

Tiempo, espacio, memoria y tradición: *le côté* Ruskin de Proust

Analía Melamed

Según revelan los estudios sobre los manuscritos de la *Recherche*, Ruskin había sido profusamente mencionado en las primeras versiones pero su nombre fue desapareciendo, hasta quedar en cuatro menciones (Proust, 1987-1989, p. 9, p. 99, p. 224, p. 411). Aún así, posiblemente sea uno de los autores más presentes en la novela proustiana. La influencia velada de este crítico y artista inglés tal vez podría explicarse bajo la figura del mediador, concepto que René Girard utilizó para explicar las relaciones entre los personajes de la novela (Girard, 1985). Sostenemos que a través del estudio de este vínculo es posible apreciar el peso de Ruskin en cuestiones cruciales y polémicas en Proust: uno, la concepción del tiempo en continuidad con el espacio y dos, en relación con esto, una dimensión de la memoria que podríamos considerar no individual, sino ligada a la tradición, en particular a la tradición artística.

En cuanto a la figura del mediador, en *Mentira romántica y verdad novelesca* (1985) Girard considera que todas las relaciones de la *Recherche*, el esnobismo social, los celos amorosos, son figuras triangulares porque están regidas por el deseo mimético. Según Anne Henry la imitación como principal motivación del comportamiento humano indica en Proust la inspiración de la sociología de Gabriel Tarde, autor *Les lois de l'imitation* (Henry, 1983). Para Girard, en el amor a una persona, en la apreciación de un objeto, se enmascara un tercer elemento, el mediador. De modo que los mundos novelescos están fuertemente entrelazados por el impulso de imitación. Para dar

un pequeño ejemplo, la música de Chopin recupera su prestigio para Madame de Cambremer cuando se entera de la admiración de Debussy por Chopin.

En un plano extranovelesco, la relación de Proust con algunos autores admirados también parece tener esta estructura triangular. En este sentido la imitación aparece como un procedimiento voluntario para encontrar la voz poética propia, lo que equivale a decir el estilo propio. Imitar voluntariamente, dice, para no imitar involuntariamente. Tomar conciencia de sí como artista a partir de tomar conciencia de los otros. Pero, como sucede en la propia novela, esta relación con los maestros es ambigua, la admiración se mantiene cuando hay distancia y la proximidad a menudo genera los sentimientos opuestos. En el caso de los pastiches —en los que Proust imita voluntaria y hasta terapéuticamente el estilo de los maestros— se desplaza a la burla. En los textos sobre Ruskin, en los que puede verse cómo sigue los pasos e indicaciones del autor admirado en peregrinajes por catedrales y ciudades, deriva en acusaciones y objeciones cada vez más explícitas.

Esta transición respecto de Ruskin puede apreciarse en los prefacios y *post scriptum* de su traducción de la *Biblia de Amiens* y de *Sésamo y Lirios*. Aquí Proust se desempeña como traductor y crítico autorreflexivo, de manera que encontramos superpuestos al artista y al crítico, al espectador y al creador. Esta relación ha sido estudiada tempranamente por especialistas como Sybil de Souza quien en *L'influence de Ruskin sur Proust* de 1932, sostiene que se puede discernir una progresión en los prefacios y *post scriptum* en sus ideas relativas a la obra de Ruskin y que entre 1900 y 1903 Proust fue profundamente influido por el crítico. Sin embargo a medida que toma conciencia de sus propias ideas sobre arte, establece límites a su admiración. De Souza sostiene que la idea ruskiniana de una realidad espiritual que trasciende el valor de la vida es la que parece haber penetrado más profundamente en la *Recherche* bajo la forma del interrogante acerca de la realidad del arte y de la eternidad del alma (De Souza, 1932, pp. 49-50).

Más recientemente el crítico Luc Fraisse en *L'ouvre cathedral* (1990) señala que la principal influencia de Ruskin en Proust puede encontrarse en la fuerte impronta arquitectónica que tiene la *Recherche* a la que considera justamente una obra catedral. Fraisse muestra, por el estudio de la correspondencia y de la novela juvenil fallida *Jean Santeuil*, que el interés de Proust por la arquitectura medieval es preexistente al período ruskiniano, que ubica

entre 1900 y 1906. Sin embargo, dice que el contacto con la obra de Ruskin y su trabajo como traductor lo convierten en un erudito sobre iglesias medievales. Proust complementa la lectura de Ruskin con una documentación altamente especializada: los 10 tomos del *Diccionario razonado de la arquitectura francesa del siglo XI al siglo XVI* de Viollet le Duc, *El arte religioso del siglo XIII en Francia* de Emile Mâle, también *La catedral* de Huysmans sobre Chartres, entre otras obras (Fraisie, 1990).

En línea con esta perspectiva afirmamos que Ruskin, como mediador metanovelesco, influye decisivamente en diversos niveles de la novela, en particular en las concepciones del tiempo/espacio, de la memoria y el vínculo con la tradición.

Las ideas estéticas de Ruskin, según señalan sus biógrafos, se establecen en relación a dos elementos principales: la experiencia directa del arte y el romanticismo social, utópico, por el cual vincula el arte a las condiciones sociales de su época y a la moral. Precursor del *Gothic revival* y ligado al movimiento *Art and crafts*, junto a William Morris, condenó a la sociedad burguesa y a la teoría económica liberal. Ruskin proponía independizar el trabajo del obrero y su salario de la ley de la oferta y la demanda. Crítico de la civilización de las máquinas, abogó por la vuelta a la Edad Media y las comunidades artesanas. Sólo este retorno podría evitar, sostenía, la desintegración de la cultura artística. La Edad Media se identifica para él con Venecia, Florencia y Amiens. En cuanto a sus ideas sobre arte, se sustentaban sobre la creencia medieval de que la naturaleza es el lenguaje de Dios. Esas escrituras naturales son un texto al que el artista debe dedicarse para esclarecer su significado así como para ofrecer al espectador, a través de su obra, un cristal para leer la naturaleza. El artista para Ruskin debe, por tanto, conservar la inocencia de su mirada, preservar las impresiones recibidas de la naturaleza sin que la inteligencia las perturbe. Si la naturaleza es un texto sagrado, las formas más altas de arte son para el crítico las pinturas de paisajes –cuya máxima expresión son las obras de Turner– y la arquitectura gótica, en especial las catedrales. Estas, en de sus ornamentos, imitan las figuras naturales y en sus esculturas y bajo relieves narran escenas del Viejo y Nuevo Testamento. En *La biblia de Amiens* sostiene la idea de que la catedral es un libro escrito en un lenguaje de figuras cuyas significaciones se encuentran perdidas (Ruskin, 2006).

Su actitud antirrenacentista, la defensa del prerrafaelismo, el interés por Giotto –en particular los frescos de la capilla de la Arena en Padua –, la pasión por el gótico en lo espiritual y en lo arquitectónico, por ejemplo en las catedrales, el estudio detallado de la obra de Turner son algunos de los motivos que desarrolla en *Pintores modernos, Las siete lámparas de la arquitectura, Las piedras de Venecia, Las mañanas de Florencia, Sésamo y lirios, La biblia de Amiens*, entre otras (Ruskin, 1944, 1994, 2006, 2015a, 2015b y 2016).

Si en el amor a un objeto puede encontrarse la presencia del mediador, en esta enumeración incompleta, pueden advertirse la mediación ruskiniana en los numerosos motivos que reaparecen en la *Recherche*: en sus iglesias y catedrales, en el papel de la ciudad de Venecia desde el comienzo de la novela hasta el final del ciclo de Albertina, en las pinturas de Turner. Influye también en la concepción de obras y artistas ficcionales como Elstir y su pintura, en Combray y Balbec cuyos modelos, según los estudios genéticos, son combinaciones de Florencia y Venecia. Asimismo se puede hablar de un ciclo de Giotto en la novela que se abre con la comparación de Swann de la ayudante de cocina de Francisca con las alegorías de “Los vicios y las virtudes” que decoran la capilla de la Arena en Padua¹ y se cierra en *La fugitiva*, en los episodios del héroe en Venecia cuando visita la capilla de la Arena. Según Fraisse, los frescos de Giotto de la capilla de la Arena, constituyen uno de los modelos de la sintaxis narrativa de Proust. De la sucesión en el ciclo de frescos, a la sucesión y yuxtaposición de escenas en la *Recherche*. Así como los vitrales del siglo XIII conducen a la linterna mágica en la habitación de Combray.

Debe señalarse que Proust aproxima a Ruskin con el trascendentalismo de Emerson, otra lectura de juventud, autor poco mencionado en la *Recherche* que también sostiene la continuidad y comunión con la naturaleza. La concepción de Ruskin de la arquitectura y la pintura como metatextos del texto de la naturaleza, el papel del artista como lector de la naturaleza, los propios escritos ruskinianos sobre arquitectura y pintura como textos sobre metatextos, todos estos niveles de lectura y escritura encuentran una recepción en la *Recherche* proustiana. Lo mismo ocurre con la concepción de la creación como lectura, con la espacialización de la literatura y sobre todo en las relaciones entre el tiempo, el espacio y la memoria.

¹ Una colección de catorce alegorías en la que se presentan, enfrentadas cara a cara, en una pared las virtudes teologales y cardinales, y en la otra los vicios. El narrador llama la atención sobre esa “caridad sin caridad”, esto es, la distancia entre la imagen y lo significado.

Es sabido que sobre tiempo, espacio y memoria se discute la afinidad de Proust con Bergson (2006), con sus concepciones del tiempo como *durée* pura, inespacial y con la continuidad melódica de la memoria.² Por mencionar algunos ejemplos, en “El legado de Proust”, de Henri Peyre, declara que Proust es el novelista que Bergson pudo anunciar (Peyre, 1969). Por su parte, para Ricoeur la novela proustiana es, más que ninguna otra obra, un monumento literario a la intuición maestra de *Materia y Memoria* que consiste en que “el devenir no significa fundamentalmente paso, sino, bajo el signo de la memoria, duración” (Ricoeur, 2008, p. 557). En el marco de la interpretación bergsoniana la memoria y el olvido serían hechos psíquicos, huellas latentes o presentes que posibilitan la memoria o el olvido. Por el contrario, Georges Cattaui en *Proust et ses métamorphoses* (1972) sostiene que al *fluir* continuo de la *durée* bergsoniana, Proust opone las “intermitencias del corazón”; para Bergson el tiempo es duración pura, en Proust el tiempo se encuentra a menudo espacializado; para Bergson el tiempo se revela en la continuidad del movimiento, para Proust en su discontinuidad ya que la evolución de los individuos y las sociedades están hechas de mutaciones. Por tal motivo, Cattaui afirma que respecto de la concepción del tiempo Proust más que a Bergson es próximo a Kierkegaard, quien distingue el tiempo abstracto del filósofo, el tiempo discontinuo del artista y el instante de la eternidad del místico. Los dos últimos, para este crítico, propios también de la *Recherche*.

Métamorphose poétique des sociétés et des coteries -les Guermantes, les Verdurin, les Bloch- que brasse un mouvement continu, en vertu des changements de critères et de hiérarchies, de la puissance des courants ascendants et descendants, des phénomènes d'osmose, de la fusion des classes, enfin de l'action destructive du Temps; métamorphoses des objets, qu'opère la conscience et que l'art réalise à son tour (...); métamorphoses enfin et surtout des individualités qui, sous nos yeux, se transforment d'heure en heure... son oeuvre est métamorphose du temps, métamorphose de l'espace, métamorphose des êtres et des choses (Cattaui, 1972, p. 22).

² Si bien la distinción entre la memoria inmanente a la conciencia y la memoria objetiva que miden los relojes es bergsoniana (*Materia y memoria, El pensamiento y lo movable, Los datos inmediatos de la conciencia*), Proust se diferencia, según Georges Poulet (1982), pues ante la continuidad melódica de Bergson nos muestra la discontinuidad y heterogeneidad inasible de la memoria. Por otra parte, la principal distinción de Proust es entre memoria voluntaria y memoria involuntaria o inconsciente.

Si, en efecto, hay un costado bergsonianiano de Proust pues este ha leído algunas de sus obras y coincide en su concepción del arte en relación con el tiempo y su distinción entre el arte y la inteligencia abstracta y al hábito, sin embargo difiere, como decíamos, en la discontinuidad de la memoria y la continuidad tiempo/espacio. En este sentido podemos hablar de un costado Ruskin de Proust.

La temporalidad de la novela, que se desarrolla en primer lugar como acto de escritura, es inseparable del espacio poético que emerge de ella. Este juego temporal se produce a medida que se entretajan las frases y en ellas se van reconstruyendo paisajes, habitaciones, calles, ligados a su vez a la expresión de un rostro, a la inflexión de una voz, al sonido de una servilleta, a los pliegues de un vestido. Desde el comienzo de *Por el camino de Swann*, en el momento del despertar hay un yo que para saber quién es debe leerse en el cuarto en el que se encuentra, en la ubicación de los muebles, en la luz que se filtra por la puerta, en la disposición del cuerpo en la cama. El tiempo novelesco es en realidad un espacio-tiempo, un tiempo “encarnado” en los diversos espacios, el del cuerpo, el de los cuartos, los paisajes, las ciudades, el espacio poético de las obras de arte. En la novela se despliega una conciencia-mundo también de corte heideggeriano. Así, en tanto la impresión es inseparable del mundo, en Proust no se podría hablar estrictamente de la memoria como huella psíquica. Pues, como dice en *Por el camino de Swann* es en una impalpable gotita que se encuentra el edificio enorme del recuerdo.

A medida que reconocemos los lunares, los sombreros, la vajilla, el *croissant* que disfruta Madame de Verdurin, podemos preguntarnos si éste que surge de la escritura, se trata de un mundo biográfico individual, un mundo vivido, perdido y evocado, una mitología de la infancia, un *Bildungsroman*, novela de aprendizaje personal. Podemos preguntarnos en qué medida la memoria involuntaria proustiana significa, como lo ha interpretado Benjamin (1970), un quiebre con la tradición.

Lo que a nuestro juicio impediría una lectura, por decirlo así, individualista, privada, de resurrección del pasado es por una parte la presencia constante pero a menudo difícil de captar, de una serie de evocaciones con las cuales la escritura también establece un diálogo. Porque entrelazado con un universo de detalles, en ese mundo aparentemente biográfico e individual, en la novela Proust dialoga con los maestros. Un vasto conjunto de artistas,

críticos y filósofos, muchos de ellos mencionados en la novela, otros, tal vez los más presentes, casi sin ser nombrados, como es el caso de Ruskin. Pero fundamentalmente lo que hace objetable una interpretación individual y de ruptura con la tradición es una concepción de la memoria no como mero hecho psicológico individual y la del tiempo como espacio tiempo. En estos aspectos encontramos la impronta ruskiniana.

En efecto, la cuestión de la memoria para Ruskin es central para el análisis de la producción y recepción artísticas. Así, sobre Turner y los prerrafaelistas, afirma que la pintura no es cuestión de imaginación sino de memoria, que los artistas pintan lo que ven y no lo que saben. Una afirmación que Proust aplicará al pintor ficcional Elstir. Sin embargo en el papel que otorga a la arquitectura como “principio de las artes y que todas las demás han de seguirla en su principio y método”, Ruskin considera la memoria no como un hecho individual, ni como fenómeno puramente psicológico. En *Las siete lámparas de la Arquitectura* (1994), una de las cuales es la memoria, sostiene que aun cuando podemos vivir sin la arquitectura, nos es imposible recordar sin ella.

... sólo hay dos vencedores firmes del olvido de los seres humanos: la poesía y la arquitectura; y esta última que, de una forma u otra, engloba a la primera, detenta más poder en su realidad; es bueno tener no sólo lo que las personas han pensado y sentido, sino lo que sus manos han manipulado, su fuerza forjado, sus ojos contemplado todos los días de su vida (Ruskin, 1994, pp. 158-159).

Afín a esa especialización de la memoria y el tiempo, Georges Poulet sostiene que la novela de Proust comienza con una doble reconquista: el tiempo perdido y recobrado es el espacio perdido y recobrado (Poulet, 1982). Y ese espacio recobrado es arquitectónico, pictórico, literario, en suma artístico. Remite a una comunicación entre obras y artistas, pero a su vez mediada por las sucesivas recepciones. Como la iglesia de Combray, un palimpsesto donde se superponen lo mineral, lo vegetal, lo animal, el espíritu humano y que plasma en sus paredes y sus escalinatas, las huellas de los fieles (Cf. Melamed, 2001).

Decíamos que la relación con el mediador es ambigua y que la admiración por Ruskin se torna en reproche. En la progresión de los paratextos de la *Biblia de Amiens* Proust termina acusando a Ruskin de idolatría, pecado favorito, por otra parte, de muchos de los personajes de la *Recherche*:

tengo la impresión de que Ruskin no ha dejado de cometer continuamente el pecado de la idolatría. Y en el momento mismo en que predicaba la sinceridad, faltaba a ella, no en lo que decía, sino por la manera de decirlo. Las doctrinas que profesaba eran doctrinas morales y no estéticas, y sin embargo las elegía por su belleza (...). Y este pecado lo cometía constantemente, en la elección misma de cada explicación de un hecho, de cada apreciación sobre una obra, en la elección misma de las palabras empleadas - y acababa por imprimir una actitud mentirosa al espíritu que así se comportaba continuamente (Proust, 1975, p. 310).

Y a medida que avanza la escritura de la *Recherche* el nombre de Ruskin resulta entonces silenciado. Más aún, el mundo novelesco abandona los climas medievales y ruskinianos de Combray y de Balbec. Porque Proust, a diferencia de la duquesa de Guermantes, sí ha sufrido las perturbaciones de la modernidad, es decir, las ideas de Kant y la nostalgia de Baudelaire.

à l'accent, au choix de mots on sentait que le fond de conversations de la duchesse venait directement de Guermantes. Par là, la duchesse différait profondément de son neveu Saint-Loup, envahi par tant d'idées et d'expressions nouvelles; il est difficile, quand on est troublé par les idées de Kant et la nostalgie de Baudelaire, d'écrire le français exquis d'Henri IV, de sorte que la pureté même du langage de la duchesse était un signe de limitation, et qu'en elle l'intelligence et la sensibilité étaient restées fermées à toutes les nouveautés... (Proust, 1987-1989, p. 94).

La modernidad se vincula a las alteraciones del tiempo de Baudelaire, a su lírica urbana, a su fascinación por el mal. Y también al idealismo, a la primacía de la subjetividad, al vacío metafísico. Encontramos entonces que la novela se convierte en un mundo ruskiniano descompuesto, como un jergológico incomprensible, desquiciado. Si Ruskin, en su pasión por el detalle, instaba a buscar en la catedral de Ruan una pequeña figura, casi imperceptible para el ojo humano, que el escultor se había esforzado en colocar allí aún cuando nadie la viera, Proust, también cultor del detalle, lo traslada, como observa Adorno, a la arquitectura de los vestidos (Adorno, 1962). El narrador elogia el interior de la chaqueta de Odette, vista accidentalmente, cuya delicada y minuciosa confección era invisible a las miradas ajenas.

Sin embargo, aun cuando el nombre de Ruskin fuera silenciado, y contra sus creencias, el universo de detalles de la novela no representan ya ningún valor moral, sino que aparece lo sórdido, lo abyecto, lo absurdo, no puede negarse que Ruskin continúa presente. Como el mundo de la infancia, como el eco de la campanilla que anuncia la llegada de Swann, las palabras de Ruskin continúan sonando a la distancia como la voz de un paraíso perdido, reencontrado y vuelto a perder. Diane Leonard, autora en la entrada correspondiente a “Ruskin” del *Diccionario Marcel Proust* (2014, p. 890), sostiene que Proust ha dejado, al final de su artículo “Ruskin en Notre Dame de Amiens”, una clave para explicar la ausencia del crítico inglés en la novela. En ese texto, Proust observa el pórtico de la catedral donde se encuentran los cuatro grandes profetas y agrega

... hay uno más que no está aquí y del que, sin embargo, no podemos decir que está ausente, pues lo vemos por doquier. Es Ruskin: si su estatua no está a la puerta de la catedral, está en el umbral de nuestro corazón. (Proust, 1975, p. 285)

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. (1962). Sobre Proust. En *Notas sobre literatura*. Barcelona: Ariel.
- Benjamin, W. (1970). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Sobre el programa de la filosofía venidera y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus ed.
- Cattai, G. (1972). *Proust et ses métamorphoses*. Paris: Nizet.
- De Souza, S. (1932). *L'influence de Ruskin sur Proust*. Montpellier: Faculté de Lettres.
- Fraisse, L. (1990). *L'oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*. Paris: José Corti.
- Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama.
- Henry, A. (1983). *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris: Flammarion.
- Leonard, D. (2014). Ruskin. En A. Bouillaguet y B. Rogers (Dirs.), *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion.
- Melamed, A. (2001). Sobre la presunta solidez de las catedrales. En J. C. Moran, *Proust más allá de Proust*. La Plata: De la Campana.

- Peyre, H. (1969). El legado de Proust. En *Proust*. Buenos Aires: Ed. Jorge Alvarez.
- Poulet, G. (1982). *L'espace proustien*. Paris: Gallimard.
- Proust, M. (1975). John Ruskin en "En memoria de las iglesias asesinadas". *Los placeres y los días. Parodias y misceláneas*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1987-1989). *A la recherche du temps perdu* (versión de J-Y. Tadié). Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- Ruskin J. (1944). *Arte primitivo y pintores modernos*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Ruskin, J. (1994). *Las siete lámparas de la arquitectura*. México: Coyoacán.
- Ruskin, J. (2006). *La Biblia de Amiens*. Madrid: Abada.
- Ruskin, J. (2015a). *Mañanas en Florencia*. Valencia: Pre-Textos.
- Ruskin, J. (2015b). *Sésamo y lirios*. Madrid: Cátedra.
- Ruskin, J. (2016). *Las piedras de Venecia y otros ensayos*. Barcelona: Biblok.