener su *objetiva subjetividad*: 1) la explotación de las ambigüedades inherentes al uso de la primera persona, constantemente contaminada por un 'nous' o un 'on' sentenciosos; 2) la resistencia que opone el narrador ante cualquier participación activa en los acontecimientos que relata (es un maestro consumado del ver-sin-ser-visto); y 3) la subordinación del sentido de sí mismo a las exigencias de un arduo proceso de análisis.

Por algo decía Barthes, en el brillantísimo y muy metodológico prefacio a sus *Essais critiques* (1964a), que un análisis del 'je' proustiano demostraría

²⁶ La idea se encuentra ya en el propio Proust, en una carta a Henri de Régnier de noviembre de 1920 en la que, una vez más, subraya el carácter no autobiográfico de su obra —y ya hemos visto que eso sólo es cierto en parte, y también que no es del todo falso—: *je ne suis pas d'accord avec vous quand vous voyez des Mémoires, des Souvenirs, dans une oeuvre construite où le mot fin a été inscrit au terme du dernier volume (non paru encore) avant que fussent écrits ceux qu'on vient de publier. Le 'Je' est une pure formule, le phénomène de mémoire qui déclenche l'ouvrage est un moyen voulu, comme si vous voulez la grive entendue à Montboissier qui ramène Chateaubriand à Combourg* (C., XIX: 630-631).

que se trata de un 'il' en segundo grado, un *Il retourné* (Barthes, 1964a: 17)²⁷. Y es que la dificultad del escritor (y su obligación, parece querer decir Barthes) no es *ni d'exprimer ni de masquer son Je [...], mais de l'abriter, c'est-à-dire à la fois de le prémunir et de le loger* (1964a: 16); alojar y vigilar a la vez al 'yo'... tan fácil de leer en los demás (Barthes lo ha demostrado plenamente), pero tan difícil de escribir. En *Les règles du 'je'*, Pouillon (1957) llegará a decir, avanzándose a Barthes —pero sin referirse a Proust, sino a Michel Butor y Jean Lagrolet—, que el 'yo' es más objetivo que el 'il', ya que tiene la capacidad de ponernos en guardia, y acusa de tópica la idea según la cual la primera persona permitiría más fácilmente la identificación del lector con el narrador: *les gens que nous connaissons disent 'je', mais ce 'je' les dévoile, les objective à mes yeux et ne supprime en rien la distance qui me sépare d'eux*; así, podemos admitir la veracidad de *il était une nature extrême*, pero nuestra experiencia de la realidad y la gente nos hace sospechar que ante *j'étais une nature extrême* chocamos con la mentira misma²⁸. Para muchos críticos, el hecho de que Proust ceda la palabra a una conciencia que explicita la realidad en lugar de mostrarla sin mediación —es decir, liberada del tejido de los comentarios como hace un Flaubert— haría de él un novelista retrógrado; en esta línea se mueve, por ejemplo, Picon (1963 = 1979), quien opina que la literatura moderna francesa sólo se puede situar *du côté de l'implicite* (Picon, 1963 =

²⁷ Similarmente, Revel (1960 = 1987: 177) piensa que el 'yo' de la escritura de Proust, como el 'yo' de la de Montaigne, no es egocéntrico (Chateaubriand), sino egófujo. En un sentido parecido se han expresado autores tan ilustres como Valéry (1923 = 1957) y Adorno (1958 = 1984). Valéry compara a Proust con Montaigne, Descartes y Bossuet, afirmando que *tous ces grands hommes parlent abstraitement; ils approfondissent; ils dessinent d'une seule phrase tout le corps d'une pensée achevée* (1923 = 1957: 774); Adorno reivindica el cientifismo de Proust en estos términos: *Sous la pression de l'esprit de scepticisme et de ses exigences, qui se trouvent également de façon latente chez l'artiste, Proust a cherché soit à sauver, soit à restituer dans une technique imitée des sciences elles-mêmes, dans une sorte d'organisation expérimentale, ce qu'on considérait à l'époque de l'individualisme bourgeois [...] comme les connaissances acquises par l'expérience vécue d'un homme tel que cet homme de lettres, aujourd'hui disparu, que Proust fait revivre encore une fois comme un cas suprême de dilettantisme* (Adorno, 1958 = 1984: 11-12).

²⁸ En términos de Pingaud (1958) —quien retoma la propuesta general de Pouillon según la cual todo relato sería por definición relato del pasado—, *pour que le 'je' s'affirme, il faut qu'il s'analyse, et l'analyse est un premier pas vers l'objectivité*; el Marcel de Proust sería en este sentido como el Adolphe de Constant: un 'yo' que *cherche désespérément à se donner la solidité reposante, la clarté d'un 'il'* (Pingaud, 1958: 94).

1979: 202), y, por ello, *dans l'après-Flaubert*²⁹. Otros especialistas, claro está, entienden que esta preeminencia, dentro de la novela, del *discours* —la intervención constante de la autocontemplación y la reinterpretación, del *savoir-faire* de un *fabricateur* (Charles, 1995: 337)— es un signo de los tiempos, un signo de vanguardia.

Terminaremos, para terciar en estas lides, convocando e invocando una vez más a Genette, cuya presencia aquí tiene algo de protección tutelar. Hace ya veinticinco años, en su famoso *Frontières du récit* (Genette, 1969a), el insigne narratólogo invitaba a la teoría y la crítica literarias a estudiar con detalle las relaciones que mantienen en una misma obra las exigencias del *récit* y las necesidades del *discours*, en el que incluía la reflexión moral o filosófica, el comentario (para)científico o el ensayo, formas, todas ellas, de *expression directe*. Consciente de la importancia de estas manifestaciones en la narrativa contemporánea —la cual propendría a *résorber le récit dans le discours présent de l'écrivain en train d'écrire* (Genette, 1969a: 68)—, Genette vaticinaba entonces que la novela abandonaría pronto la edad de la representación. Y lo hacía, claro está, con cierto ánimo apologético, glorificando esta tendencia como síntoma de la disolución del género novelesco y del advenimiento de la literatura en el sentido moderno de la palabra —sentido que no nos es desvelado, pero que no es difícil adivinar si tenemos presente que uno de los dogmas de la doctrina estructuralista es el menosprecio, en el estudio del relato, por la función representativa tradicional. El juicio, si se quiere, era precipitado, pero ponía énfasis en los límites inherentes a la concepción *mimetista* de la narrativa, concepción según la cual la esencia del genio novelesco, supuestamente vinculado con la *libertad* imaginativa, sería ajena al *discours*, cuya presencia implicaría necesariamente, en mayor o menor medida según los autores, una aprehensión conceptual y esterilizante de la realidad, y *a fortiori* de la realidad de la ficción. Es innegable, sin embargo, que el equilibrio y el buen entendimiento entre el *récit* y el *discours* (las dos formas básicas, en un nivel general, de la palabra novelesca) empiezan a ser contestados a partir del momento en que el segundo se superpone al primero sin concesiones. Éste es ya el caso de Balzac, como lo mostraría el propio Genette en *Vraisemblance et motivation* (1969b). Pero en Balzac, modelo admirado y odiado a

²⁹ Mucho nos tememos que tras los elogios a Flaubert y la condena de Proust se esconde una crítica a la *profundidad*, noción sospechosa de conservadurismo. Una disyuntiva análoga a la establecida entre Proust y Flaubert, y tanto o más estéril, se ha hecho a menudo en relación con Baudelaire y Rimbaud —¿cuál de los dos es más moderno?

la vez por Proust, la proliferación del discurso explicativo no está reñida con el interés del autor por dar a la trama una fuerte estructura dramática: las intrusiones no perjudican la progresión de la acción y la intriga, sino que más bien refuerzan la verosimilitud novelesca. He aquí la diferencia —y es ahí donde radicaría lo revolucionario de la técnica narrativa de la *Recherche*—: la atrevida vocación *centrífuga* del comentario proustiano, el cual llega a suplantar a la ficción porque ha conseguido escaparse de ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * ADORNO, Th. (1958 = 1984): "L'essai comme forme", en *Notes sur la littérature*. París: Flammarion, pp. 5-29.
- * BARDÈCHE, M. (1971): *Marcel Proust romancier*, 1. París: Les Sept Couleurs.
- * BARTHES, R. (1964a): "Préface" a *Essais critiques*. París: Seuil, pp. 9-18.
- * BARTHES, R. (1964b): "La Bruyère", en *Essais critiques*. París: Seuil, pp. 221-237.
- * BARTHES, R. (1968 = 1984): "La mort de l'auteur", en *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*. París: Seuil, pp. 61-67.
- * BARTHES, R. (1978 = 1984): "Longtemps, je me suis couché de bonne heure", en *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*. París: Seuil, pp. 313-325.
- * BARTHES, R. (1979 = 1984): "Délibération", en *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*. París: Seuil, pp. 399-413.
- * BOUILLAGUET, A. (1990): *Marcel Proust. Le jeu intertextuel*. París: Éditions du Titre.
- * CAMPION, P. (1992): "Le 'Je' proustien", *Poétique*, 89, pp. 3-29.

- * CANTARUTTI, G. (1984): "Sull'aforismo", *Intersezioni*, IV, 1, pp. 181-196.
- * CATELLI, N. (1991): *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- * CHARLES, M. (1995): *Introduction à l'étude des textes*. París: Seuil.
- * COMAN, C. (1983): "Les *Pensées* de Joubert, livre de chevet proustien?", *French Review*, LVI, 5, pp. 696-702.
- * COMPAGNON, A. (1992): "Ce qu'on ne peut plus dire de Proust", *Littérature*, 88, pp. 54-61.
- * CORDESE, G. (1986): "Note sur l'énonciation narrative (une présentation systématique)", *Poétique*, 65, pp. 43-46.
- * COUTURIER, M. (1995): *La Figure de l'auteur*. París: Seuil.
- * DARRIEUSSECQ, M. (1996): "L'autofiction, un genre pas sérieux", *Poétique*, 107, pp. 369-380.
- * DEL PRADO, J. (1990): *Para leer a Marcel Proust*. Madrid: Palas Atenea.
- * DEL PRADO, J.; BRAVO, J. y PICAZO, D. (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- * DE MAN, P. (1984): "Autobiography as De-Facement", en *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia University Press, pp. 67-81.
- * DERRIDA, J. (1980): "La loi du genre/The Law of Genre", *Glyph*, 7, pp. 176-201.
- * DOBBS, A.-Cl. (1969): "Rousseau et Proust: 'Ouvertures' des *Confessions* et d'*À la recherche du temps perdu*", *L'Esprit Créateur*, IX, 3, pp. 165-174.
- * DOUBROVSKY, S. (1974): *La place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*. París: Mercure de France.

- * DOUBROVSKY, S. (1977): *Fils*. París: Galilée.
- * DOUBROVSKY, S. (1980 = 1988): "Autobiographie / vérité / psychanalyse", en *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. París: PUF, pp. 61-79.
- * FOUCAULT, M. (1988): "Technologies of the Self", en MARTIN, L. H. *et alii.* (eds.): *Technologies of the Self*. Amherst: University of Massachusetts Press, pp. 16-49.
- * GAUBERT, S. (1980): "Le jeu de l'Alphabet", en GENETTE, G. y T. TODOROV (dirs.): *Recherche de Proust*. París: Seuil, pp. 68-87.
- * GENETTE, G. (1969a): "Frontières du récit", en *Figures II*. París: Seuil, pp. 49-69.
- * GENETTE, G. (1969b): "Vraisemblance et motivation", en *Figures II*. París: Seuil, pp. 71-99.
- * GENETTE, G. (1969c): "Proust et le langage indirect", en *Figures II*. París: Seuil, pp. 223-294.
- * GENETTE, G. (1972a): "Métonymie chez Proust", en *Figures III*. París: Seuil, pp. 41-63.
- * GENETTE, G. (1972b): "Discours du récit", en *Figures III*. París: Seuil, pp. 67-282.
- * GENETTE, G. (1980): "La question de l'écriture", en GENETTE, G. y T. TODOROV (dirs.): *Recherche de Proust*. París: Seuil, pp. 7-12.
- * GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes*. París: Seuil.
- * GENETTE, G. (1983): *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- * GENETTE, G. (1987): "Le paratexte proustien", *Cahiers Marcel Proust*, 14 (*Études proustiennes*, VI), pp. 11-32.
- * GENETTE, G. (1991): *Fiction et diction*. París: Seuil.

- * GIRARD, A. (1963): *Le journal intime*. París: PUF.
- * GUSDORF, G. (1975): "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 6, pp. 957-994.
- * HAMBURGER, K. (1957 = 1986): *Logique des genres littéraires*. París: Seuil.
- * HAMON, Ph. (1973): "Un discours contraint", *Poétique*, 16, pp. 411-445.
- * HAMON, Ph. (1975): "Clausules", *Poétique*, 24, pp. 495-526.
- * HAMON, Ph. (1977): "Texte littéraire et métalangage", *Poétique*, 31, pp. 261-284.
- * HAMON, Ph. (1984): *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*. París: PUF.
- * IOSIFESCU, S. (1987): "L'aphorisme et la 'poésie des idées'", *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1, pp. 48-57.
- * JAKOBSON, R. (1956 = 1963): "Deux aspects du langage et deux types d'aphasies (1)", en *Essais de linguistique générale, I (Les fondations du langage)*. París: Minuit, pp. 43-67.
- * JULLIEN, D. (1989): *Proust et ses modèles. Les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*. París: Corti.
- * KENT, Th. L. (1983): "The Classification of Genres", *Genre*, 16, 1, pp. 1-20.
- * KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980): *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. París: Armand Colin.
- * LEJEUNE, Ph. (1975): *Le Pacte autobiographique*. París: Seuil.
- * LEJEUNE, Ph. (1980): *Je est un autre*. París: Seuil.

- * LEJEUNE, Ph. (1983): "Le pacte autobiographique (bis)", *Poétique*, 56, pp. 416-434.
- * LEJEUNE, Ph. (1986): "Le cas Doubrovsky", en *Moi aussi*. París: Seuil, pp. 62-70.
- * LOUREIRO, Á. G. (1993): "Direcciones en la teoría de la autobiografía", en ROMERA, J., A. YLLERA, M. GARCÍA-PAGE y R. CALVET (eds.): *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros, pp. 33-46.
- * MAGILL, M. M. (1988): "Les grands absents d'À la recherche du temps perdu", *Romance Notes*, 29, 1, pp. 15-20.
- * MARTIN-CHAUFFIER, L. (1943): "Proust et le double 'Je' de quatre personnes", *Confluences* (numéro spécial: "Problemes du roman"), pp. 55-69.
- * MOLINO, J. (1993): "Les genres littéraires", *Poétique*, 93, pp. 3-28.
- * MOORE, G. M. (1984): "The Absent Narrator of Proust's *Recherche*", *French Review*, LVII, 5, pp. 607-616.
- * MULLER, M. (1965): *Les voix narratives dans 'À la recherche du temps perdu'*. Ginebra: Droz.
- * OLNEY, J. (1991): "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía", *Suplementos Anthropos*, 29, pp. 33-47.
- * PAULTRE, R. (1986): *Marcel Proust et la théorie du modèle*. París: Nizet.
- * PICON, G. (1963 = 1979): "Proust, aujourd'hui...", en *Lecture de Proust*. París: Mercure de France, pp. 185-205.
- * PINGAUD, R. (1958): "Je, Vous, II", *Esprit*, 26, pp. 91-99.
- * POUILLON, J. (1957): "Les règles du Je", *Les Temps modernes*, 134, pp. 1591-1598.

- * PROUST, M. (1971): *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, edición establecida por Pierre Clarac con la colaboración de Yves Sandre. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- * PROUST, M. (1987-1989): *À la recherche du temps perdu*, edición establecida bajo la dirección de Jean-Yves Tadié, 4 vols. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- * PROUST, M. (1970- 1993): *Correspondance*, texto establecido, presentado y anotado por Philip Kolb, 21 vols. París: Plon.
- * RAVA, S. (1988): "Naming the Narrator", *Romance Notes*, 28, 3, pp. 203-210.
- * REVEL, J.-F. (1960 = 1987): *Sur Proust. Remarques sur 'À la recherche du temps perdu'*. París: Grasset.
- * REY, P.-L. (1988): "Notice" de "Noms de pays: le pays" (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* [suite]), en *À la recherche du temps perdu* (PROUST, 1987-1989), vol. II, pp. 1313-1335.
- * ROBERT, M. (1972): *Roman des origines et origines du roman*. París: Grasset.
- * ROSSO, C. (1968): *La 'maxime': saggi per una tipologia critica*. Nápoles: Edizione Scientifiche Italiane.
- * SABRY, R. (1993): "Les lectures des héros de romans", *Poétique*, 94, pp. 185-204.
- * SAROCCHI, J. (1972): *Versions de Proust*. París: Nizet.
- * SCHAEFFER, J.-M. (1983 = 1986): "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique", en GENETTE, G. y T. TODOROV (dirs.): *Théorie des genres*. París: Seuil, pp. 179-205.
- * SCHAEFFER, J.-M. (1989): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* París: Seuil.

- * SCHNEIDER, M. (1985): *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. París: Gallimard.
- * STAROBINSKY, J. (1970): "Le style de l'autobiographie", en *La relation critique*. París: Gallimard, pp. 83-98.
- * STEINER, G. (1989 = 1991): *Réelles présences. Les arts du sens*. París: Gallimard.
- * SULEIMAN, S. (1977a): "Le récit exemplaire: parabole, fable, roman à thèse", *Poétique*, 32, pp. 468-489.
- * SULEIMAN, S. (1977b): "The Parenthetical Function in *À la recherche du temps perdu*", *PMLA*, 92, pp. 458-470.
- * SULEIMAN, S. (1983): *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. París: PUF.
- * SULEIMAN, S. (1988): "Passion/Fiction: l'affaire Dreyfus et le roman", *Littérature*, 71, 90-107.
- * SUZUKI, M. (1959): "Le 'je' proustien", *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, 9, pp. 69-82.
- * SWAHN, S. (1979): *Proust dans la recherche littéraire. Problèmes, méthodes, approches nouvelles*. Études romanes de Lund, 27.
- * TADIÉ, J.-Y. (1987): *La critique littéraire au XX^e siècle*. París: Belfond.
- * TADIÉ, J.-Y. (1990): *Le roman au XX^e siècle*. París: Belfond.
- * VALÉRY, P. (1929 = 1957): "Stendhal", en *Oeuvres*, I. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 553-582.
- * VALÉRY, P. (1923 = 1957): "Hommage à Marcel Proust", en *Oeuvres*, I. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 769-774.

* VILLANUEVA, D. (1993): "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía", en ROMERA, J., A. YLLERA, M. GARCÍA-PAGE y R. CALVET (eds.): *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros, pp. 15-32.

* WATERS, H. A. (1960): "The Narrator, Not Marcel", *The French Review*, 4, pp. 389-392.