

## Lecturas ideológicas de la realidad: Proust y la Primera Guerra Mundial

Luz Aurora PIMENTEL

Universidad Nacional Autónoma de México

Incluso aquellos que fueron favorables a mi percepción de las verdades que quería luego grabar en el templo, me felicitaron por haberlas descubierto al “microscopio”, cuando, por el contrario, me había servido de un telescopio para advertir cosas muy pequeñas, en efecto, pero únicamente porque estaban situadas a una gran distancia y cada una era un mundo. Allí donde buscaba las grandes leyes me llamaban investigador de pormenores.

Marcel Proust, *El tiempo recobrado*.

La relación que todo texto narrativo establece con la realidad está siempre fuertemente ideologizada. Desde la perspectiva de la relación entre historia y ficción, el mundo ficcional acepta o rechaza nexos con las series históricas del extratexto. Es bien sabido que en ciertas novelas el universo ficcional puede entroncar directa o indirectamente con el extratexto de la historia, y, por el bies de un discurso narrativo que los amalgama e identifica, operar una interpenetración entre ficción y realidad. Si bien la dimensión de “realidad” de los eventos y actores de la historia queda sometida a un proceso de ficcionalización, paralelamente, la “autoridad” ideológica que viene de un extratexto tan valorizado como lo es el de la historia le confiere al texto narrativo una ilusión de realidad que no es sino producto de una forma discursiva idéntica —la narrativa— que representa sin distinguirlas a ambas dimensiones. Es por ello que la relación entre historia y ficción es siempre sumamente problemática. Ahora bien, desde la perspectiva de la relación entre ideología y ficción, ésta puede ser propuesta como una suerte de diálogo entre un texto ficcional y un mundo “real” que ya está ideológicamente articulado y reticulado: el texto, de manera directa o indirecta, confronta y/o in-corpora el o los sistemas ideológicos del mundo extratextual. Claro está que habremos de entender un sistema ideológico, en sentido lato, como un conjunto organizado de ideas de orden político, religioso,

psicológico, estético e incluso científico, que configura una visión del mundo, al que le da un cierto sentido. Es en torno a este complejo relacional, en el que se articulan texto narrativo, ideología e historia, que he de elaborar las siguientes reflexiones.

En primer término creo que es importante subrayar que todo texto narrativo está ideológicamente orientado, desde la llamada novela de tesis hasta la de aventuras, aquella que en apariencia es de “puro entretenimiento”. Ciertamente es que la novela de tesis dialoga abiertamente con algún sistema ideológico, con propósitos legitimadores o contestatarios, declarando así su postura en el debate. La novela de entretenimiento, en cambio, niega toda relación con las ideas; sin embargo asume, aun sin saberlo, una postura ideológica definida y definible; pues, como diría Philippe Hamon, la ausencia es ideología y la señala como tal.<sup>1</sup> Lo que varía, entonces, es la forma y el grado de presencia de aquellas ideas propuestas como la norma a legitimar o a debatir. Así, en palabras de Hamon, “la ideología y su trabajo de filtración pueden ser aprehendidos en la desviación que existe entre un modelo construido, que hace las veces de norma, y un hecho dado”.<sup>2</sup> Esa norma existe, en el mundo extratextual, como un conjunto de leyes inscrito en un sistema ideológico dado; en novelas como las de tesis el modelo se incorpora de manera global y explícita al universo ficcional, con objeto de discutirlo. Es por ello que, como afirma Suleiman, “la novela de tesis es una novela ‘realista’ —es decir, fundada en una estética de lo verosímil y de la representación— que se propone al lector principalmente como texto portador de una enseñanza tendiente a demostrar la verdad de una doctrina política, filosófica, científica o religiosa”.<sup>3</sup>

Ahora bien, si la ideología en un texto es discernible a partir de la desviación entre un hecho dado y una norma, esta desviación se da en el interior de uno o varios sistemas evaluativos propuestos por el propio texto:<sup>4</sup> un hecho puede ser valorado desde la perspectiva de su adecua-

<sup>1</sup> Cf. Philippe HAMON, *Texte et idéologie*. Paris, P.U.F., 1984, p.11.

<sup>2</sup> “L’idéologie et son travail de filtrage se laissent donc appréhender dans l’écart qui existe entre un modèle construit, faisant office de norme, et un donné”. (*Ibid.*, p. 14.) A menos que se indique otra cosa, la traducción al español es mía.

<sup>3</sup> “Je définis comme 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”. (Susan SULEIMAN, *Le roman à thèse ou l’autorité fictive*. Paris, P. U. F., 1983, p. 14.)

<sup>4</sup> Cf. P. HAMON, *op. cit.*, pp. 21 y ss.

ción o inadecuación a normas lingüísticas, éticas o estéticas, por nombrar sólo algunas. Los puntos de convergencia ideológica de un texto resaltan por el grado de saturación del discurso argumentativo, o bien, como diría Hamon, “por la inflación, en el léxico mismo del texto, del vocabulario de la modalización (creer, querer, poder, saber, deber) [...] dondequiera que haya ‘interés’ por parte de un sujeto implicado en una relación mediatizada con el mundo, allí habrá una norma implícitamente convocada”.<sup>5</sup>

Abordemos ahora el problema desde la perspectiva de la enunciación. La instancia evaluadora puede ubicarse en los personajes, en el narrador o en ambos. En la novela de tesis, novela de autoridad y por ende autoritaria, la instancia evaluadora tiende a ser monológica; incluso si los personajes pudiesen estar movidos por otros “intereses” y desde ahí evaluar los hechos de otra manera, su “desviación” es siempre corregida, sus errores denunciados como tales; el proceso evaluativo reducido a uno solo, aun cuando el origen de su enunciación sea múltiple (el personaje en su valoración reforzaría la ideología propuesta por el narrador). En novelas de mayor complejidad, la tendencia es a una polifonía normativa,<sup>6</sup> que puede ser construida ya sea de manera dialógica, permitiendo la coexistencia de instancias evaluadoras en conflicto, o bien a partir de una suerte de “montajes evaluativos” que resultan en una “sobredeterminación y sincretismo normativos (una evaluación en un plano de mediación es al mismo tiempo evaluación en otro plano de mediación)”.<sup>7</sup>

*En busca del tiempo perdido* es una extraordinaria obra de polifonía ideológica, debido a la intrincada red de relaciones que Proust teje entre ficción, historia e ideología. En efecto, el ciclo ininterrumpido de siete novelas que conforma la totalidad de la *Recherche* es, entre tantas otras cosas, una gran novela de ideas; de hecho, ocupan estas últimas un lugar tan preponderante en la construcción del mundo narrado que acaba por perturbarse el horizonte de expectativa genérica del lector. A veces es difícil decidir si estamos frente a una novela con infinitas digresiones de

<sup>5</sup> Más aún, habrá de entenderse el “interés” en los dos sentidos del término: “como deseo orientado hacia un objeto dotado de valor atractivo o repulsivo, y como beneficio cuantificable”. [“Partout où il y a ‘intérêt’ d’un sujet impliqué dans une relation médiatisée au monde, aux deux sens du mot ‘intérêt’ (désir orienté vers un objet doté de valeur attractive ou répulsive; profit quantifiable, bénéfice)”.] (*Ibid.*, p. 38.)

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 33 y ss.

<sup>7</sup> “Surdétermination et syncrétisme normatif (une évaluation sur un plan de médiation est en même temps évaluation sur un autre plan de médiation)”. (*Ibid.*, p.32.)

tipo ensayístico, o si se trata de un vastísimo ensayo que incluye ilustraciones de orden narrativo. Lo cierto es que en Proust todo lo narrado es sometido a procesos evaluativos provenientes de diversas instancias: cada uno de los personajes juzga el mundo desde su punto de vista —o lo que cree ser su punto de vista, que a veces no es otra cosa sino reflejo del discurso del Otro, individual o colectivo. Por su parte, el narrador constantemente somete los eventos que narra a una multitud de procesos de (re)interpretación y (re)valoración.

Incluso el narrador como instancia evaluadora se divide en muchos: por una parte, ubicados en los dos polos de la temporalidad narrativa, el “yo” narrado y el “yo” que narra interpretan el mundo desde posiciones cognitivo-temporales y modelos normativos muy distintos; por otra, el mismo “yo” narrado, conforme pasa el tiempo, va modificando su mirada evaluadora sobre el mundo. Más aún, los procesos de evaluación y revaloración operan también en otros aspectos del universo ficcional, más allá de los personajes y del narrador como instancias evaluadoras explícitas: el solo devenir del tiempo se convierte en una instancia que autoriza o desautoriza la o las interpretaciones que de un hecho se han ofrecido en distintos momentos de ese devenir. Se observa entonces, en esta novela, ese fenómeno de polifonía normativa que permite una circulación de ideas, un cierto relativismo ideológico, por así llamarlo. Es por ello que a pesar del lugar tan prominente que ocupan en su discurso la discusión y la argumentación de ideas, la obra proustiana está muy lejos del autoritarismo monolítico de una novela de tesis.

En la obra de Marcel Proust la relación entre el universo ficcional y el extratexto de la realidad histórica, con los sistemas ideológicos que la conforman, no es directa; no hay un intento por re-presentar los eventos históricos como una realidad ya hecha y valorada; la serie histórica sólo se presupone como un subtexto al que el texto confronta con sus propios procesos evaluativos. Ahora bien, esos procesos con frecuencia aparecen como formas de representación, oblicuas e intersubjetivas, de la realidad histórica; representaciones ideológicamente orientadas puesto que tienen como objeto una apropiación de esa realidad. Así, el mundo narrado —por la poética antirrealista que Proust sustenta— se constituye en un medio no transparente que refracta y fragmenta la realidad histórica.

Por ejemplo, la Primera Guerra Mundial —como en su momento el “*Affaire Dreyfus*”— entra en el universo de la *Recherche* refractada a través de la conciencia individual y colectiva que recibe, interpreta y juzga los eventos ocurridos. El o los sistemas ideológicos que median los procesos de evaluación se presentan como una red compleja que a su vez

ya está mediada por el discurso del Otro: noticias y editoriales leídos en los periódicos, opiniones “informadas” de diplomáticos, ministros y otras fuentes individuales o colectivas del poder político y social: la mediación de la mediación se convierte en la norma —problematizada al mediatizarla— a partir de la cual se valoran los hechos.

En la segunda parte de *El tiempo recobrado*, Proust nos da esta visión refractada y fragmentaria de la guerra, a partir de 1916. Nos presenta una situación narrativa en la que ostensiblemente se marca un distanciamiento entre el narrador y la sociedad que él observa. Marcel, quien por años ha estado confinado, por su enfermedad, a un sanatorio (“*maison de santé*”), regresa a París en 1916 para encontrarse con una sociedad inmersa en el chismorreo de la guerra. La posición del narrador queda propuesta así como la de un receptor-testigo y no la de un actor involucrado en la acción “bélico-social”. Mas su no involucramiento es doble, aunque proceda de la misma causa: por su enfermedad no participa en el campo de batalla, pero tampoco en el simulacro de guerra que el discurso social ha construido en París. Las consecuencias de esta doble ausencia son interesantes: ausente del campo de batalla, Marcel narrador distorsionará, al idealizarlo, la experiencia del soldado; y aunque ahora actúa como testigo, al haber estado ausente tanto tiempo del campo de batalla discursivo en París, su acción reflectora y reflexiva constituirá una denuncia del simulacro social de la guerra.

Al llegar a la ciudad, Marcel se nos presenta como un sujeto vacío de información al que mueve sólo el deseo “d’entendre parler de la seule chose qui m’intéressait alors, la guerre”.<sup>8</sup> En tanto que receptor-testigo del discurso del Otro, el narrador se constituye a sí mismo como un reflector discursivo que va yuxtaponiendo opiniones, juicios, citas, hasta construir una especie de “fresco discursivo” que dibuja el clima ideológico de la época: 1916. Es el año de las batallas de Verdún y de la Somme, mas apenas si hay alguna referencia indirecta a estos hechos; no se les reconstruye narrativa ni argumentativamente; estos cruciales eventos —cruciales sin embargo, desde una perspectiva histórica y por tanto no contemporánea a la sociedad que los vive— quedan implicados sólo en el efecto que tienen en la conciencia de los individuos y de la

<sup>8</sup> Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*. París, Gallimard, NRF, 1954 (Bibliothèque de la Pléiade). vol. III, p. 722. En citas subsiguientes daré el número de página entre paréntesis. La versión al español que se ofrecerá en las notas es la de Fernando Gutiérrez: *El tiempo recobrado*, en *En busca del tiempo perdido*, vol. II. Barcelona, Plaza & Janés, 1975. “[...] sintiendo el deseo de oír hablar de la única cosa que me interesaba entonces, la guerra [...]” (vol. II, p. 1278).

sociedad urbana que no está directamente involucrada. La sola ausencia de estos nombres es un “yo acuso” a la inconsciencia de esa sociedad. 1916 queda violentado en su significación, separado de la experiencia personal, al refractarse a través de la conciencia social que reconstruye los hechos a imagen y semejanza de su mezquina visión de mundo.

En efecto, la guerra, como realidad histórica, y su interpretación como realidad social, obliga a una recomposición de las piezas del caleidoscopio social representado por el universo ficcional. En el complejo entramado de relaciones de poder, social y político, Mme. Verdurin y Mme. Bontemps quedan situadas en una posición privilegiada: sus salones se convierten en centros de información “autorizada” a los que acude en tropel toda la alta aristocracia francesa que antes las había desdeñado. Sí, 1916 es el año de la batalla de Verdún y de la Somme; doscientos cincuenta mil muertos para ganar cuatro kilómetros en la región de Champagne. Mas en París la aristocracia y la gran burguesía siguen recibiendo en sus salones; todos buscan “un plaisir mondain composé de telle manière que sa dégustation assouvît les curiosités politiques et rassasiât le besoin de commenter entre soi les incidents lus dans les journaux” (vol. III, p. 730).<sup>9</sup>

Mme. Verdurin, como tantos otros, discurre sobre la guerra pero vive en el lujo de siempre. Gracias a una serie de manipulaciones, aduciendo razones médicas —sus eternas jaquecas— ha logrado romper el estricto control de víveres para poder seguir desayunando *croissants*:

Elle reprit son premier croissant le matin où les journaux narraient le naufrage du Lusitania. [...] “Quelle horreur! Cela dépasse en horreur les plus affreuses tragédies”. Mais la mort de tous ces noyés ne devait lui apparaître que réduite au milliardième, car tout en faisant, la bouche pleine, ces réflexions désolées, l’air qui surnageait sur sa figure, amené là probablement par la saveur du croissant, si précieux contre la migraine, était plutôt celui d’une douce satisfaction (vol. III, p. 773).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> “[...] un plaisir mundano compuesto de tal manera que al saborearlo calmase las curiosidades políticas y saciase la necesidad de comentar entre sí los incidentes leídos en los periódicos” (vol. II, pp. 1285-1286).

<sup>10</sup> “Tomó su primera medialuna la mañana en que los periódicos hablaron del naufragio del Lusitania [...] ‘¡Qué horror! Esto supera en horror a las más terribles tragedias’. Pero la muerte de todos aquellos ahogados debió parecerle reducida a una milésima parte, porque al mismo tiempo que, con la boca llena, hacía estas reflexiones desoladas, el aire que rodeaba su semblante, atraído a él probablemente por el sabor de la medialuna, tan preciosa contra la jaqueca, era más bien el de una dulce satisfacción” (vol. II, p. 1327).

Entre el discurso verbal y el gestual del personaje se abre un abismo ideológico que la sola forma de presentación narrativa señala y denuncia. Y es que, como afirma el narrador, “une opération inverse multiplie à tel point ce qui concerne notre bien-être et divise par un chiffre tellement formidable ce qui ne le concerne pas, que la mort de millions d’inconnus nous chatouille à peine et presque moins désagréablement qu’un courant d’air” (vol. III, p. 772).<sup>11</sup>

Constantemente el narrador hace patente la disonancia ideológica entre discurso verbal y acción, “car c’était une des idées plus à la mode de dire que l’avant-guerre était séparée de la guerre par quelque chose d’aussi profond, simulant autant de durée, qu’une période géologique” (vol. III, p. 728),<sup>12</sup> ésta es sólo una valoración verbal que no responde a la valoración implícita en la acción, ya sea social, lingüística o estética. Por ejemplo, aquellos que han participado directamente en la guerra, al escribir poemas “pendant leur convalescence se plaçaient pour décrire la guerre non au niveau des événements, qui en eux-mêmes ne sont rien, mais de la banale esthétique dont ils avaient suivi les règles jusque-là, parlant comme ils eussent fait dix ans plus tôt de la ‘sanglante aurore’, du ‘vol frémissant de la victoire’, etc.” (vol. III, p. 754).<sup>13</sup> Estos montajes normativos, en los que un sistema evaluativo de orden estético oblitera la valoración ética de una experiencia, son reveladores de posturas ideológicas —conscientes o no— que valoran el nacionalismo a ultranza representado por convenciones literarias caducas que ocultan, en lugar de significarla, la naturaleza misma de la experiencia de la guerra, negando así lo que en su banalidad el discurso social propone como un cambio del alcance y duración de un “periodo geológico”. Desde la perspectiva del narrador, el guiño intertextual pone en entredicho el fárrago de literatura escrita a contrapelo de la experiencia. Así, durante la guerra, los discursos y obras con temas bélicos “tocan las trompetas de la propaganda nacional” y del odio exacerbado por todo lo alemán.

<sup>11</sup> “[...] una operación inversa multiplica hasta tal punto lo que concierne a nuestro bienestar y divide por una cifra tan formidable lo que no le concierne, que la muerte de millones de desconocidos apenas nos cosquillea, y casi menos desagradablemente que una corriente de aire” (vol. II, p. 1326).

<sup>12</sup> “[...] una de las ideas más de moda era decir que la preguerra estaba separada de la guerra por algo tan profundo que simulaba tanta duración como un periodo geológico” (vol. II, p. 1283).

<sup>13</sup> “[...] durante su convalecencia, colocándose para describir la guerra no al nivel de los acontecimientos, que en sí mismos no son nada, sino de la estética trivial, cuyas reglas habían seguido hasta entonces, hablando, como si lo hubieran hecho diez años antes, de ‘la aurora sangrienta’, del ‘vuelo estremecido de la victoria’, etcétera” (vol. II, p. 1306).

“Académicos y periodistas hacen reportajes, en estilo heroico-deportivo, sobre las hazañas militares, las virtudes de los regimientos [...] y la actitud corneliana de las madres francesas”; mientras escritores “comprometidos”, como Barrès, glosan banalidades en torno al sacrificio que demanda la patria: “Es nuestra juventud, como era conveniente, la que ha prodigado victoriosamente el flujo de Nuestra sangre! ¡Lo que es tuyo es mío!”<sup>14</sup>

Enclavado en el centro de un distanciamiento social y espiritual, la mirada de Marcel narrador pone al descubierto la discrepancia entre valoración y experiencia vivida. Su denuncia se articula desde un punto ideológico ex-céntrico a la ideología dominante: el concepto proustiano del hábito como factor de ocultamiento de la realidad y de resistencia al cambio, el hábito corrosivo que “retranche aux choses que nous avons vues plusieurs fois la racine d’impression profonde et de pensée qui leur donne leur sens réel”. Así, a pesar de las declaraciones en contra, las palabras de esta sociedad parisina poco difieren “de ce qu’elles eussent été avant la guerre, comme si les gens, malgré elle, continuaient à être ce qu’ils étaient: le ton des entretiens était le même, la matière seule différait, et encore!” (vol. III, p. 757).<sup>15</sup>

Toda la actividad social está corroida por el hábito, aunque la sociedad está cegada por la ilusión de un cambio que, hasta el momento, está sólo en su imaginación. Porque el salón Verdurin continúa operando, aunque ahora lo hace con un prestigio que nunca antes había tenido y en la ostentación de una nueva y más lujosa localidad. En París la caridad asume la nueva forma mundana de “tés” en torno a una mesa de *bridge*, y si el museo del Louvre, como todos los demás museos, ha sido cerrado porque las exposiciones de arte son incompatibles con la guerra, los desfiles de modas en cambio proliferan —una moda, claro está, ¡a tono con la guerra! La sociedad construye así un discurso social que simula

<sup>14</sup> “Académiciens et journalistes rapportaient en style de reportage sportivo-héroïque les exploits militaires, les vertus du 75 [...] et l’attitude cornélienne des mères françaises [...] ‘C’est notre jeunesse, comme il convenait, qui a prodigué victorieusement les flots de Notre sang! Ce qui est à toi est à moi!’ (Pierre-Olivier WALZER, *Le XX<sup>e</sup> Siècle*, t. 1, 1896-1920, en *Littérature Française*, vol. 15. Collection dirigée par Claude PICHOS, Paris, Arthaud, 1975, p. 59. La traducción es mía.)

<sup>15</sup> “[...] la costumbre que cercena, de las cosas que hemos visto varias veces, la raíz de impresión profunda y de pensamiento que le da su sentido real [... las palabras, diferentes] de las que hubiesen sido antes de la guerra, como si la gente, a pesar de ello, continuase siendo lo que era; el tono de las entrevistas era el mismo, sólo el asunto era diferente, y aun eso!” (vol. II, p. 1309).

una participación. Por vía analógica o metonímica la sociedad se apropia de la guerra para justificar sus banales actividades. A través de una sobredeterminación y sincretismo normativos, el discurso social hace un montaje de evaluación ética y estética que confunde e impide una valoración verdaderamente ética de sus actividades. Más aún, Proust acude a procedimientos intertextuales —específicamente a citas, paráfrasis y pastiches— que operan una yuxtaposición entre el discurso valorativo del narrador y el proveniente de muchos otros textos de la época.

Observemos un poco más de cerca la vertiente de la moda, desde donde se mira y valora el fenómeno de la guerra. Los modistos, esos artífices de la alta costura,

avec une orgueilleuse conscience d'artistes, avouaient que "chercher du nouveau, s'écarter de la banalité, affirmer une personnalité, préparer la victoire, dégager pour les générations d'après la guerre une formule nouvelle de beau, telle était l'ambition qui les tourmentait, la chimère qu'ils poursuivaient, ainsi qu'on pouvait s'en rendre compte en venant visiter leurs salons délicieusement installés rue de..., où effacer par une note lumineuse et gaie les lourdes tristesses de l'heure semble être le mot d'ordre, avec la discrétion toutefois qu'imposent les circonstances. Les tristesses de l'heure", il est vrai, "pourraient avoir raison des énergies féminines si nous n'avions tant de hauts exemples de courage et d'endurance à méditer. Aussi en pensant à nos combattants qui au fond de leur tranchée rêvent de plus en plus de confort et de coquetterie pour la chère absente laissée au foyer, ne cesserons-nous pas d'apporter toujours plus de recherche dans la création de robes répondant aux nécessités du moment. [...] Ce sera même une des plus heureuses conséquences de cette triste guerre, ajoutait le charmant chroniqueur, que (on attendait: la reprise des provinces perdues, le réveil du sentiment national) ce sera même une des plus heureuses conséquences de cette guerre que d'avoir obtenu de jolis résultats en fait de toilette, sans luxe inconsidéré et de mauvais aloi, avec très peu de chose, avoir crée de la coquetterie avec des riens" (vol. III, pp. 724-725).<sup>16</sup>

<sup>16</sup> "[...] con una orgullosa conciencia de artistas, confesaban que 'buscar lo nuevo, apartarse de la vulgaridad, preparar la victoria y hallar para las generaciones de la posguerra una fórmula nueva de belleza, era la ambición que les atormentaba, la quimera que perseguían, de lo que uno podía darse cuenta yendo a visitar sus salones deliciosamente instalados en la calle de..., donde habían de borrarse con una nota luminosa y alegre las pasadas tristezas del momento, con una discreción que, no obstante, imponían las circunstancias. Las tristezas del momento', es cierto, 'podrían dar cuenta de las energías

Es interesante hacer notar que este discurso referido de la moda, al intentar hacer suya la experiencia de la guerra desde los parámetros ideológicos de una sociedad de consumo, resulta en una tendenciosa sobrevaloración de la propia ideología que no permite concebir el mundo de ninguna otra manera; para ellos, parecería, el mundo sólo puede girar en torno a un maniquí exquisitamente ataviado: así, desde esta perspectiva se construye la imagen artificial del soldado que ve compensadas todas sus miserias con sólo pensar en la comodidad de su mujer. La sobriedad de los modelos creados es propuesta, a un tiempo, como concesión a la guerra y como consecuencia feliz de la misma, pues les ha permitido encontrar una “nueva fórmula de belleza” ¡que los modistos heredarán, en su infinita magnanimidad, a las generaciones de la posguerra!

Este proceso de apropiación de la guerra por parte de la moda se lleva a cabo en discursos como el anteriormente citado, pero también en la construcción de objetos —vestidos, joyas y accesorios— a partir de principios analógico-sinecdóquicos. Los vestidos, deliberadamente sobrios, evocan el atuendo militar, “de hautes guêtres rappelant celles de nos chers combattants”, “bijoux évoquant les armées par leur thème décoratif” (vol. III, p. 723). Más aún, el proyecto expropiador de esta sociedad la lleva a construir “des bagues ou des bracelets faits avec des fragments d’obus” (vol. III, p. 724).<sup>17</sup> Así, estos fragmentos materiales de la realidad de la guerra se integran a la vida de sociedad que prosigue a lo largo de rutas marcadas por el hábito y la tradición.

Sería interesante en este punto confrontar esos procesos de simulación con textos-testimonio de una experiencia directa de la guerra. Curiosamente el proyecto expropiador de la sociedad que Proust denuncia es en extremo similar a los actos de interpretación y resignificación de la experiencia de la guerra por parte de los mismos soldados. Por ejemplo,

femeninas, si no tuviéramos para meditar tantos altos ejemplos de valor y resistencia. Por esto, al pensar en nuestros combatientes, que en el fondo de sus trincheras sueñan con mayores comodidades y coquetería para la amante ausente a quien han dejado en el hogar, no cesaremos de aportar siempre más investigaciones en la creación de vestidos que respondan a las necesidades del momento [...] Ésta será incluso una de las más felices consecuencias de esta triste guerra, añadía la encantadora cronista (uno esperaba: la recuperación de las provincias perdidas, el despertar del sentimiento nacional); será incluso una de las más felices consecuencias de esta guerra haber conseguido acertados resultados en materia de vestidos, sin lujo desconsiderado ni de mala calidad, con muy poca cosa, haber creado coquetería con insignificancias’ ” (vol. II, p. 1280).

<sup>17</sup> “[...] con altas polainas que recordaban las de nuestros queridos combatientes [...] joyas que evocaban los ejércitos por su tema decorativo [...] anillos o pulseras hechos con fragmentos de obús” (vol. II, p. 1279).

Desmond MacCarthy, prestigioso crítico británico de la época y miembro del grupo de Bloomsbury, quien estuvo en el campo de batalla, dejó testimonio en sus diarios de cómo los soldados guardaban celosamente casquillos de bala, esquirlas de bomba, fragmentos de obús, como recuerdos de la guerra.<sup>18</sup> En MacCarthy la valoración de este acto de apropiación es positiva, al conferirle a la anécdota una dimensión de patetismo: como si el *detritus* de la guerra se convirtiera en un amuleto o un antídoto contra la muerte, como si los fragmentos materiales de la guerra pudieran componer un caleidoscopio que fuera dibujando figuras dotadas de una significación que la propia experiencia, directa y parcial de la guerra, parecía negarles. En Proust, en cambio, el procedimiento se denuncia porque es un subterfugio hipócrita para simular solidaridad y participación donde no hay sino vanidad. De este modo un mismo procedimiento analógico-sinecdóquico de recuperación de la experiencia de la guerra, con objeto de resignificarla, está valorado negativamente en Proust, porque la apropiación opera como un mecanismo de ocultamiento y de falsificación; mientras que ese mismo procedimiento se valora positivamente en el contexto de una experiencia directa de la guerra, al construir objetos que le den un significado a la experiencia y la fijen en la memoria.

La vertiente de la moda, aunque espectacular, es sólo una. En el fresco discursivo que Proust ha ido “pintando”, se despliegan en abanico infinidad de procesos evaluativos orientados hacia una representación subjetiva de la guerra que le permita a la sociedad apropiarse de ella: los salones con sus reuniones mundanas, los periódicos y revistas de modas, los restaurantes, los burdeles, todo sigue funcionando como antes, sólo que ahora sus actividades se adaptan a la imagen que la sociedad se ha construido de la experiencia de la guerra. Empero, el narrador, en y por su distanciamiento, construye paralelamente otra representación de esta representación social, una especie de “contrarrepresentación” que tiene por virtud exhibir aquello que tienen en común todas estas formas de apropiación social, desde los sofismas estilístico-conceptuales del diplomático Norpois, hasta la frescura e ingenuidad de las conversaciones entre sirvientes, pasando por los referidos discursos de la moda que convierten al soldado en un soñador, y la infinidad de odas a una u otra batalla en las que se celebra el “vuelo estremecido de la victoria”. Lo que todas estas formas de representación tienen en común es una ceguera frente al devenir del tiempo, un aislamiento en el instante que no permite

<sup>18</sup> Véase Leon EDEL, *Bloomsbury. A House of Lions*. Filadelfia/Nueva York, J. B. Lippincott Company, 1979, pp. 206-218.

más que valoraciones superficiales, discursos huecos que contradicen su propia acción. Los periódicos afirman, día tras día: “Nous avons repoussé, avec des fortes pertes pour l’ennemi, etc.” (vol. III, p. 750). Pero los lectores, prisioneros espirituales del momento, no se dan cuenta de que, también día tras día, el escenario de las batallas se acerca más a París. La topografía desmiente al discurso periodístico.

Mais on lit les journaux comme on aime, un bandeau sur les yeux. On ne cherche pas à comprendre les faits. On écoute les douces paroles du rédacteur en chef comme on écoute les paroles de sa maîtresse. On est battu et content parce qu’on ne se croit pas battu mais vainqueur (vol. III, p. 751).<sup>19</sup>

La sociedad parisina, desde la alta aristocracia hasta la servidumbre, está inmersa en el instante. Ya antes Proust ha caracterizado a la duquesa de Guermantes como “la reina del instante”, pues es incapaz de concebir al otro más allá del punto temporal en que entra en contacto con él; Mme. Verdurin también ha sido caracterizada como “la gran sacerdotisa de las Artes de la Nada”, y es ahí donde ambas mujeres se identifican, a pesar de las artificiales diferencias sociales que por tanto tiempo las han separado, barreras que la sociedad había propuesto como infranqueables. Y es que, en tanto que inmersas en la actividad mundana, ambas representan una forma de vida aislada en el tiempo —y por tanto desprovista de significación— evolucionando en ese vacío que es la vida de sociedad. Es el aislamiento temporal lo que propicia que las gentes sean “distraídas y olvidadizas”. Mientras tanto, la guerra se prolonga indefinidamente; “ceux qui avaient annoncé de source sûre, il y avait déjà plusieurs années, que les pourparlers de paix étaient commencés, spécifiant les clauses du traité, ne prenaient pas la peine quand ils causaient avec vous de s’excuser de leurs fausses nouvelles. Ils les avaient oubliées et étaient prêts à en propager sincèrement d’autres qu’ils oublieraient aussi vite” (vol. III, p. 777).<sup>20</sup>

<sup>19</sup> “ ‘Hemos rechazado, con fuertes pérdidas para el enemigo, etc.’ [...] Pero se leen los periódicos como uno ama, con una venda sobre los ojos. No trata uno de comprender los hechos. Se escuchan las dulces palabras del redactor en jefe como escucha uno las palabras de su amante. Lo derrotan y está uno contento, porque no se cree derrotado, sino vencedor” (vol. II, pp. 1302-1303).

<sup>20</sup> “[...] todos aquellos que habían anunciado de fuente fidedigna desde hacía ya algunos años que habían comenzado las conversaciones de paz, especificando las cláusulas del contrato, no se tomaban el trabajo [...] de excusarse de sus falsas noticias. Las habían

En el universo axiológico de la *Recherche* “vivir el instante” está valorado negativamente, porque el presente no tiene sentido si corta sus raíces del pasado. Incapaces de incorporar el pasado por la memoria, imposibilitados por tanto a proyectarse significativamente hacia el futuro, los seres que viven sólo en el presente —reyes del instante oficiando para las Artes de la Nada— viven una vida separada de sí mismos, una vida sin sentido. Para Proust es la dimensión temporal la que le da sentido y consistencia a la vida. Pues bien, el narrador, al representar ideológicamente el abanico de opiniones que ha reflejado, acude al mismo principio analógico del discurso social que él quiere exhibir en su inanidad. Sólo que ese principio analógico de representación tiene una orientación diferente, pues opera en una dimensión temporal. Es esta analogía en el tiempo lo que pone de manifiesto el aislamiento temporal —y, por ende, de significación— de todos los otros discursos de la guerra. Así, por ejemplo, sucede que al reflejar los innumerables discursos de la moda, el narrador ve en ellos, superpuesta, una dimensión temporal: la tan reiterada “originalidad” de esta nueva “fórmula de belleza” no es sino la repetición banal de actos semejantes en situaciones históricas semejantes. Para Marcel, este París de la guerra evoca al de la época del Directorio; si ahora los anillos están hechos de fragmentos de obús, entonces, cuando la primera campaña en Egipto, las joyas también estaban a tono con la época, ostentando ornamentaciones egipcias; la ropa también era alusiva: “tuniques égyptiennes droites, sombres, très ‘guerre’” (vol. III, p. 723).<sup>21</sup> “Les dames du premier Directoire avaient une reine qui était jeune et belle et s’appelaient Madame Tallien. Celles du second en avaient deux qui étaient vieilles et laides et s’appelaient Mme. Verdurin et Mme. Bontemps” (vol. III, p. 726).<sup>22</sup> Si en muchos sentidos las representaciones que construye la sociedad en torno a la “Gran Guerra” son idénticas a las que en su tiempo construyó la sociedad posrevolucionaria de la época del Directorio, no es ése el único parámetro histórico desde el cual Marcel representa, a su vez, las representaciones de esta sociedad. Acude asimismo a otros momentos históricos de crisis en los que se ha observado el mismo fenómeno de

olvidado y estaban dispuestos a propagar sinceramente otras, que olvidarían con la misma rapidez” (vol. II, p. 1331).

<sup>21</sup> “[...] túnicas egipcias rectas, oscuras, muy ‘guerra’” (vol. II, p. 1279).

<sup>22</sup> “Las damas del primer Directorio tenían una reina joven y bella, que se llamaba Madame Tallien. Las del segundo tenían dos, viejas y feas, que se llamaban Madame Verdurin y Madame Bontemps” (vol. II, p. 1282).

polarización ideológica, tales como el reciente *Affaire Dreyfus*, que ya todo el mundo ha olvidado. Como entonces, incluso las formas discursivas llevan la marca de esa polarización: “Les choses étaient tellement les mêmes qu’on retrouvait tout naturellement les mots d’autrefois: ‘bien pensants, mal pensants’ ” (vol. III, p. 732).<sup>23</sup>

Al utilizar el mismo procedimiento analógico, historizándolo, Proust construye una representación de las representaciones sociales y, en la misma operación, las desconstruye exhibiendo el vacío temporal y de significación sobre el que están fundadas. La propia representación se torna así en un proceso evaluativo que señala la ideología que, como tela de fondo, desencadena ese mismo proceso.

\* \* \*

Cuidadosa y gradualmente, Proust ha construido este complejo caleidoscopio deformante de la guerra; todos ofrecen su opinión como la única representación posible del evento histórico, desde el sirviente hasta el gran señor. Mas incluso las representaciones de la guerra propuestas por los que en ella participan, los soldados, “nuestros caros combatientes”, tienden a deformarla, deformando —o ¿tal vez transformando?— la propia experiencia. Ni siquiera Robert de Saint-Loup, cuya participación heroica en la guerra será la culminación de una vida llena de contradicciones, ni siquiera él escapa a la mirada disolvente del narrador —aunque la posición de Marcel es bastante ambigua al respecto. Ciertamente es que el narrador presiente el misterio del combatiente amigo, misterio emanado del espacio “utópico” del campo de batalla, idealizado por la ausencia; cierto también es que Marcel somete a Saint-Loup a un proceso mitificador —“Tel j’abordai Robert qui avait encore au front une cicatrice, plus auguste et plus mystérieuse pour moi que l’empreinte laissée sur la terre par le pied d’un géant” (vol. III, p. 757).<sup>24</sup> A pesar de esta evidente glorificación del soldado, el propio Saint-Loup evalúa su

<sup>23</sup> “El estado de cosas era a tal grado el mismo, que se encontraba uno de la manera más natural con las expresiones de entonces: ‘bien pensantes, mal pensantes’ ” (vol. II, p. 1287). Me he permitido modificar la traducción considerablemente pues el grado de falsificación era demasiado grande. Juzgue el lector: “Las cosas eran tan semejantes, aunque parecían ser diferentes, que parecían muy naturales las palabras de otro tiempo: ‘bien pensados, mal pensados’ ”.

<sup>24</sup> “Así abordé a Robert, que tenía aún en la frente una cicatriz más augusta y más misteriosa para mí que la huella dejada en la tierra por el pie de un gigante” (vol. II, p. 1309).

experiencia de la guerra desde parámetros puramente estéticos. Comparado con los soldados mediocres que escriben sobre la “aurora sangrienta”,

Saint-Loup, lui, beaucoup plus intelligent et artiste, restait intelligent et artiste, et notait avec goût pour moi des paysages, pendant qu’il était immobilisé à la lisière d’une forêt marécageuse, mais comme si c’avait été pour une chasse au canard. Pour me faire comprendre certaines oppositions d’ombre et de lumière qui avaient été “l’enchantement de sa matinée”, il me citait certains tableaux que nous aimions l’un et l’autre (vol. III, p. 754; el subrayado es mío).<sup>25</sup>

Más tarde, Saint-Loup vuelve a representar, resignificándola en términos estéticos, una escena de la guerra.

Je lui parlai de la beauté des avions qui montaient dans la nuit. “Et peut-être encore plus de ceux qui descendent, me dit-il. Je reconnais que c’est très beau le moment où ils montent, où ils vont *faire constellation*, et obéissent en cela à des lois tout aussi précises que celles qui régissent les constellations, car ce qui te semble un spectacle est le ralliement des escadrilles [...] Mais est-ce que tu n’aimes pas mieux le moment où, définitivement assimilés aux étoiles, ils s’en détachent pour partir en chasse ou rentrer après la berloque, le moment où ils *font apocalypse*, même les étoiles ne gardant plus leur place? Et ces sirènes, était-ce assez wagnérien, ce qui, du reste, était bien naturel pour saluer l’arrivée des Allemands, ça faisait très hymne national, avec le Kronprinz et les princesses dans la loge impériale, *Wacht am Rhein*; c’était à se demander si c’était bien des aviateurs et pas plutôt des Walkyries qui montaient”. Il semblait avoir plaisir à cette assimilation des aviateurs et des Walkyries, et l’expliqua d’ailleurs par des raisons purement musicales: “Dame, c’est que la musique des sirènes était d’un *Chevauchée!* Il faut décidément l’arrivée des Allemands pour qu’on puisse entendre Wagner à Paris” (vol. III, p. 758).<sup>26</sup>

<sup>25</sup> “Saint-Loup, mucho más inteligente y artista, continuaba siendo inteligente y artista y anotaba con gusto, para mí, los paisajes mientras estaba inmovilizado en la linde de un bosque pantanoso, pero como si se tratara para él de una cacería de patos. Para hacerme comprender ciertos contrastes de sombra y de luz que habían sido ‘el encanto de su mañana’, me citaba ciertos cuadros que nos gustaban a los dos” (vol. II, p. 1306).

<sup>26</sup> “Le hablé de la beauté de los aviones que ascendían en la noche.

—Y quizás es mayor aún la de los que bajan —me dijo—. Reconozco que el momento en que ascienden es muy hermoso cuando van a hacer constelación y obedecen en eso a unas leyes tan precisas como las que rigen las constelaciones, porque lo que te parece un espectáculo es el enlace de las escuadrillas [...] Pero ¿no prefieres el momento en que, de-

Para Robert de Saint-Loup la guerra no parece ser otra cosa que un espectáculo, de ahí que la represente como tal. No obstante, la postura ideológica del aristócrata-artista es compleja por el alto grado de sobredeterminación, pues si bien describe su actuación militar como un paisaje pintado, como un motivo musical, esto lo hace por una especie de pudor, para no jactarse de sus propias proezas, pero también como una muestra de autonomía intelectual. Entreverado en el discurso de Saint-Loup, que es tanto representación como valoración de la guerra, el de Marcel opera una suerte de “montaje evaluativo” sobre la representación del amigo; la polifonía normativa que de este montaje deriva es de una complejidad extraordinaria.

Por una parte, el narrador —lo hemos visto— compara a Saint-Loup, favorablemente, con los combatientes mediocres que deforman su experiencia de la guerra mediatizándola con una estética banal. No obstante, y a pesar de que se declara a Saint-Loup ser más inteligente y artista que ellos, la condena proustiana es incontestable: “Bien entendu, le ‘léau’ n’avait pas élevé l’intelligence de Saint-Loup au-dessus d’elle-même” (vol. III, p. 754).<sup>27</sup> Saint-Loup sigue siendo lo que siempre fue: un intelectual superficial, esencialmente derivativo, e impulsado por las modas intelectuales de su tiempo. Proust denuncia, por la sola yuxtaposición, el esnobismo de Robert: para el gran señor, emparentado con los reyes de toda Europa, el nacionalismo a ultranza no tiene sentido. Sin embargo, habría que señalar que Saint-Loup no está demasiado lejos de aquellos

finitivamente asimilados a las estrellas, despegan para partir de caza o regresar después del toque de fajina, en el momento en que hacen apocalipsis, incluso cuando las estrellas no ocupan su lugar? Y estas sirenas eran bastante wagnerianas, lo cual, por otra parte, era muy natural para saludar la llegada de los alemanes; esto era muy himno nacional, muy ‘Wacht am Rhein’ con el Kronprinz y las princesas en el palco imperial; habría que preguntarse si se trataba de aviadores y no de valquirias que ascendían.

”Parecía sentir placer en esta asimilación de aviadores y de valquirias y la explicaba, por otra parte, por motivos puramente musicales:

”—Claro está que la música de las sirenas era de una ‘Cabalgata’. Decididamente se necesita que lleguen los alemanes para que se pueda oír a Wagner en París” (vol. II, p. 1310).

Habría que recordar, incidentalmente, que precisamente esta secuencia en Proust y su analogía con Wagner es la que Coppola evoca en su filme *Apocalypse Now*. ¿Hasta qué punto —nos preguntaríamos algunos— ese vago malestar moral que provoca la secuencia wagneriana en el filme tiene su origen en un equívoco moral del propio Proust, producto del sincretismo normativo de orden ético-estético desde donde se evalúa esta secuencia en *El tiempo recobrado*?

<sup>27</sup> “Claro está que la ‘calamidad’ no había elevado la inteligencia de Saint-Loup por encima de sus límites”. Curiosamente esta frase no está traducida al español (vol. II, p. 1306).

modistos que juran que sus modelos originales son la única feliz consecuencia de la guerra, cuando el gran señor declara, entre broma y broma, que es necesario el triunfo de los alemanes para poder volver a oír a Wagner en París. Si con tal postura Saint-Loup denuncia, indirectamente, el fanatismo de los franceses que han proscrito todo lo alemán por estar en guerra con ese país, igualmente deformante se nos presenta esta visión estetizante de una guerra que vale sólo en tanto que espectáculo.

Por otra parte, es evidente el esfuerzo del narrador por transformar el sistema de evaluación estético en uno ético. Saint-Loup cita a Nietzsche o Wagner “avec cette indépendance des gens du front qui n’avaient pas la même peur de prononcer un nom allemand que ceux de l’arrière, et même avec cette pointe de coquetterie à citer un ennemi que mettait, par exemple, le colonel du Paty de Clam, dans la salle des témoins de l’affaire Zola” (vol. III, p. 754).<sup>28</sup> Desde la perspectiva del narrador, el soldado heroico puede darse el lujo de “citar” —por tanto de mirar de manera imparcial— al enemigo; puede describir la guerra como un espectáculo porque, aunque su propio discurso lo deje en silencio, Robert es un actor. Es ideológicamente significativo que el silencio del personaje se colme en el discurso del narrador que lo sobrevalora. Parte de la sobrevaloración es producto de la referencia a famosos actores en el *Affaire Dreyfus*; Proust parece ahora echar mano de la historia para justificar un sistema normativo bastante cuestionable. Incluso apreciamos un enorme esfuerzo, por parte del narrador, para justificar el cuadro wagneriano del bombardeo, juzgando el evento como algo “insignificante”:

Je dis avec humilité à Robert combien on sentait peu la guerre à Paris. Il me dit que même à Paris c’était quelquefois “assez inouï”. Il faisait allusion à un raid de zeppelins qu’il y avait eu la veille et il me demanda si j’avais bien vu, mais comme s’il m’eût parlé autrefois de quelque spectacle d’une grande beauté esthétique. Encore au front comprend-on qu’il y ait une sorte de coquetterie à dire: “C’est merveilleux, quel rose! et ce vert pâle!” au moment où on peut à tout instant être tué, mais ceci n’existait pas chez Saint-Loup, à Paris, à propos d’un raid insignifiant [...] (vol. III, p. 758; el subrayado es mío).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> “[...] con esa independencia de la gente del frente, que no temía, como la retaguardia, pronunciar un nombre alemán, y hasta con ese poco de coquetería en citar al enemigo que tenía, por ejemplo, el coronel du Paty de Clam, en la sala de testigos del asunto Zola” (vol. II, p. 1306).

<sup>29</sup> “Dije humildemente a Robert cuán poco se sentía la guerra en París; me dijo que incluso en París era a veces ‘bastante sorprendente’. Aludía a un *raid* [incursión] de

Es interesante que el narrador subraye a tal punto la insignificancia del bombardeo. Por una parte la devaluación del evento como tal, lo hemos visto, es una suerte de justificación para la transposición wagneriana que hace Saint-Loup de este evento (“A certains points de vue la comparaison n’était pas fausse”, dice el narrador asumiendo una postura ideológica bastante ambigua). A esta “autorización” narratorial se añade una hermosa elaboración poética en voz del propio narrador sobre las líneas de la analogía wagneriana:

[La] ville semblait un noir [*sic*], et qui tout d’un coup passait, des profondeurs et de la nuit, dans la lumière et dans le ciel, où un à un les aviateurs s’élançaient à l’appel déchirant des sirènes [...] Et, escadrille après escadrille, chaque aviateur s’élançait ainsi de la ville transportée maintenant dans le ciel, pareil à une Walkyrie (vol. III, pp. 758-759).<sup>30</sup>

Al despojar a la experiencia de una significación social plena (el bombardeo, después de todo, fue “in-significante”), el propio narrador justifica y autoriza el placer que él mismo siente frente a estas transposiciones; a tal grado que el propio Marcel, además de bordar sobre el paralelo wagneriano, propone un equivalente pictórico, muy al gusto no ya solamente del narrador sino del mismo Proust:

[...] chaque aviateur s’élançait ainsi de la ville transportée maintenant dans le ciel, pareil à une Walkyrie. Pourtant des coins de la terre, au ras des maisons, s’éclairaient, et je dis à Saint-Loup que, s’il avait été à la maison la veille, il aurait pu, tout en contemplant l’apocalypse dans le ciel, voir sur la terre (comme dans l’*Enterrement du comte d’Orgaz* du Greco où ces différents plans sont parallèles) un vrai vaudeville joué par des personnages en chemise de nuit (vol. III, pp. 758-759).<sup>31</sup>

zepelines que se había efectuado la víspera y me preguntó si lo había visto bien, pero como si me hubiese hablado de algún espectáculo de una gran belleza estética. Aun en el frente se comprende que haya una especie de coquetería en decir: ‘¡Es maravilloso, qué color rosa, y ese verde pálido!’; cuando a cada momento puede uno morir, pero esto no existía para Saint-Loup en París a propósito de un *raid* insignificante [...] (vol. II, pp. 1310).

<sup>30</sup> “Desde ciertos puntos de vista la comparación no era falsa. ‘La ciudad parecía una masa informe y negra que de pronto pasaba de las profundidades de la noche a la luz, y en el cielo, en el que uno a uno los aviadores ascendían ante la llamada desgarradora de las sirenas [...] Y escuadrilla tras escuadrilla, cada aviador se lanzaba así desde la ciudad transportada ahora al cielo, semejante a una valquiria.’ ” (vol. II, pp. 1310-1311).

<sup>31</sup> “[...] cada aviador se lanzaba así desde la ciudad transportada ahora al cielo, semejante a una valquiria. Sin embargo, los rincones de la tierra al nivel de las casas se iluminaban, y dije a Saint-Loup que si hubiese estado en casa la víspera habría podido, mientras

El “cuadro” que nos ofrece el narrador es, de hecho, una maravillosa transposición de lo narrativo a lo pictórico: por una parte la referencia al cuadro del Greco le da un altísimo grado de iconicidad a la descripción de este bombardeo; lo que antes había sido una transposición musical evanescente queda cristalizada en una imagen pictórica; por otra parte, la yuxtaposición de distinguidos personajes en camión, textualmente yuxtapuestos pero icónicamente superpuestos a las figuras del cuadro del Greco, vuelven a devaluar el evento descrito convirtiéndolo en algo fársico, una escena de “vodevil”, lo cual de paso refuerza la impresión de que lo ocurrido fue en verdad in-significante. De cualquier manera es evidente que el narrador —y tras él Proust— también hace una representación de la guerra como espectáculo, aunque trate de justificarse señalando lo insignificante del evento en sí.

Frente a Saint-Loup, Marcel se muestra admirativo y es por ello que intenta justificarlo a toda costa. El desapego y la distancia crítica que había adoptado frente a otras representaciones sociales quedan aquí obliterados por un curioso sentimiento de inferioridad al no haber participado directamente en la guerra. Frente a la sociedad de chismorreos la ausencia le confiere poder y lucidez al narrador; frente al soldado, humildad y ceguera que conducen a una representación idealizada de la guerra, igualmente distorsionada que aquellas que ha denunciado en otros. Desde la ausencia, el narrador confiesa su incapacidad de comprender al soldado, pues si los mundanos vienen de los salones de la aristocracia y de la alta burguesía de París —espacios harto conocidos—, “c’était des rivages de la mort, vers lesquels ils allaient retourner, qu’ils [les soldats] venaient un instant parmi nous, incompréhensibles pour nous, nous remplissant de tendresse, d’effroi, et d’un sentiment de mystère” (vol. III, p. 757).<sup>32</sup> Mas la incomprensión misma —hueco hermenéutico que la obsesión de Marcel, como la de su tía Léonie, deberá siempre colmar— es el punto de partida para una idealización del soldado, una construcción imaginaria que es bastante afín a la proyección romántica del cronista de modas, aunque desde luego sin la mezquindad que anima a este último. La imagen surge de una medita-

contemplaba el apocalipsis en el cielo, ver en la tierra algo así como el ‘Entierro del conde de Orgaz’, del Greco, en el que esos distintos planos son paralelos; un verdadero vodevil representado por personajes en camión” (vol. II, p. 1311).

<sup>32</sup> “De las riberas de la muerte, a la que iban a volver; venían [los soldados] un instante a nuestro lado, incomprensibles para nosotros, llenándonos de ternura, de espanto y de un sentimiento de misterio” (vol. II, p. 1309).

ción, de gusto casi cervantino, en el curso de la cual el narrador observa que “la misère du soldat est plus grande que celle du pauvre, les réunissant toutes, et plus touchante encore parce qu’elle est plus résignée, plus noble” (vol. III, p. 735).<sup>33</sup>

Si la estancia en el sanatorio le ha permitido una mirada distante —crítica en y por la distancia— para denunciar a la sociedad de su época por la falsedad de sus representaciones de la guerra, esa misma distancia con respecto al campo de batalla es lo que propicia una representación idealizada del soldado. La alabanza al patriotismo de Saint-Loup no es sino parte de esta idealización:

“Tous ceux qui ne sont pas au front, c’est qu’ils ont peur”. Saint-Loup avait dit cela pour briller dans la conversation, pour faire de l’originalité psychologique, tant qu’il n’était pas sûr que son engagement serait accepté. Mais il faisait, pendant ce temps-là, des pieds et des mains pour qu’il le fût, étant en cela moins original, au sens qu’il croyait qu’il fallait donner à ce mot, mais *plus profondément français* de Saint-André-des-Champs, plus en conformité avec *tout ce qu’il y avait à ce moment-là de meilleur chez les français de Saint-André-des-Champs* (vol. III, p. 739; el subrayado es mío).<sup>34</sup>

Para Proust, es claro que el verdadero patriotismo se inscribe en las coordenadas de la historia y de la raza. De manera consistente, e insistente, ha valorado las raíces góticas y merovingias tanto del bajo pueblo como de la gran aristocracia francesa. Claro está que, en esta “bella época” tan vacía de conciencia histórica, los que ostentan el nombre más bien parecen complacerse en la mediocridad, en la práctica de las Artes de la Nada que es la vida en sociedad. En aquella cuarta dimensión, el tiempo, viven la iglesia gótica de Combray, los campesinos y los nombres de la antigua aristocracia francesa; es esta dimensión temporal la que anima el proyecto narrativo de Proust, pero también

<sup>33</sup> “[...] la miseria del soldado es más grande que la del pobre, porque las reúne todas, y es más conmovedora aún, porque es más resignada, más noble” (vol. II, p. 1290).

<sup>34</sup> “ ‘Todos los que no están en el frente es porque tienen miedo’. Saint-Loup había dicho esto para brillar en la conversación, para ser original psicológicamente en tanto no estuviese seguro de que su enlistamiento sería aceptado. Pero, mientras tanto, hacía todo lo posible para serlo, siendo en esto menos original en el sentido que él creía que debía dar a esta palabra, pero más profundamente francés de Saint-André-des-Champs, más en conformidad con todo lo mejor que había en ese momento en los franceses de Saint-André-des-Champs” (vol. II, p. 1294).

conforma el sistema normativo desde el cual se evalúa el patriotismo de Saint-Loup y, de manera negativa, el falso patriotismo de Bloch, el amigo de la infancia, el judío desarraigado al que desconoce el tiempo. Bloch, el charlatán, el hombre carente de toda “delicadeza moral”, el dos caras, el amigo traidor y oportunista, el judío vulgar... ese problemático *alter ego* que Proust devalúa sistemáticamente. Porque tras la condena a Bloch en términos de oportunismo se asoma la ideología de la época —a la que Marcel Proust no logra escapar del todo—, ideología que eleva a la categoría de dogma la raza, el momento y el medio ambiente como factores determinantes en el destino del hombre.

La *Recherche*, hemos visto, es una monumental polifonía normativa; en y por el tiempo, todo evento histórico, todo personaje, toda situación social está sometida a constantes interpretaciones y reinterpretaciones, a valoraciones y revaloraciones. Se entretajan los juicios y opiniones provenientes del narrador, de los personajes, y de toda clase de discursos sociales que Proust vierte ora en paráfrasis, ora en citas puntuales, ora en pastiches de gran virtuosismo mimético; discursos que van construyendo tantas representaciones del evento histórico como conciencias existen a través de las cuales se refracta. Es por ello que la historia en la *Recherche* —guerra franco-prusiana, *Affaire Dreyfus* o guerra del 14— pasa por el tamiz ideológico de la conciencia; es una historia que se escribe y se lee como en un palimpsesto. El texto, al proponer sus propios sistemas evaluativos y marcar los puntos de convergencia ideológica, nos ha permitido una lectura de la representación como valoración ideológica del mundo; a su vez, el narrador, al generar una importante distancia ideológica, ha propuesto una representación de la representación —lo que hemos llamado una “contrarrepresentación”— como vehículo de subversión y denuncia de las formas sociales de apropiación y expropiación de la guerra. Si por analogía el discurso social se apropia de la guerra construyendo una representación a imagen y semejanza de los mezquinos propósitos de la sociedad, por analogía también Proust desconstruye esa simulación —desconstrucción en espejo. La estrategia proustiana, a más de espectacular, es abiertamente especular. Empero, siguiendo el propio modelo proustiano, también ha sido posible generar, en el acto de la lectura, procesos evaluativos en espejo de los propuestos por el mismo texto, una lectura que ha señalado ciertos presupuestos ideológicos en Proust mismo —y no ya en su narrador— que lo muestran como partícipe —hasta cierto punto como cómplice— en las representaciones falsificadoras de la guerra. Claro está que así como la distancia —temporal, espacial y moral— propicia una mirada lúcida, existe

siempre el peligro que del otro lado del espejo, inmersos en nuestra propia temporalidad, en la historicidad de nuestra lectura, tal vez nos topemos, como Proust y de manera inevitable, con nuestra propia ceguera ideológica, y todo esto no sea más que otra contrarrepresentación de la representación proustiana.