

La fotografía en el mundo proustiano

Silvia Solas

El universo ficcional proustiano presenta una notoria ambigüedad en la valoración de las artes no tradicionales, tales como el cine y la fotografía. En diversas secuencias se sugiere una estimación positiva de las manifestaciones cinematográficas o fotográficas. Sin embargo, al mismo tiempo, se encuentran pasajes en los que uno y otra, parecieran oponerse a la concepción artística de Proust. Por ejemplo, su rechazo a los postulados del realismo o el naturalismo artísticos, que son estimados, principalmente en la novela, como un arte que su autor denomina “de notaciones” o “cinematográfico”. Leemos, así en *El tiempo recobrado*: “Algunos querían que la novela fuese una especie de desfile cinematográfico de las cosas. Esa concepción era absurda. Nada se aleja más de lo que hemos percibido en realidad que semejante visión cinematográfica” (Proust, 1995, p. 186, 1987-89, p. 461). Asimismo, la fotografía aparece en varias ocasiones en confrontación con la pintura, para señalar una suerte de banalización por parte de la práctica fotográfica, de los descubrimientos del arte pictórico: el narrador admite que la ciencia es la que representa el progreso del conocimiento, pues en el arte no hay acumulación de saber; pero la producción artística resulta más originaria que la producción científica, ya que el arte anticipa, en un plano no teórico, las leyes que la ciencia determina conceptualmente. Así, equiparada al plano propio de la ciencia, la fotografía, como la geometría científica, vulgariza las leyes de la perspectiva, los juegos de sombra que muestra la pintura, cuyos logros resultan admirables, puesto que nos hacen ver algo conocido de una manera desconocida (Proust, 1995, p. 194, 1987-89, p. 408).

Dos estudiosos proustianos han mostrado la importancia de las artes gráficas y de reproducción, como la fotografía, en la *Recherche*: Jérôme Picon

subraya en un artículo titulado “Un grado de arte de más” (Cf. Picon citado por Tadié, 1999, pp. 81-87) el nivel de conocimiento de Proust acerca de cuáles museos europeos guardaban sus obras pictóricas preferidas; la mayoría de ellas le eran conocidas por fotografías, postales, grabados, todas reproducciones que consideraba una fuente de conocimiento, un sostén para la memoria y, sobre todo, un material novelesco.

Valérie Sueur, por su parte, destaca que la imagen impresa, auxiliar privilegiada de la lucha contra el tiempo y metáfora del recuerdo grabado en la memoria, ocupa un lugar de colección en la semántica proustiana (Cf. Sueur en Tadié, 1999, pp. 88-89).

Por su parte, Brassai ha resaltado la importancia de lo que denomina “metáforas fotográficas” en la conformación del entramado novelesco de Proust (Brassai, 1998); así, la pose, la impresión, el encuadre, el registro, la instantánea, etc. aparecen recurrentemente como metáforas de la producción literaria. También hay secuencias en las que la fotografía actúa como vehículo de acercamiento al arte; por ejemplo, las reproducciones de *Los vicios y virtudes* de Giotto, que Swann regala al héroe y que constituyen su primer encuentro con los frescos de Padua (Proust, 1995, p. 84, 1987-89, p. 80).

En el presente trabajo propongo mostrar que, a diferencia del lugar destacado que ocupa la pintura en la novela proustiana, la valoración ambigua de otra manifestación visual como la fotografía, resulta un recurso de ficción más que fluctúa entre la estima y la desaprobación a fin de comprometer la actividad del receptor, ya que como sabemos, para Proust, “todo lector es lector de sí mismo” (Proust, 1995, p. 214, 1987-89, p. 489).

La pregunta sobre la fotografía

François Soulages presenta en su *Estética de la fotografía* una distinción entre la fotografía “realística” y la “ficción fotográfica”, que se sustenta en la postulación de que “el realismo es imposible” (Soulages, 2005). Esta formulación se adecúa a la concepción sobre el arte proustiano; ya que lo que Soulages pone en entredicho no es la posibilidad de relacionar realidad y fotografía, sino la posición del realismo que pretende que una foto “representa”, de manera más o menos fiel, lo real.

En este estudio sobre la pertinencia de una estética de la fotografía, Soulages ha señalado la esencial no-referencialidad unívoca de la foto, en tanto

la misma es el resultado de un proceso, cuyos pasos consecutivos se revelan al análisis como fenómenos sólo posibles. Así como Kant determinó los límites y alcances de la razón para el conocimiento teórico, Soulages postula lo propio para la fotografía. Todos los pasos del proceso fotográfico, la toma, la impresión, el revelado, la vista de la foto por un receptor, están signados por un alcance que sólo puede ser fenoménico. Jamás la foto reproduce lo real (Soulages, 2005).¹ Ni aún en la considerada foto-reportaje o fotografía periodística, lo que vemos al final del registro constituye más que un posible entre tantos.²

Así, distingue entre la interpretación de una toma fotográfica que se pretende refiere a lo real, a la que llama “realística” —pero que, en rigor, es imposible— y la interpretación de la foto —cualquiera sea su función o finalidad— que asume que toda foto es una ficción. Entre los dos sentidos que puede tener el término ficción (lo falso o mentiroso y lo imaginario o inventado) el realismo solo se atiene al primero o a la coincidencia entre ambos. Pero “la ficción puede ser fuente de verdad” (Soulages, 2005, p. 119), en la medida en que, como decía Klee para la pintura, no muestra lo visible, sino que hace “visible”.

En verdad, lo que se busca en la toma fotográfica —pero no se alcanza jamás— es lo que Soulages llama, precisamente, lo infotografiable. La fotografía aparece como el arte imaginario por excelencia ya que es muda, sin movimiento, ni porvenir. La pretensión realista es ilusoria, pues lo que la foto nos muestra es un registro, una huella, producido por condiciones lumínicas y procesos químicos cuyas variaciones, incluso, puede el fotógrafo manejar interminablemente; por cierto, de un mismo negativo, se pueden producir múltiples y muy diferentes resultados. A lo que cabe agregar, la multiplicación exponencial de tales diferencias cuando se trata de la foto digital.

¹ “El supuesto realismo de la fotografía depende del supuesto realismo de cierta pintura. Sólo se cree en ese realismo si se quieren olvidar las condiciones de producción de la fotografía” (Soulages, 2005, pp. 94-95).

² Por lo que Soulages se opone expresamente a la pretensión barthesiana de encontrar una esencia para la fotografía, y a su fórmula del “eso fue” o “eso ha sido” (*çà a été*) con la que el filósofo destaca la manifestación de una existencia pasada que la foto haría presente. Según Barthes, “(...) nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el nóema de la Fotografía. (...) El nombre del nóema de la Fotografía será pues: ‘*Esto ha sido*’” (1992).

Esa imposibilidad de acceder a lo real, torna a la fotografía en un instrumento interrogador, nunca afirmador, de la realidad; como la propia filosofía, la dificultad de respuestas últimas genera la necesidad de seguir interrogando, en este caso, de continuar fotografiando. Más que captar la realidad, accede a una especie de contra-realidad; es un contragolpe crítico a la realidad del mundo: “La foto es más un producto que interroga lo visible que un objeto que lo da” (Soulages, 2005, p. 109, pp. 83-84).

La ambigüedad de la fotografía en la *Recherche*

Estimo que esta manera de plantear la cuestión sobre la fotografía se acerca considerablemente a la concepción del arte proustiano, y proporciona una respuesta al tratamiento ambiguo de la manifestación fotográfica en la *Recherche*. Lo que se rechaza, al igual que con toda manifestación del arte, como la literatura considerada “cinematográfica”, es la fotografía entendida como simple registro de los hechos. Así leemos en *El tiempo recobrado*:

Trataba ahora de extraer de mi memoria otras «instantáneas», notablemente unas instantáneas que había tomado en Venecia, pero sólo esa palabra me la hacía fastidiosa, como una exposición de fotografía, y ya no me sentía ni con más afición, ni con más talento, para describir ahora lo que viera ayer, lo que observara con un ojo minucioso y triste, en el mismo momento (1995, p. 170, 1987-89, p. 445).³

Pero, desde una perspectiva distinta, puede ser un vehículo de transmisión artística, capaz de alcanzar, incluso, “un grado de arte de más”: por ello, la abuela al elegir fotografías para su nieto, prefiere las que reproducen obras de arte:

En vez de fotografías de la catedral de Chartres, de las fuentes monumentales de Saint-Cloud, o del Vesubio, preguntaba a Swann si no había ningún artista que hubiera pintado eso, y prefería regalarme fotografías de la catedral de Chartres, de Corot; de las fuentes de Saint-Cloud, de Hubert Robert, y del Vesubio, de Turner, (...) el fotógrafo volvía a recobrar sus derechos al reproducir aquella interpretación del artista (1995, p. 45, 1987-89, p. 39).

³ El subrayado es mío.

Si la obra de arte funciona como un lente distorsionador, tal como lo dice el narrador en *El tiempo recobrado* (1995, p. 332, 1987-89, p. 610), el lente fotográfico, podría ser un recurso, en segundo grado, para profundizar esta característica, como se manifiesta en la intención del héroe cuando, frente a la actuación de la Berma, recurre a un poder suplementario, los lentes de la abuela, para acercar la imagen de la actriz y, presuntamente, verla mejor. Aunque

Sólo cuando se cree en la realidad de las cosas, emplear un medio artificial para verlas no equivale enteramente a sentirse más cerca de ellas. (...) ya no estaba viendo a la Berma, sino a su imagen en un cristal de aumento (Proust, 1995, p. 25).

Así, arte y realidad se confunden, se asocian, sus límites se quiebran o hasta se diluyen, pues siempre media la interpretación del receptor. El héroe reflexiona sobre la identificación por parte de Swann entre las cocineras y las figuras de Giotto conocidas por él a través de las fotografías: “Menester era que aquellos Vicios y Virtudes de Padua encerrasen una gran realidad, puesto que se me representaban con tanta vida como la doméstica embarazada, y la criada a su vez no me parecía menos alegórica que las pinturas” (1995, p. 85, 1987-89, p. 81). Tal vez, la fotografía pueda considerarse, en la visión proustiana, un “medio artificial” que nos acerca, como “un cristal de aumento”, no a las cosas, sino a las imágenes de las cosas.

De modo que la imposibilidad del realismo artístico también forma parte del entramado de la *Recherche*; Proust concibe la realidad de un modo singular, como se manifiesta en la conocida cita de *El tiempo recobrado*, en la que además se hace explícita la identificación entre esa pretensión realista y la “visión cinematográfica”:

Una hora no es sólo una hora, es un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de climas. Lo que llamamos realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos rodean simultáneamente -relación que suprime una simple visión cinematográfica, la que por ahí se aleja tanto más de la verdad cuanto pretende limitarse a ella-, (...) (1995, p. 193, 1987-89, p. 468).⁴

⁴ El subrayado es mío; para el caso también podría entenderse “visión fotográfica”.

A modo de conclusión

Como ha demostrado Brassäi, en la *Recherche*, la manifestación fotográfica oficia de vehículo apropiado para asentar distintas opiniones sobre lo artístico, sobre la subjetividad, sobre el amor, sobre el tiempo, todos temas sustanciales de la obra de Proust. Las “metáforas fotográficas” abundan cuando se efectúa una lectura detenida de la novela.

En ocasiones, se muestra como en paralelo de lo que no debe hacerse en literatura, pues parece anular la actividad subjetiva: “(...) éstas [las frases de los libros] molestan a veces como las fotografías de un ser delante de las cuales uno lo recuerda menos que conformándose con pensar en él” (1995, p. 190, 1987-89, p. 465). Sin embargo, pueden adquirir otro estatus cuando colaboran a conservar aquello que la memoria no ha podido retener o que el paso del tiempo ha desfigurado; Charlus se refiere a una antigua casa cuyas fotografías la muestran en el esplendor que ha perdido:

Conservo fotografías de la casa cuando aún estaba intacta y de la princesa cuando no tenía ojos más que para mi primo. La fotografía gana un poco de la dignidad que le falta cuando deja de ser reproducción de una realidad y nos enseña cosas que ya no existen (Proust, 1995, p. 336).

Pueden ser, asimismo, una especie de imagen materializada de la amada, imagen que, como sabemos, es una construcción, una suerte de hipótesis artística creada por el propio amante. Así, cuando conoce a Raquel, uno de los primeros grandes amores de Saint-Loup, el héroe sólo alcanza a visualizar a una muchacha de vida ligera que ya ha visto en una casa de citas. Es que “me hacía yo cargo de todo lo que una imaginación humana puede poner tras un pedacito de cara como era la de aquella mujer, con tal que sea la imaginación la que primero la ha conocido (...)” (Proust, 1995, p. 142). Inversamente, con el tiempo, Saint-Loup se mostrará sorprendido ante la fotografía que su amigo le muestra de Albertina sin poder comprender cómo esa muchacha vulgar causa los desvelos del joven.

Otra fotografía –la de la tía de Roberto, la Señora de Guermantes–, es el objeto del deseo del héroe que ansía conocer a la dama y relacionarse con ella, quien para su imaginación, sin embargo, era “un dibujo a la aguada, que era una obra maestra” (Proust, 1995, p. 129, 1987-89, p. 441).

Tal vez el personaje más relacionado con la fotografía sea Odette, ya que, como ha demostrado Brassai y destaca Jean-Pierre Montier, la fotografía constituye un índice en la búsqueda de la identidad de los seres novelescos que atraviesa todo el recorrido de la obra. Según Brassai en cada etapa del descubrimiento de una parte de la naturaleza de Odette, interviene una fotografía: en la casa del tío Adolfo cuando el héroe se encuentra con “la dama de rosa”; luego, en el atelier de Elstir al descubrir la acuarela de Miss Sacripant realizada por el pintor en su juventud, el héroe solicita al artista: “Lo que me gustaría mucho, si es que tiene usted alguna, es la fotografía del retratito de miss Sacripant” (Proust, 1995, pp. 429-430, 1987-89, p. 215). Podrá constatar más tarde, frente a una colección de fotografías de *cocottes* que Morel, hijo del asistente del tío Adolfo, le entrega, que una de ellas, la que vio en aquella visita, correspondía a la acuarela pintada por Elstir.

Por otro lado, Swann, enamorado de Odette a partir de una obra de Botticelli, *La Céfora*, guarda para la íntima contemplación de la amada un retratito que en verdad sólo puede tener valor para él:

Se necesitaba toda la depravación de un amante hartado para que Swann prefiriese a las numerosas fotografías de la Odette *ne varieteur* en que se había convertido su deliciosa mujer aquel retratito que tenía en su cuarto, en el que se veía, tocada con un sombrero de paja adornado de pensamientos, una joven bastante fea, con el pelo ahuecado y las facciones descompuestas (1995, p. 430, 1987-89, p. 216).

La fotografía se convierte en un ídolo que puede sustituir al amado cuando tenemos que soportar su ausencia. Y a falta de logros en la posesión de la persona que se ama, es posible no ahorrar esfuerzos para poseer su retrato. El amor de Swann por Odette, mediado por una fotografía, se repite en la relación del héroe con Gilberta, la hija de Swann y Odette:

Pero ya que no tenía esperanza de lograr un pedacito verdadero de aquellas trenzas [las de Gilberta] habríame gustado poseer por lo menos una fotografía de ellas, cuánto más preciosa que las florecillas que dibujaba el Vinci. Por poderla obtener llegué a cometer verdaderas bajezas con algunos amigos de Swann y hasta con fotógrafos, bajezas que no me procuraron lo que yo deseaba, pero que me ligaron para siempre a tipos muy desagradables (1995, p. 79).

Es posible interpretar que debido a su potencial artístico, Elstir recurre a la fotografía para vencer la decepción del héroe con la iglesia de Balbec, pues “en la fotografía de un capitel con unos dragones casi chinos que se devoraban unos a otros” Elstir encuentra la forma de probar la incidencia oriental en lo que el héroe concebía “una iglesia casi persa” y que no supo ver en su primer encuentro con el monumento arquitectónico (1995, p. 412, 1987-89, p. 199).

La cantidad de referencias hacia la fotografía en la *Recherche* podría resultar una extensa lista de citas, si nos propusiéramos consignarlas a todas. Las que señalamos solo como una muestra, exponen la gravitación de lo fotográfico en la trama ficcional de Proust. No encontramos en ella una franca decisión por abogar a favor o en contra de la fotografía, lo que además sería poco proustiano, en la medida en que para Proust en el arte no se trata de sumatoria de sentencias.

Más bien creo que esta ambigüedad en la valoración de lo fotográfico, manifiesta la ambigüedad de lo fotográfico. Como ha dicho Soulages (2005), una de las facetas propias de la fotografía es el “a la vez”: la foto es a la vez pasado y presente, a la vez arte y documento, a la vez adentro y afuera, a la vez positivo y negativo, etc.

Jean François Chevrier escribió un ensayo titulado *Proust y la fotografía* (1982), y se remite a él en una entrevista:

Para mí existían -de ello me doy cuenta retrospectivamente- dos campos, dos lados en fotografía. En uno estaba el acontecimiento y la acción (...), en el otro, el paisaje, la contemplación. El pasaje de un lado a otro se hacía a través de la memoria. Una imagen de reportaje fija un acontecimiento para la memoria futura. El fotógrafo trabaja en el futuro anterior (esto habrá sido). En el lado del paisaje, la memoria produce más bien un efecto de alejamiento. La actualidad de la vista es tomada en una duración que sobrepasa la biografía consciente del fotógrafo. Todo esto aparecía formulado en el libro sobre Proust (Chevrier, 2007).

Si la novela de Proust ha logrado poner de manifiesto esa característica singular de la fotografía, es porque también se presenta como una serie de negativos fotográficos sobre los grandes interrogantes que van cobrando forma literaria: el arte, el amor, la vida, la muerte, la subjetividad, el tiempo. Y

nos invita a ser responsables de su “revelado”: lectores de nosotros mismos, gestamos la obra en complicidad con su autor que ha escrito su libro como un lente de aumento; tal vez, como un lente fotográfico.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1992). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Chevrier, J. F. (1982). *Proust y la fotografía*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Chevrier, J. F. (2007). Introducción: conversación de Jorge Ribalta con Jean-François Chevier. En *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Proust, M. (1987-1989). *A la recherche du temps perdu*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1995). *En busca del tiempo perdido*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Roubert, P. L. (1998). *Brassai. Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris: Gallimard.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Tadié, J-Y. (1999). *Marcel Proust, l'écriture et les arts*. Paris: Gallimard-Bibliothèque nationale de France-Réunion des musées nationaux.