

Proust y la superación del realismo: las vidrieras de la iglesia de Combray

Proust and the Overcoming of Realism: the Stained Glass of Combray's Church

VIOLETA I. GARRIDO SÁNCHEZ

Universitat Pompeu Fabra. Facultat de Humanitats. Ramón Trías Fargas, 25-27. 08005 Barcelona.

violetagasan@gmail.com

Recibido: 15-1-2018. Aceptado: 10-4-2018.

Cómo citar: Garrido Sánchez, Violeta I., "Proust y la superación del realismo: las vidrieras de la iglesia de Combray", *Castilla. Estudios de Literatura* 9 (2018): 204-236.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.204-236>

Resumen: El presente artículo se propone explorar, a través de un análisis textual detallado, algunos de los temas recurrentes del universo simbólico de *Combray*, donde Proust condensa lo fundamental de su concepción estética y epistemológica del mundo. En particular, las vidrieras de la iglesia de Saint-Hilaire y su encaje en forma de descripción en este primer capítulo resultan además representativas de las estrategias literarias proustianas, que suponen la superación del realismo clásico en favor de un simbolismo de marcado carácter metaliterario. El análisis planteado persigue, pues, elucidar cómo operan esos símbolos arquitecturales en la construcción literaria que es la *Recherche*.

Palabras clave: Proust; Combray; iglesia; vidrieras; realismo; simbolismo.

Abstract: The present article pursues to explore, by making a detailed textual analysis, some of the recurrent topics of the *Combray* symbolic universe, where Proust condenses his aesthetic and epistemological conception of the world. Particularly, the stained glass of Saint-Hilaire's church and its description in this first chapter are also representative of the proustian literary strategies, which entail the overcome of the classic realism in favor of a metaliterary symbolism. The proposed analysis, then, aims to elucidate how those architectural symbols work in the literary construction that the *Recherche* is.

Keywords: Proust; Combray; church; stained glass; realism; symbolism.

INTRODUCCIÓN

Es bien sabido que, en sus numerosos escritos sobre Estética, Adorno desapruueba la interpretación rígida y reduccionista del tradicional

principio aristotélico de la mimesis por parte de esa “*école littéraire vieille comme le monde*” —según la formulación de Zola (1971: 139)— que es el realismo “genético” (Villanueva, 2004: 43) en su vertiente naturalista más severa, es decir, aquella que se basa en un principio de correspondencia transparente y unívoco entre los fenómenos externos y el texto literario.¹ Para Adorno, “la naturaleza (en tanto que algo bello) no se puede copiar. Pues lo bello natural ya es, en tanto que aparece, una imagen. Su copia es una tautología que, al objetualizar lo que aparece, al mismo tiempo lo elimina” (Adorno, 2004: 124). Esto nos remite a un plano más profundo: el del problema epistemológico esencial de la relación entre el arte y la realidad, que generó unos debates teóricos de gran calado hasta el siglo pasado y que, quizás por eso, ahora nos parezca una cuestión un tanto agotada. A nivel estrictamente literario, lo interesante no reside tanto en la objetividad de una obra como en el *sentido* de su verosimilitud, entendida ésta como discurso que se parece a la realidad porque incorpora —lenguaje mediante— lo que Barthes llamó “l’effet de réel”.

Es en la obra de Proust donde se manifiesta con más nitidez no sólo la emergencia de una subjetividad extraordinariamente potente, sino también una construcción muy específica de la realidad que, si bien resulta falseada porque el autor la fundamenta en “les tableaux de la mémoire”, no se ve anulada en absoluto (antes bien, queda enriquecida “pictóricamente” a través de metáforas y metonimias muy cuidadas que no son sino la recreación estética del pasado que se recuerda). Porque el pasado es en esencia aquello sobre lo que uno debe “decidirse”: debe ser formado desde el exterior (el futuro) mediante una *decisión* respecto a la interpretación de ese material vivencial que aconteció. Así como, en otras circunstancias, Roquentin decide sobre Rollebon en la medida en que escribe (o pretende escribir) sobre él, también el “yo narrante” de la *Recherche* decide sobre las vivencias pasadas del “yo narrado”. Se produce entonces lo que de nuevo Adorno (2004: 449) llama “autoextrañamiento de la mimesis”, y se hace justamente mediante una imitación —porque en el fondo es imposible deshacerse por completo de ella— enormemente plástica, que consigue

¹ Es necesario apuntar que, obviamente, la expresión “realismo genético” no debe leerse en un sentido peyorativo. Precisamente Auerbach (2014: 479) dedica comentarios elogiosos a Zola al considerar que su sensibilidad literaria dignificaba lo plebeyo, dotándolo así de importancia histórico-universal.

autonomizar la obra y elevarla psicológicamente y sensorialmente, alejándola del naturalismo que el mismo Proust criticaba.²

La descripción de las vidrieras de la iglesia de Combray que se encuentra en el primer capítulo del primer volumen de la *Recherche* (Proust, 2016: 86-87 [Trad. Pedro Salinas]³) demuestra la manera en que lo real se nos muestra como una constitución subjetiva donde quedan suspendidas todas las “condiciones de posibilidad” kantianas (espacio y tiempo) para dar lugar a un juego —heredero en gran parte de las filosofías de Bergson y de Schopenhauer (Henry, 1983)— de ilusiones, espejismos y distorsiones mediante el cual el sujeto compone fragmentariamente una realidad sobre lo que el narrador ve (o recuerda ver), y donde “realidad” no tiene por qué ser sinónimo de “existencia”:

Las vidrieras nunca tornasolaban tanto como en los días de poco sol, de modo que si afuera hacía mal tiempo, de seguro que en la iglesia le hacía hermoso; había una, llena en todo su tamaño por un solo personaje que parecía un rey de baraja, y que vivía allá, entre cielo tierra, bajo un dosel arquitectónico (y en el reflejo oblicuo y azulado que daba este rey, veíase a veces, un día de entre semana, a mediodía, cuando ya no hay misas —en uno de esos raros momentos en que la iglesia, ventilada, vacía, más humanizada; lujosa con el oro del sol en el mobiliario, parecía casi habitable como el *hall* de piedra tallada y vidrieras pintadas de un hotel estilo medieval—, a la señora de Sazerat, que se arrodillaba un instante, dejando en el reclinatorio de al lado un paquetito muy bien atado de pastas que acababa de comprar en la pastelería de enfrente y que llevaba a casa para postre); en otra vidriera, una montaña de rosada nieve, a cuya planta se libraba un combate, parecía que había escarchado hasta la misma vidriera hinchándola con su turbio granillo, como un vidrio en donde aún quedarán copos de nieve, pero copos

² Me remito en este caso a las opiniones estéticas del autor, vertidas sobre todo en el último volumen de la *Recherche*, *Le Temps retrouvé*, y a través de las cuales Proust manifiesta su desacuerdo con la literatura de tipo “fotográfico”, que él considera más pobre (y empobrecedora) por cuanto no tiene en cuenta la interioridad psíquica de los personajes.

³ De aquí en adelante se incluirán algunas palabras y expresiones del fragmento propuesto en francés cuando sea necesario para el análisis si la traducción no recoge la totalidad del significado, que se tomarán de Proust, Marcel (1987-1989), *À la recherche du temps perdu, I*, París, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», pp. 75-76 y que se ubicarán entre corchetes al lado de la traducción castellana.

iluminados por alguna luz de aurora (por la misma aurora sin duda que coloreaba el retablo con tan frescos tonos, que más bien parecían pintados allí por un resplandor venido de fuera y pronto a desvanecerse que por colores adheridos para siempre a la piedra); y eran todas tan antiguas, que se veía brillar acá y allá su plateada vejez con el polvo de los siglos, y que mostraban brillante y raída hasta la rama, la hilazón de su tapicería de vidrio. Había una que era un alto compartimiento dividido en un centenar de cristalitos rectangulares, en los que predominaba el azul, como una gran baraja de aquellas que debían de distraer al rey Carlos VI; pero un momento después, y ya fuera, porque brillaba un rayo de sol o porque mi mirada al moverse paseaba por la vidriera, que se encendía y se apagaba, un incendio móvil y precioso, tomaba el brillo mudable de una cola de pavo real, y luego se estremecía y ondulaba formando una lluvia resplandeciente y fantástica, que goteaba desde lo alto de la bóveda rocosa y sombría, a lo largo de las húmedas paredes, como si yo fuera detrás de mis padres, que llevaban su libro de misa en la mano, no por una iglesia, sino por la nave de una gruta de irisadas estalactitas; un instante más tarde, los cristalitos en rombo tomaban la profunda transparencia, la infrangible dureza de zafiros que hubieran estado puestos en un inmenso pectoral, pero tras los cuales sentíase, más codiciada que sus riquezas, una momentánea sonrisa del sol; un sol tan cognoscible en la ola azul y suave con que bañaba las pedrerías como en los adoquines de la plaza o en la paja del mercado; y en los primeros domingos de nuestra estancia, cuando llegábamos antes de Pascua, me consolaba de la desnudez y negrura de la tierra, desplegando, como en una primavera histórica y que datara de los sucesores de San Luis, el tapiz cegador y dorado de miosotis de cristal.

En este artículo procederemos a realizar un análisis interpretativo de dicho fragmento a través de un “close reading” ordenado por apartados temáticos, poniéndolo en relación con el todo contextual del que forma parte y haciendo uso asimismo de los aportes de diversas corrientes teóricas y de bibliografía especializada de procedencia mayormente francesa, con objeto de establecer cuáles son los temas recurrentes del universo simbólico de Proust y en qué medida suponen una innovación frente a la tradición literaria anterior (en particular, el realismo). Esta descripción del interior de la iglesia de Saint-Hilaire puede considerarse representativa de la técnica de creación proustiana al contener claras referencias metaliterarias que detallaremos a continuación, gracias a las

cuales es posible llegar inductivamente a dilucidar de modo sistemático la visión sobre la Literatura y sobre la Realidad —y la conjunción de ambas esferas de contenido en la obra literaria— que prodiga Proust en sus escritos. Un recorrido por los elementos más llamativos de la misma desde los parámetros de la teoría literaria mostrará lo que Javier del Prado (1990: 75) llama “salidas del realismo”: las estrategias que la *Recherche*, en tanto que *metanovela*, pone en práctica al abandonar la narración en tercera persona, que la llevan a alcanzar la génesis del yo *en* el propio proceso de narración (y no previamente), y que la alejan del realismo literario clásico que definíamos sucintamente líneas más arriba. Sin embargo, el narrador intradieгético que pone en marcha todo este proyecto es especial: describe su entorno y, al hacerlo, es capaz de percibir las “analogías secretas” (del Prado, 1990: 75) entre él mismo y los entes y los seres de su mundo gracias a su enorme sensibilidad. Esta percepción del mundo como símbolo que ha de descifrarse y su articulación mediante la memoria —una memoria que puede hacer divergir al “yo pasado” respecto del “yo presente” al que leemos— es lo que desmonta estructuralmente la reproducción documental a la que aspira el naturalismo más canónico o positivista. En esa operación consistente en la superación temático-formal del realismo, los vitrales o vidrieras y el lugar que los alberga desempeñan un papel fundamental que es susceptible de ser estudiado detalladamente.

1. EL “LIBRO ARQUITECTURAL”: LA IGLESIA COMO ANALOGÍA DE LA ESCRITURA

En la medida en que *Combray* es el capítulo fundacional de esta vasta obra —y no sólo en el sentido “ordinal” al estar situado en primer lugar, sino también en el sentido “mítico” al introducirnos en el mundo simbólico-personal del narrador y en su contexto familiar, que será determinante de cara al futuro—, los lectores comienzan a aproximarse a los motivos más conmovedores de la infancia del sujeto, como lo son la habitación en la que hace frente a la soledad, los caminos por los que pasea y entra en contacto con la flora autóctona o, claro está, la iglesia cuyo campanario —“le point de vue des points de vue” (Bolle, 1967: 72)— es perceptible desde mucho antes de llegar al destino y lo “resume” desde lejos, preludivando el hecho de que su pináculo ejercerá en el narrador una

fascinación inigualable y permanente —y, esto es lo importante: también por dentro como edificio—. Prueba de ello es su necesidad posterior —pero que se nos notifica en el mismo capítulo (y esto mismo da pistas de los juegos ficcionales del narrador, que puede situarse en dos “niveles” temporales distintos cuando relata un hecho)— de observar atentamente y establecer paralelismos entre ese campanario y los que se encuentra después “en alguna gran ciudad de provincias o en un barrio de París que no conozco bien” (Proust, 2016: 95).⁴ El cariño que suscita este templo queda de manifiesto muy pronto (“¡Qué cariño tenía yo a la iglesia de Combray, y qué bien la veo ahora!” [Proust, 2016: 85]) y viene a instituir la lógica que impera en la estructura textual: la evocación de un recuerdo determinado desencadena la efusión de reflexiones vinculadas a la subjetividad del propio narrador, lo cual ayuda a engarzar nuevamente otros episodios de índole similar y mantiene el ritmo, al menos en este primer capítulo.

La descripción móvil de los aspectos internos y externos de la iglesia de Combray es, en realidad, un enaltecimiento de la misma, hasta el punto de que con ella parece que el narrador le confiere las dimensiones de una catedral. La sacralización de la que es objeto el edificio por efecto de la mirada especial del narrador no proviene, entonces, de una belleza inmanente, sino del “efecto sacralizador” de la memoria de quien la contempló. Dicha fijación por Saint-Hilaire se explica por la analogía entre ésta y la actividad de creación literaria, de forma que, en Proust, la iglesia misma se funda como símbolo de toda obra artística y, en concreto, de su libro. Ello se debe, principalmente, a dos razones: en primer lugar, la iglesia gótica porta un sentido que debe descifrarse atendiendo a su estructura, sus simetrías o disimetrías y sus detalles iconográficos —es decir, es un edificio *legible* en un sentido profundo como lo es la obra

⁴ Resulta cuanto menos curioso que, si bien las torres de otras iglesias terminan por hacer revivir siempre el recuerdo del campanario de Saint-Hilaire (“allí parado delante del campanario horas y horas, probando a acordarme” [Proust, 2016: 96]), los ábsides de las iglesias visitadas a lo largo de la vida no se comparan jamás con el de la iglesia de Combray (“al acordarme de todos los gloriosos ábsides que había visto, no se me ocurrió nunca compararlos con el ábside de Combray” [Proust, 1946: 89-90]). Quizás sea una prueba más de la fragmentación a la que el narrador somete la realidad (y por extensión el recuerdo).

proustiana, cargada de simbolismo—; y, en segundo lugar, resume y metaforiza el núcleo temático de la *Recherche*: en tanto que edificio de construcción lenta y sometido durante siglos a la intervención de fuerzas diversas, tanto naturales como humanas (merovingios, carolingios, etc.), es una representación del tiempo en su concepción universal y no puramente circunstancial: “parecía vencer y franquear no sólo unos cuantos metros, sino épocas sucesivas” (Proust, 2016: 88). La conocida metáfora medieval del “mundo-libro” —que nos invita a interpretar y leer el mundo como si fuera un libro— queda trocada por Dominique Jullien (1990: 55) en “libro-catedral”: la comprensión de la obra proustiana y del mundo que ella narra pasa por saber descifrar adecuadamente la “simetría gótica” que encierra en lo que se refiere, sobre todo, al amor y al tiempo —por ejemplo, que los amores de Swann prefiguran los de Marcel—, lo cual avalaría la existencia de unas leyes generales que rigen el comportamiento sentimental del ser humano.⁵ La iglesia gótica es un “livre de pierre” y su iconografía una “écriture sacrée” (Jullien, 1990: 48): o sea, que si catedral y libro son equivalentes, los principios arquitectónicos y artísticos que nos permiten comprender espacialmente la iglesia serían aplicables literariamente a la escritura y es deber del lector descodificarlos. Así, la obra literaria sería el resultado de una construcción consciente — conscientemente “gótica”— que toma prestado el ingenio arquitectural en favor de la creación literaria. Por eso Uri Eisenzweig (1975: 21) considera que la iglesia es el objeto-tipo de la descripción proustiana, y por eso de una descripción como la que nos disponemos a analizar es posible rescatar una particular visión del mundo y de la subjetividad humana que interactúa con él.

Así, la clave para acercarse a la comprensión integral del fragmento propuesto radica en determinar cuáles son las funciones diegéticas de la descripción, mediante qué estrategias el autor infiltra el *discurso* (el verdadero mensaje, simbólico) entre los intersticios del *relato* (la historia que se cuenta: aquí, la narración del paseo por el interior de la iglesia de Combray)⁶ y de qué modo el narrador articula lo narrado a la hora de

⁵ Es decir, por analogía, esta “simetría gótica”, originalmente referida a que “(...) l’édifice médiéval tend à se répéter dans ses propres détails” (Fraisie, 1988: 167), funciona también de este modo en la obra literaria.

⁶ Para Sklovski (Todorov, 1982: 158), lo propiamente estético es el discurso, mientras

relacionar la subjetividad del “yo” del relato (el Marcel niño) con la del “yo” del discurso (el Marcel adulto que recuerda esa experiencia). A continuación intentaremos desentrañar cómo el autor procede constantemente yuxtaponiendo en la descripción elementos inicialmente discordantes —algo que genera un cierto placer estético asociado a lo fragmentado y es propio de la figuración medieval— en un movimiento digresivo que le permite divagar como narrador, introducir reflexiones discursivas en parte ajenas a la temática de la descripción y, en definitiva, incorporar “des phénomènes de discontinuité dans une *impossible* dynamique” (Charles, 1979: 405).

1. 1. Construir la iglesia de Combray: el “modo gótico de escritura”

La iglesia de Combray se construye a través de una perpetua transformación-deformación de todos los elementos que la conforman y, por tanto, de sí misma. Siguiendo con la tesis que sosteníamos en el apartado anterior de la iglesia como símbolo y ejemplo definitivo del trabajo literario, la constante variación luminosa y formal de los objetos ha de significar a su vez la variación de la escritura. La función de la descripción en éste y otros casos se enmarca dentro de lo que Charles (1979: 406) llama “esthétique de la profusion” proustiana, caracterizada por la falta de lógica, de finalidad, de progresión; como también aparentemente incoherentes resultan los movimientos lumínicos y emocionales que el narrador presencia y experimenta dentro del templo. A primera vista, existe una oposición entre el exterior y el interior de la iglesia (“si afuera hacía mal tiempo” frente a “en la iglesia le hacía hermoso”) producida por la distorsión lumínica a la que la vidriera somete a los objetos visibles. Esta luz refractada (“reflejo oblicuo” que cambia de dirección porque se posa sobre una densidad óptica diferente) insta en el ambiente un halo cálido y casi embriagador de irrealidad o ensoñación que, simbólicamente, anticipa al lector sobre lo que supone la lectura: introducirse de lleno en la intimidad emocional y en la manera de percibir del personaje, aunque jamás se aluda explícitamente a ello (pero cuyo

que la historia es un material preliterario. Para Todorov, en cambio, ambos elementos son literarios, con la salvedad de que, acudiendo a los términos propios de la retórica clásica, la historia dependería de la *inventio* y el discurso de la *dispositio*.

reflejo es posible “descifrar” en la descripción de los objetos). Y precisamente la iglesia se yergue como una suerte de “realidad suspendida” entre el adentro y el afuera (“entre cielo y tierra”), donde se inhabilitan los juicios cognoscitivos sobre la realidad que hasta entonces habían sido válidos —aquellos que nos permiten situarnos en una dimensión espacio-temporal conocida—, porque la labor arqueológica que emprende el narrador sobre su propia sentimentalidad es un ejercicio de pura abstracción: entrar en la iglesia es entrar dentro de sí mismo; el mundo externo carece de importancia mientras tanto, por lo que la única referencia que se tiene del exterior son esas oblicuas luces suaves que ni siquiera remiten a un foco de luz natural.

Sin embargo, este ejercicio titánico no entraña una verdadera pausa del relato, puesto que se trata de una descripción de tipo iterativo, es decir, que no se refiere a un momento particular de la historia sino a una serie de momentos que se repiten análogamente.⁷ En concreto, la iteración se hace patente sobre todo al principio, porque las vidrieras tornasolaban *siempre* “los días de poco sol”, y al final, cuando se hace alusión a la festividad de la Pascua (que se repite año tras año). Por este motivo, a lo largo de todo el fragmento se emplea el llamado imperfecto de repetición y tiene sentido que mencionen algunas de las rutinas que tienen lugar en aquel microcosmos social que es Combray, ya sea la de Madame Sazerat, que compra pasteles habitualmente —un aspecto que, por metonimia, vincula la iglesia con el mundo doméstico o culinario (Eisenzweig, 1975: 22)—, o la del narrador, que persigue a sus padres tras la misa. Entonces, volviendo a lo anterior, la refracción misma de las vidrieras es otra “rutina”, puesto que se manifiesta en todo su esplendor en momentos específicos (cuando hace poco sol), lo que demuestra que la iteración proustiana no es una repetición simple, sino que obedece a una frecuencia establecida, cuyos efectos son previsibles (“de seguro que en la iglesia le hacía hermoso”).

Y, por cierto, la aparición de Madame Sazerat en la estructura textual se enmarca dentro de una construcción típicamente proustiana consistente

⁷ El capítulo de *Combray* en general es esencialmente iterativo. Relata “no lo que *ha sucedido*, sino lo que *sucedía* en Combray, regular, ritualmente, todos los días o todos los sábados o todos los domingos, etc.” (Genette, 1989: 176). En los capítulos posteriores, esta iteración deja de ser tan “rutinaria” y adquiere una cierta singularidad, como puede verse muy bien, por ejemplo, en el capítulo *Un amour de Swann*.

en la acumulación de subordinadas que, en este caso, se extiende a través de varias líneas, y donde la información más relevante (“véase a veces (...) a la señora de Sazerat, que se arrodillaba un instante (...)”, etc.) aparece prácticamente al final, después de mantener la tensión ofreciendo en primer lugar una gran cantidad de datos relativos a las circunstancias en las que tiene lugar ese encuentro. Por otro lado, en la escenificación de su rutina se observa una tendencia hacia la divinización de esta figura (y el vocabulario hace las veces de agente “deificante” al volverse claramente performativo): tiene lugar en soledad y de manera casi inexplicable, “en uno de esos raros momentos”, y Madame Sazerat, iluminada oblicuamente por una luz azulada y suave como si fuera una Inmaculada Concepción de Murillo, adquiere un halo místico y se asemeja a una aparición divina — y, curiosamente, deposita los pastelitos, que son como su “ofrenda”, sobre el “reclinatorio [prie-Dieu]”—.⁸ Un poco más adelante se vuelve a insistir en el carácter sobrenatural de este espacio, porque supone estar “como por un valle visitado por las hadas” (Proust, 2016: 88).

Todo esto responde a lo que Luc Fraisse (2000: 81) ha denominado “mode de construction gothique”, es decir, la consecución de la armonía de la estructura textual a través del equilibrio de los contrarios: así como la principal aportación de las técnicas constructivas góticas (como el arco y la bóveda ojival, por ejemplo) fue lograr que la solidez del edificio estuviese fundada, paradójicamente, sobre principios asociados a la ligereza —a diferencia de lo que sucede en las construcciones románicas precedentes, mucho más pesadas—, también el modo de composición de Proust (conocedor de los textos del historiador del arte Émile Mâle y de los del arquitecto medievalista Viollet-le-Duc) se caracteriza por el empleo de una adjetivación que puede parecer extraña a priori, pero que obedece a un programa estético muy definido: el ensamblaje minucioso de las “piezas” constituyentes de esa realidad sobre la que se escribe haciendo uso de descripciones detalladas que no siguen un orden tradicional, y que producen una visión necesariamente fragmentaria y marcadamente

⁸ Esta imagen de Madame Sazerat como aparición divina resulta muy evocadora y no puede por menos que recordar, por ejemplo, a la *Virgen en la iglesia* de Van Eyck. La pintura encarna una aparición donde, además, el artista muestra su virtuosismo a la hora de representar, precisamente, la filtración de la luz por las vidrieras de una iglesia y los juegos de luces y sombras que de ello se derivan.

subjetiva. Para dicho método “gótico” de composición —por seguir utilizando la terminología de Fraisse—, que puede rastrearse también en Allan Poe (Fraisse, 2000: 78), el acto creador consiste, entre otras cosas, en *commencer par la fin*, pauta que sería aplicable a la edificación general de una obra como la *Recherche*.

1. 2. Las vidrieras: proyección, fragmentación y creación

La intensidad que exhala este fragmento tiene que ver con que todo en él pertenece al “orden de lo notable” (Barthes, 1987: 214), ya que la descripción incorpora una gran cantidad de elementos que resultan llamativos y en los que es posible entrever un significado subyacente que trasciende el sentido literal, porque se relaciona, más bien, con el orden de lo simbólico. Hay, pues, una fuerte pretensión intelectual de aprehensión de la realidad que se plasma en el uso altamente metafórico del lenguaje (como es bien sabido, en Proust las metáforas son siempre la expresión privilegiada de una visión más profunda). Las vidrieras o vitrales concentran gran parte de la potencia simbólica: son un “haz de metáforas” cuyo material de trabajo son los efectos que las luces y las sombras proyectan sobre la piedra. En otros términos: el mecanismo metafórico asociado a las vidrieras (consistente en ver un objeto por otro) es sugerido por su reflejo sobre el pavimento (Fraisse, 1990: 502). La alteración lumínica se supone incesante, y por eso la misma vidriera puede variar sus proyecciones: “porque brillaba un rayo de sol o porque mi mirada al moverse paseaba por la vidriera, que se encendía y se apagaba, un incendio móvil y precioso, tomaba el brillo mudable de una cola de pavo real, y luego se estremecía y se ondulaba [...]”. Más concretamente, muchas de estas metáforas son de carácter mineral —como considerable es también la presencia del léxico asociado a la flora—: “irisadas estalactitas”, “la infrangible dureza de zafiros”, “las pedrerías”, “miosotis de cristal”, etc.

De igual modo funciona la “lanterne magique” que le regalan al narrador para intentar calmar su insomnio. En un lugar previo del mismo capítulo, Proust (2016: 21) establece una comparación explícita entre ambos soportes proyectivos, en la cual reafirma nuevamente el valor que tiene la estética gótica en relación a la escritura literaria e incide ya en la transitoriedad con que se produce la intervención de la luz sobre las

vidrieras, tema que desarrollará plenamente más adelante (la cursiva es mía): “(...) y la linterna, al modo de los primitivos arquitectos y maestros vidrieros de la época gótica, sustituía la opacidad de las paredes por irisaciones impalpables, por sobrenaturales apariciones multicolores, donde se dibujaban las leyendas de un *vitral fugaz y tembloroso*”. Por esa razón, y atendiendo al contexto en que es utilizada —en casa y privadamente—, Luc Fraisse (1990: 507) ha sugerido que la linterna mágica sería un “*vitrail domestique*”, integrante de un motivo de carácter más general muy vinculado a Combray: el “gótico doméstico”. En cualquier caso, tanto la vidriera original como la “vidriera doméstica” destacan porque aíslan un motivo de su contexto —es decir, lo separan de su mundo, lo fragmentan—. Y es justo ese procedimiento el que, para Fraisse (1988: 156), consigue que el motivo en cuestión devenga artístico, porque, como sostiene Blas Matamoro (1988: 173) a propósito de la estética proustiana, lo bello de las cosas no reside en su realidad, sino que emerge desde la imaginación para transformar en bellos determinados objetos a través de la elaboración simbólica de lo sensible.

La vidriera, que evoca un pasado muy lejano, casi “bíblico”, deviene emblema por excelencia del aristocratismo y de sus figuras legendarias: en conjunto, constituye un símbolo de la “edad de los nombres”, un periodo histórico arcaico en el que los nombres aristocráticos eran valedores de prestigio social. Y, como retratos oníricos de los aristócratas, las vidrieras permiten al narrador soñar y fantasear sobre ese pasado remoto. El rey, que aparece en un par de ocasiones, además de concebirse como intermediario entre las deidades y los seres humanos (otra vez “entre cielo y tierra”), suele ser también una proyección del yo que adquiere valor ético y psicológico al concentrar las aspiraciones de autonomía y perfección (Chevalier 1986: 884). Percibida a través de un reflejo azul —color, a su vez, que es un “camino a lo indefinido, donde lo real se transforma en imaginario” y deja paso a lo inconsciente (Chevalier, 1986: 163)—, esta imagen superyoica y despegada de lo terrenal, de la que más adelante hablaremos en clave psicoanalítica, contribuye en cierta medida a transformar el vitral en otro tipo de vidrio: un espejo, cuya “transparencia” le sirve de pretexto al narrador para mirarse, para articular un discurso introspectivo nacido de la comunión con la naturaleza que se manifiesta en ese espacio concreto. Por tanto, no es del todo cierto que el mundo

externo carezca de importancia: paralelamente al movimiento de focalización interna del propio narrador sobre sí mismo (“él me consolaba de la desnudez y la negrura de la tierra”), éste busca el correlato físico de su sentimentalidad en la naturaleza circundante. Así, el interior de la iglesia de Saint-Hilaire no es sino un símbolo de la “*vie intérieure* du héros projetée dans l’espace” (Fraisie, 1990: 507). La vidriera también opera, pues, descubriendo al narrador: “fragmentado” y con múltiples facetas, a veces contradictorias, es como éste se irá mostrando a lo largo de las tres mil páginas que ocupa la *Recherche*.

El “mode de construction gothique” hace de nuevo su aparición poco después: la comparación de la iglesia vacía con un hotel medieval [style moyen âge] (en el que ahora las vidrieras reales parecen “vidrieras pintadas”) podría funcionar como lo que el formalista Sklovski llama “mecanismo de la forma obstruyente”. Partiendo de la concepción de que el lenguaje poético sirve para alargar e intensificar el proceso de percepción, Sklovski sostiene que presentar una percepción nueva de las cosas mediante una construcción lingüística (y simbólica) específica “sólo” es posible en la medida en que el camino hacia lo denotado se complejiza y deja de ser directo. Por tanto, el arte trabajaría siempre “extrañando” las cosas para prolongar la experiencia estética, es decir, obstruyendo el camino que lleva a desentrañar el sentido primigenio. Este “extrañamiento” —que no es necesariamente el de Brecht, puesto que es consustancial a toda forma artística—, a través del cual “un objeto se transfiere desde (la esfera de) su percepción usual a una nueva percepción que da como resultado ese cambio semántico particular” (Fokkema y Elrud, 1988: 34), es lo que opera cuando el narrador transforma la iglesia (tangible, lóbrega, claramente goticista) en un hotel imaginario (limpio, vacío, diáfano) donde las vidrieras afiladas que contienen retratos de célebres personalidades históricas se vuelven inofensivos vidrios pintados —y el cambio semántico es explícito: ahora la iglesia es “ventilada”, “vacía”, “lujosa”—. Podría sostenerse entonces que esta transformación tan radical del espacio interior, que pasa de la oscuridad a la diafanidad en unas pocas líneas, es el contrapeso *necesario* para significar la importancia de la fragmentación visual y conceptual que generan los vitrales a su alrededor. Todo ello confirmaría la consideración de Luc Fraisse a la que nos hemos referido más arriba respecto a la forma en la que la realidad

deviene artística en Proust, puesto que dicho procedimiento de extrañamiento contribuye sensiblemente a aislar de su contexto al motivo que se está representando (la iglesia) para hacer de él un asunto claramente artístico y, como tal, sujeto a la admiración estética. En suma, la mutación mental del narrador consiste en exotizar y singularizar un fragmento de realidad —un entorno, la iglesia de un pueblo— que es de por sí muy cotidiano, potenciando así el carácter insólito de los estímulos que dentro de ella se perciben.

Si la iglesia en tanto que construcción gótica funciona como símbolo de la obra literaria y de su escritura, análogamente los vitrales dan cuenta del minucioso *proceso de montaje* de la obra. Basándose en unas declaraciones muy ilustrativas de Proust en su correspondencia con Henri Ghéon,⁹ Fraisse (1988: 157) concibe los vitrales como “le symbole de la composition d’une œuvre” en virtud de los compartimentos estancos que los conforman —pequeños trozos de vidrio coloreado, lo que en un mosaico llamaríamos “teselas”—, los cuales, por asociación, representarían visualmente no sólo los “trozos de verdad” que se funden para dar lugar a la verdad sobre la que se escribe, sino también, metafóricamente, los trozos palpables de papel que se van acumulando hasta terminar de escribir la obra. Si los vitrales son emblemas del montaje literario, la creación de un objeto ficticio resulta ser el producto de un cierto “impressionnisme composite” (Fraisse, 1990: 515) que entiende la escritura como un proceso que se despliega por fragmentos.

1. 3. Tiempo y espacio: autonomías complementarias

La preocupación de Proust por el tiempo sería confusa en términos ontológicos y radicalmente incomprensible para los lectores si su puesta

⁹ “Je ne raconte pas que j’ai éprouvé cela, je n’entoure pas de lyrisme ce petit morceau de vérité. Mais quand j’ai trouvé d’autres petits morceaux de vérité, je les mets bout à bout pour tâcher de reconstituer, de restaurer l’objet, fût-ce un vitrail. Avec les heures passionnées et clairvoyantes que, au cours d’années différentes, il m’a été donné de passer à la Sainte-Chapelle, à Pont-Audemer, à Caen, à Evreux, j’ai en mettant bout à bout les impressions qui m’avaient été données, reconstitué *le vitrail*” (Proust, citado en Fraisse, 1990: 515).

por escrito no se desarrollase en un espacio. Es más, si la iglesia de Combray representa a la vez el tiempo individual (como un símbolo de la dimensión subjetiva de la *Recherche*) y el tiempo universal (como emblema de la dimensión legendaria o histórica referida a las sucesivas generaciones que pasaron por ella) —o es, mejor dicho, su nexo— es porque en ella el espacio es una contracción del tiempo y porque el tiempo proustiano toma siempre la forma del espacio. No hay contradicción alguna: la espacialidad es otra cuestión crucial de la novela, estrechamente relacionada con la noción de creación literaria que maneja el autor y una consecuencia directa de su concepto de realidad. El análisis de la espacialidad proustiana nos revelaría, por tanto, una manera de ocupar el mundo (Macheray, 2015: 3) que cuestiona la relación tradicional entre el espacio y el tiempo. La fragmentación que las vidrieras imponen a los objetos afecta también al espacio en sí mismo, que se muestra siempre troceado y fraccionado —es precisamente eso lo que demuestran las descripciones no lineales— y, por consiguiente, como una forma autonomizada del tiempo que se construye a través de la experiencia concreta de “espaciamento” del sujeto (es decir, de su experimentación con el medio). Por su parte, el tiempo —como concepción abstracta y como historia que recoge la sucesión de personajes dinásticos— se “espacializa” al quedar representado en los vitrales de una iglesia que, como tal, es ya una representación alegórica del tiempo, y adopta así estrategias de segmentación similares a las del espacio (como la iteración o la circularidad). Sea como fuere, todo esto nos remite a un mundo sensible cuya realidad presenta múltiples perspectivas.

Esta “espacialización del tiempo” (Mezaille, 2014: 4) queda de manifiesto en la curiosa estructura circular que se genera en el fragmento alrededor de la figura del sol, que abre y cierra el texto de forma opuesta. Primero es “poco sol [le soleil se montrait peu]” para llegar a ser, después de la experiencia observadora e intelectualmente activa del narrador, “tan cognoscible” dentro como fuera de la iglesia, destacando así el papel interventor del clima tanto en el espacio arquitectónico como en el ánimo del sujeto. Hay que subrayar que aquí la praxis tiene siempre una dimensión racionalizadora e intelectual: la aparente “pasividad” física del narrador (se nos presenta como un mero observador) se contrapone a la verdadera actividad, eminentemente interior, intelectualmente agotadora,

creadora de multitud de imágenes. Aquí el espacio se desdobra en “espacio natural” y “espacio mental” (la psique del narrador), que se entrelazan para dilatar la experiencia sensorial, lo cual demostraría que, en Proust, el espacio se presenta siempre “en situación”, es decir, en relación con las maneras de vivirlo del sujeto. El sol se vuelve cognoscible y afable (esboza una “momentánea sonrisa”) a su paso por la iglesia a través de las vidrieras porque el templo es un lugar de magnificación, de riqueza y de exacerbación de la vida natural (y no por casualidad se alude a la “primavera histórica”, estación del año comúnmente asociada al renacimiento de la naturaleza), y por eso, antitéticamente, la iglesia es “más humanizada” cuando está vacía, como si la presencia humana, y, más concretamente, la celebración de la liturgia católica, enturbiase el ambiente y el trabajo del conjunto de fuerzas naturales que participan. Este rol activo que asume la naturaleza, plasmado en las múltiples personificaciones que recorren el texto,¹⁰ llega a su máxima expresión con el brillo mudable que se vuelve directamente atributo animal, “cola de pavo real”, y con la aurora que “coloreaba el retablo”. Este ejercicio pictórico recuerda a la técnica impresionista, puesto que lo lleva a cabo “un resplandor venido de fuera”, un agente externo capaz de capturar la fugacidad de lo momentáneo (y por ello está “pronto a desvanecerse”). En este sentido, el texto emplea un vocabulario muy particular —diríase casi que evocando alguna pintura de Monet, si éste se hubiera decidido a pintar el interior de la catedral de Rouen— relacionado con la luz, una luz que proyecta y produce colores y sensaciones diferentes dependiendo de la perspectiva y del momento al que apunte con sus rayos (véase el “reflejo oblicuo y azulado”, “brillo mudable” o el estremecerse y ondularse de la luz sobre la vidriera), como también lo hace en la famosa descripción de las ninfeas de Combray (también allí se hace mención, por ejemplo, a la “oblicuidad transparente” [Proust, 2016: 225]).

De hecho, a lo largo de todo el texto se percibe una clara voluntad de penetrar en lo instantáneo —identificable en expresiones como “acá y allá [posés là momentanément]”, “pronto a desvanecerse”, “un momento

¹⁰ Los copos son “iluminados por alguna luz de aurora”, la aurora “coloreaba el retablo”, y el sol esboza una “momentánea sonrisa”, “bañaba las pedrerías” y “me consolaba (...), desplegando, (...) el tapiz cegador y dorado de miosotis de cristal”, etc. Las cursivas son mías.

después”, “un instante más tarde” o “momentánea sonrisa”—, que el narrador quiere asir de algún modo antes de que se desvanezca, ya que las impresiones cambian con inusitada rapidez, consiguiéndolo al fin con la herramienta de la memoria, mucho más potente al permitir la reproducción aparentemente ilimitada del momento caducado. Esta actitud pictórica persiste algo después cuando se describen los tapices de la coronación de Esther. Sin embargo, reproducir en un medio textual todo lo que se supone instantáneo para el ojo humano, que en realidad es por fuerza simultáneo, resulta, por la condición sucesiva inherente al lenguaje, algo imposible, como ilustraba a la perfección aquella famosa frase de Borges en *El Aleph* (1957: 164): “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” ; o, también, el Foucault de *Las palabras y las cosas* cuando afirma (1968: 87): “Para mi mirada, «el abrirse es interior a la rosa»; pero no puedo evitar que, en mi discurso, la preceda o la siga”.¹¹ Pero, en cualquier caso, esta descripción de carácter impresionista que focaliza sobre la apariencia transitoria de lo percibido dentro de la iglesia no deja de ser un juego ficcional en el que el narrador, acogándose al sentido de “apariciencia” en tanto que “cosa que parece y no es”, transforma lo realmente tangible (a lo que en ningún momento parece darle excesiva importancia) sobre la base de lo sensorial relativo, dejando emerger así, como veremos en el siguiente apartado, sus deseos pulsionales.

La base impresionista del estilo de Proust no contradice el hecho de que, como ha apuntado Pierre Macherey (2015: 2), bajo la visión proustiana del espacio —desordenada, parcial, casi abstracta— subyazca a menudo un fondo cubista o surrealista, en tanto que presenta los objetos bajo la influencia de perspectivas imposibles o paradójicas y que remiten en última instancia a una “voz panorámica” totalizadora y totalizante del espacio. Macherey pone como ejemplo una de las descripciones del paisaje de Combray y sus alrededores (Proust, 1946: 147) donde, para seguir correctamente el hilo de la descripción, el narrador tendría que estar mirando el objeto —en este caso, el paisaje— en un primer instante desde

¹¹ Quizás ése sea el problema, irresoluble por tratarse de actividades artísticas, de toda literatura y de toda pintura, en tanto que, bajo la apariencia de reconciliarse con la naturaleza, ambas “congelan” una realidad que es siempre dinámica. Al fin y al cabo, “un aroma eternizado es algo paradójico” (Adorno, 2004: 125).

el campanario (es decir, desde arriba y de lejos) y justo después desde el suelo (es decir, desde abajo y más cerca), lo que es a todas luces imposible de hacer simultáneamente.

1. 4. Interior y exterior: la dialéctica naturaleza / cultura

Se puede sostener que la fuerza que posee la descripción proustiana de la iglesia y los vitrales reposa en un intercambio ambiguo de propiedades entre el adentro y el afuera, entre lo sagrado y lo profano. En este movimiento dialéctico la interioridad estaría doblemente representada: por una parte, por la presencia de Madame Sazerat con sus pasteles, que, como decíamos, evoca una suerte de domesticidad asociada a lo culinario, y, por otra, por la comparación de la iglesia con el “hotel estilo medieval”, ya que el léxico empleado posee un claro valor semántico de interioridad —del que ya dábamos cuenta en un apartado anterior— (Eisenzweig, 1975: 24). Asimismo, y como ya hemos sugerido, el exterior vendría dado por la *representación* en las vidrieras de ciertos elementos del mundo natural (“montaña de rosada nieve”, “copos iluminados por alguna luz de aurora”, etc.) y por la potente luz solar que los ilumina. En efecto, la intervención de estas fuerzas de la naturaleza es tan exorbitante y aguda para los sentidos que el escenario acaba por ser completamente conquistado por ellas: la iglesia pasa a ser cueva, “gruta de irisadas estalactitas” coronada por una “bóveda rocosa y sombría”. El narrador ha encontrado pues el correlato objetivo: transforma el espacio que lo envuelve en función de los efectos emocionales provocados por la constante recepción de estímulos, unos estímulos que, al no obedecer a causas objetivables, desatan una profusión de símiles (marcados siempre por los “parecía” o “como” pertinentes) que, por su relación motivada de semejanza y proximidad con el entorno, acaban rozando la metonimia.

Si, según el tópico romántico, la arquitectura es como música petrificada, la literatura proustiana “musicaliza” de verdad la arquitectura, en el sentido de que la hace móvil y voluble. En este caso, el esquema estilístico recurrente del “topos del *campanario-camaleón*” (Genette, 1989: 50), en el que, bien mirado, el objeto descrito varía muy poco respecto del referente, muta en el “topos de la *iglesia-cueva*” y, por tanto, aunque sigue ratificando la existencia de una innegable raíz realista en la

descripción proustiana, relativiza enormemente el referente (la realidad de partida). Siguiendo a Genette, en la *Recherche* existe un “sistema de semejanza por contagio” donde el paisaje natural es amplificado y transformado artísticamente, como se ha podido comprobar. En el caso de la iglesia, esta “multiplicación del paisaje evidentemente eufórica” (Genette, 1989: 53) funciona para el narrador como un refugio frente a la hostilidad del mundo y posee un sentido y una coherencia interna totales, en tanto que es la iglesia lo “único” que lo consuela “de la desnudez y negrura de la tierra” (de que la tierra “fût encore nue et noire”); apreciación, por lo demás, bastante sombría y pesimista para un niño, lo cual prueba nuevamente la existencia de una divergencia entre el “yo narrante” y el “yo narrado”, o sea, el hecho de que el narrador nunca aparenta en su discurso ser ese niño, sino que simplemente se limita a rememorar como adulto las experiencias del pasado —no sin cierta superioridad y condescendencia respecto al “yo narrado”, podría decirse—, algo que, por otra parte, entra dentro de lo esperado en una narración retrospectiva como ésta.¹² Decía Graham Greene (Adamson, 1990: 162) que el pesimismo es el dudoso privilegio del espectador con un billete de vuelta, y eso encaja perfectamente con el talante del narrador adulto, cuyas expectativas vitales tienen una imbricación seminal con Combray pero cuenta la historia a la luz de la experiencia vivida, que es siempre posterior.

Existe en toda la *Recherche* un cierto “fetichismo del lugar” que es especialmente reconocible en *Combray*, donde, si hacemos una lectura en clave marxiana del término,¹³ los lugares por los que paseaba el Marcel niño, y que el narrador evoca, tales como la iglesia misma, tienen una esencia casi “fantasmagórica” asociada a cierta satisfacción aparentemente

¹² No obstante, la comparación repetida de las figuras de los vitrales con las de un “juego de cartas” tiende a reproducir con verosimilitud la visión lúdica de un niño (Fraisse, 1990: 501).

¹³ Para Marx, el fetichismo de la mercancía supone la representación deformada y tergiversada de las cosas, de las mercancías y de las relaciones de producción en el sistema capitalista, de donde surge la idea ilusoria de que las mercancías poseen, por su propia naturaleza, propiedades “misteriosas” que en realidad no poseen, contribuyendo a ocultar, por ejemplo, que el valor de cambio de la mercancía, lejos de ser una extensión de las propiedades intrínsecas de ésta, es fruto de la explotación del trabajo asalariado. Por supuesto, y como es bien sabido, el fetichismo de la mercancía no se limita al ámbito de la producción, sino que puede trasladarse al mundo de la cultura y el arte.

inexplicable, y cuyas relaciones constitutivas parecen arbitrarias o emanadas directamente del agradable paraje natural de la pequeña ciudad.¹⁴ Sin embargo, en realidad estas satisfacciones pueden cimentarse en y remitirse a la experiencia del contacto con la figura materna, al ansiado beso de buenas noches y al fortalecimiento consecuente de la relación materno-filial —eso que para Marcel implicaba una “pubertad de la pena, de emancipación de las lágrimas” (Proust, 2016: 59)— que es, desde luego, el recuerdo más sólido y pertinaz de las estancias vacacionales en el pueblo. Esto enlaza directamente con la “fantasmagorie des réalités sentimentales” flaubertiana, con la diferencia de que Marcel carece del elemento “quijotesco” de identificación excesiva que define a Emma Bovary. Parece evidente de todas formas que el narrador es una especie de “máquina deseante”, como dirían Deleuze y Guattari, que proyecta sus deseos sobre un entorno productor de infinitud de signos que acabará por constituir, fruto de esa relación interactiva con el mundo, no ya solamente un ejercicio superlativo de la *mémoire involontaire* (como suele decirse habitualmente), sino más bien la “narración de un aprendizaje” (Deleuze, 1972: 12) cuya materia prima son los sucesivos *côtés* que toma el personaje a lo largo de su vida y que darán pie a un *détournement* afectivo (en el sentido que le da Debord a este término) operado sobre el entorno.¹⁵ Con todo ello, se demuestra que “la «descripción» proustiana es menos una descripción del objeto contemplado que un relato y un análisis de la actividad perceptiva del personaje que lo contempla” (Genette, 1989: 157). Literariamente, la realidad proustiana es resultado de un leve solipsismo ontológico: “chaque détail de l’église représente une spéculation qui a son siège dans la tête du personnage” (Fraisie, 1990: 507).

Pero, en realidad, esta dicotomía tan dinámica entre el interior y el

¹⁴ En este sentido, y como ya se ha podido comprobar, incluso una lectura superficial del fragmento revela que el léxico empleado se asocia a sensaciones agradables y tiene connotaciones positivas: “hermoso”, “humano”, “lujoso”, “rosada nieve”, “plateada vejez”, “incendio precioso”, “lluvia resplandeciente y fantástica”, “ola azul y suave”, etc.

¹⁵ El *détournement* es, para Guy Debord y otros situacionistas, la táctica que persigue la tergiversación de las realidades artísticas y políticas que son hegemónicas en el capitalismo con el objetivo de reapropiarse del contenido de las mismas. Así, en la línea de lo que ya hemos ido afirmando, aquí el *détournement* de Proust transforma en clave afectiva (no política) todo lo que envuelve al narrador.

exterior desemboca en otra dialéctica mucho más significativa: nos referimos a la clásica dualidad entre naturaleza y cultura, donde los vitrales funcionan casi como elemento de transición, porque junto a las representaciones del mundo natural aparece siempre, en el mismo conjunto de vidrieras, su antagonista, “el rey Carlos VI” a manera de representante de la monarquía, una institución política que revela el profundo carácter cultural —es decir, construido— de la sociedad humana. Si se suscriben las tesis freudianas según las cuales la cultura sería un dispositivo artificial, una convención con la que reprimimos nuestras pulsiones más primitivas en beneficio del desarrollo colectivo, la lectura psicoanalítica que se desprende del texto resulta harto sugerente. El efecto que produce el fenómeno de la refracción de la luz que hemos descrito al principio puede relacionarse, por analogía, con ese trabajo de elaboración psíquica¹⁶ que, para Freud, tiene lugar en el trabajo del sueño o del duelo, por ejemplo, y que, en general, está relacionado con la gestión de los contenidos pulsionales inconscientes que permiten al aparato psíquico manejar la intensidad y establecer ligazones entre afectos y representaciones (sanas o sintomáticas).

Cuando se produce una “mala refracción”, es decir, cuando fracasa este trabajo de elaboración, el exceso pulsional puede provocar el trauma, porque precisamente lo característico del síntoma neurótico es una deficiente elaboración de los afectos que proceden del sustrato pulsional. Si lo óptico se despliega hasta lo emocional, para el sujeto la recepción de la luz —de la “luz del mundo”, podría decirse— a través de la vidrieras funciona como apaciguamiento y estetización de lo pulsional desnudo que procede del afuera (que es el afuera del psiquismo consciente) y que, gracias a este trabajo de elaboración psíquica, que ahora pareciera como emanado de lo arquitectónico, permite la irrupción —“irisada”, “oblicua”, es decir, deformada y por tanto más fácil de gestionar, no se olvide— de esos contenidos y magnitudes de energía pulsional que, si emergiesen directamente, resultarían dañinos, como cegadora (y sin color) sería la luz sin la refracción que imponen las vidrieras. En resumen, esa refracción de

¹⁶ Según Laplanche y Pontalis (1996: 106), la elaboración psíquica es “el trabajo realizado por el aparato psíquico con vistas a controlar las excitaciones que le llegan y cuya acumulación ofrece el peligro de resultar patógena. Este trabajo consiste en integrar las excitaciones en el psiquismo y establecer entre ellas conexiones asociativas”.

la luz en el interior de la iglesia (esa elaboración psíquica) facilita la expresión “civilizada” del deseo. Es por eso que la elaboración psíquica se encuentra en la base de mecanismos de defensa como la racionalización, el desplazamiento o la proyección. Una parte del fragmento, efectivamente, parece manifestar cierta reverberación edípica, cuando “mi mirada al moverse [mon regard en bougeant]” suscita un “incendio móvil y precioso [mouvant et précieux incendie]” (lo pulsional-sexual) que se muestra rivalizando (de ahí la mención al despliegue de la cola de pavo real, la cual siempre legitima la competitividad en el apareamiento) con el “padre” —entendido como una representación emblemática de la institucionalidad autoritaria de la cultura, y que podría estar simbolizado de nuevo por “el rey Carlos VI”—, impulso que culminaría en un éxtasis final, como resulta ser la deflagración final de la eyaculación: “una lluvia resplandeciente y fantástica”, que, sintomáticamente, “*goteaba* desde lo alto de la bóveda rocosa y sombría” (la cursiva es mía). Y continúa con una condensación del deseo prohibido de Marcel, situado justamente detrás de sus “devotos” padres, que no lo perciben, pues parecen ocupados con su misal. Por eso, además, en la fantasía de Marcel, no irían por una iglesia, sino por “una gruta de irisadas estalactitas”, un escenario pulsional, salvaje —está minado de estalactitas, claros símbolos fálicos (y que bien podrían remitir a la angustia de castración)—, o sea, menos superyoico que una iglesia,¹⁷ y cuya vinculación con la cavidad vaginal, en virtud de su forma, resulta obvia. A propósito del escenario que sugiere Proust, resulta casi imposible no traer a colación una referencia intertextual a aquellas “grottes basaltiques” que añoraba también Baudelaire en su poema *La vie antérieure* y que remiten a los paraísos perdidos de la “naturaleza-templo” que veneraba de forma muy original el poeta (idea, en sí misma, enteramente simbolista).¹⁸

¹⁷ De hecho, si atendemos a que en otro lugar se dice que el campanario, “qui dominait tout”, se erige “comme le doigt de Dieu” (Proust, 1946: 95), quedaría claro que la iglesia opera como el edificio del Superyó por excelencia. También Eisenzweig (1975: 26) coincide en considerar que la iglesia pertenece “de toute évidence, au monde de la culture”.

¹⁸ Es de destacar, como subraya Benjamin (1998: 60), que Proust escribió sobre Baudelaire: “El tiempo se halla en Baudelaire desintegrado en forma desconcertante; sobresalen sólo pocos días, y son días significativos. Así se explica que se encuentren a menudo en él formas de decir tales como «cuando una noche» y similares”. Ello resulta

Parece, en fin, que en el fragmento subyace una dialéctica entre la luz exterior (superyoica, vinculada al “rey de baraja”) y la luz interior (producida por refracción de las vidrieras), la cual permite la expresión disfrazada, “refractada”, de los deseos y fantasías inconscientes, como ocurre con los sueños, los chistes o los síntomas, que, según Freud, son siempre expresiones deformadas de deseos reprimidos.¹⁹ Teniendo en cuenta que, en el espacio que nos plantea el narrador, el sol (la naturaleza) es el que ilumina *necesariamente* las representaciones vidriadas (la cultura), de esta descripción proustiana podría extraerse toda una teoría acerca de la problemática gestión de los impulsos internos en una comunidad que se caracterizaría por la rigidez en la “aplicación” de la cultura como instrumento represor. La descripción de los vitrales de la iglesia de Combray, al fin y al cabo, ha permitido la eclosión del yo íntimo del narrador proustiano gracias a un complejo proceso de simbolización en el que, como señala Fraisse (2011: 84), “un objet ou une situation sont toujours présentés *comme un symbole*, et *semblent ou paraissent un symbole*”.

2. LOS FRAGMENTOS DE REALIDAD: LA “VISION ÉCLATÉE” MEDIATIZADA POR LA MEMORIA

Hasta ahora, el análisis textual nos ha descubierto una dinámica alegórica doble: por un lado, la iglesia y las vidrieras simbolizan respectivamente la obra literaria y el proceso de escritura, y, por otro, los objetos y movimientos percibidos por el narrador son a su vez correlatos de su interioridad psíquica y emocional. La primera dinámica resulta factible en el plano metafórico porque, para Proust, existe una semejanza entre la forma que constituye las vidrieras y la iglesia —en el sentido

muy similar a lo que persigue en su momento Proust mediante el recurso de la descripción iterativa.

¹⁹ En este sentido, el deseo sería el resorte principal que pone en funcionamiento la concepción proustiana del tiempo: siguiendo a Borges (2016: 38), “el estilo del deseo es la eternidad”, y en esta obra la “eternidad” activa una suerte de intemporalidad, porque se estructura congregando las dichas del pasado en una sola imagen o serie parca de imágenes recurrentes: la infancia, como evocación agradable, no se rescata mediante el recuerdo en cada una de las actividades particulares de su condición, sino en un episodio concreto o en un símbolo, como pudiera ser el paseo por la iglesia de Combray.

aristotélico de *morphé* como esencia— y su particular concepción tanto de la realidad material como de la creación literaria: el mundo sensible se presenta fragmentado, y sus efectos sobre el sujeto son tan intensos que provocan en él un agudo sentimiento de discontinuidad o división interior, como fragmentado es asimismo el modo de engarzar los distintos cristales que componen un vitral (los distintos fragmentos de una obra literaria), refractaria es la luz que pasa a través de él y profusa y disonante es la estética gótica que lo ampara constructivamente. Esta “vision éclatée” del mundo (Fraisse, 1988: 173) no implica una rotura del proceso epistemológico de comprensión de la realidad, sino que, por el contrario, incorpora una lectura artística de la misma fruto de su división recurrente. Se produce, como afirma Fraisse (1988: 178), una “transsubstantiation du réel en art par la chimie du morcellement” y no, según los preceptos del realismo objetivista, por la observación meticulosa e imparcial, que es, a la fuerza, unitaria. La segunda dinámica, aquella que vincula sutilmente la realidad externa con la actividad psico-emocional del narrador, se explica en virtud del paradigma postkantiano en el que se inscribe la obra de Proust, según el cual no existe la realidad en sí misma, sino sólo “en mí”.

Volviendo a lo anterior, la fragmentación artística de la realidad queda reforzada, además de por el impresionismo pictórico al que tiende la descripción de las vidrieras, por un “surimpressionnisme de la mémoire” (Fraisse, 1988: 189) que rescata los recuerdos a medida que ésta explora discursivamente los lugares que los evocan. Sería autocomplaciente, por lo sencillo de la analogía, encontrar en la memoria “reproductora” del narrador en su formulación escrita cierta similitud con las formas de reproducción artística —relativamente nuevas en su época— que analizaba Walter Benjamin en *El arte en la era de la reproductibilidad técnica*, en tanto que permite disponer de los recuerdos prácticamente en cualquier momento, justo como las reproducciones de láminas permiten que cualquiera cuelgue en su salón alguna obra maestra que podrá ser contemplada cada día a la hora de la comida, anulando de esta forma la “fecha de caducidad” que sería consustancial a su contemplación en una exposición temporal de museo, por ejemplo. Y, al igual que el disfrute visual ilimitado de una obra implica la progresiva anulación de su “aura” (esto es, la experiencia estética en su más pura autenticidad momentánea), podría debatirse si, en el caso de Proust, una recreación tan monumental

del pasado como es la *Recherche* no acarrea paulatinamente algún grado de laxitud respecto al “aura” de la experiencia vivida.

Sin embargo, si algo ha podido comprobarse a lo largo de estas páginas es que el *discurso*, como nivel de sentido que atraviesa la *Recherche* (y este fragmento) de cabo a rabo, desvela que, contrariamente a lo que pudiera parecer, en Proust no hay tanto una obsesión por el pasado como un fuerte impulso utópico derivado de la comprensión de que el pasado es estructuralmente deficiente, ontológicamente inadecuado, y que sólo en el momento de ser expresado a través del lenguaje puede ser realmente vivido como por primera vez. Lo que se certifica en la obra de Proust es la experiencia del deseo —que es atemporal— “en su forma más poderosa e infantil: a modo de anhelo de un objeto, una cita, una invitación a cenar, una salida al teatro” (Jameson, 2016: 116). En realidad, el retorno al pasado es sólo aparente, como si el impulso utópico sólo fuese capaz de hacer su trabajo estando disfrazado y se viese obligado a hacer sus proyecciones de futuro utilizando la tapadera del culto a la nostalgia (Jameson, 2016: 120); futuro que acaba siendo —hay que decirlo— siempre distinto a lo que el narrador esperaba.

En este sentido, los procedimientos formales empleados aquí por la voz narrativa revelan que todo recuerdo está explícitamente mediatizado por la presencia constante del narrador, que produce, como mucho, una “ilusión de mimesis”, porque lo que impone la imitación del verbo (la literatura) son grados de diégesis. Jamás la “realidad” de la literatura se presenta en su sucesión natural —la descripción iterativa en *Combray* es una muestra de ello—, sino que se expone en el orden lógico que conviene al narrador y a su discurso: las imágenes mostradas no son reflejos puros (ni aspiran a serlo), sino que están alteradas por la actividad de la memoria y sometidas a un “ordenamiento sinestético, de estructura musical” (Matamoro, 1988: 197). La descripción de las vidrieras de la iglesia de Combray y de lo que sucede en su interior no hace alusión a nada “real” desde el punto de vista referencial, porque no existe una correlación exacta entre los fenómenos descritos y los objetos tangibles de la “vida real”. Según Wolfgang Iser (Fokkema y Elrud, 1988: 176), esto constituye un principio de indeterminación que explicaría por qué el discurso del narrador es imposible de verificar (es decir, por qué nunca podrá constatararse si las vidrieras tornasolaban de la manera en que el narrador lo

ha expuesto o incluso si existen como tales). Es más, podría decirse sin carecer de fundamento que *esas* vidrieras no existen ni existirán, puesto que lo que leemos es tan sólo producto del lenguaje. Para Proust la verdad del mundo no es referencial, sino simbólica, y se expresa en el arte, cuyo símbolo estético privilegiado es la representación de la cosa a través de la memoria. En realidad, la cuestión de la escritura en la obra de Proust no genera tanto interés por la relación más o menos ambigua que pueda establecer con el referente, como por su estrecha vinculación con la práctica cotidiana de la que nace. Teniendo en cuenta que a lo largo de su vida Proust se consagró por entero a una sola obra, el acto de escribir, en su caso, deja de ser arbitrario, y el mundo ficticio que inaugura pasa a fundirse —que no parecerse miméticamente— con la realidad más elemental de su propia existencia, impidiendo así radicalmente que dicho mundo devenga falso (*factice*) o incómodamente artificial desde el punto de vista experiencial (Genette, 1980: 10).

2. 1. Realismo “ideal” y realismo “simbólico”

Si Proust propone con su obra una superación del realismo literario es, en parte, porque las definiciones más regladas del realismo y el naturalismo —las que subrayan sobre todo el ceñido cometido de la literatura como medio “reflector” de la realidad— son algo así como tipos ideales weberianos, herramientas conceptuales construidas por el observador para intentar comprender mejor la realidad, pero que quedan sumamente distantes no sólo con respecto a la realidad empírica, sino también con respecto a la realidad de los textos. Dichas definiciones, sin embargo, ayudan a precisar los rasgos esenciales de un fenómeno mediante la acentuación y el aislamiento de alguna de sus características. Podría decirse que es así como han procedido la mayoría de obras que consideramos de corte realista. De hecho, como ya sintetizaba Jakobson en *El realismo artístico*, no existe un realismo que sea autotélico y autosuficiente, sino que lo que se produce siempre es un debate entre el autor y quien juzga la obra —debate que se vuelve más vehemente si cabe al tener en cuenta que la literatura es forzosamente no figurativa—. No existe un realismo que sea la mera reproducción o la percepción pura de un reflejo, puesto que siempre hay una intervención epistemológica activa

(y cargada de ideología) —un discurso, dirían los estructuralistas— en el objeto que se quiere representar.²⁰ Incluso los más fieles seguidores del realismo (tanto del “genético” como, por supuesto, del “formal”, para seguir con la denominación de Darío Villanueva) eran conscientes de ello: en *Le roman expérimental*, Zola defiende e insiste ardorosamente en la calidad de *experimentador* del escritor; Dostoievski exagera y deforma a sus personajes para hacerlos más visibles, como atestigua la personalidad histriónica de Fiódor Karamázov; Flaubert es, en sus narraciones, un verdadero creador irónico, un constructor de identidades que se complace en jugar con la capacidad empática del lector. Ni siquiera un defensor riguroso del realismo crítico como Lukács renuncia a los medios de la abstracción, siempre que éstos ayuden a “llegar a las leyes de la realidad, a las conexiones profundas, mediadas, no perceptibles sin mediación, de la realidad social” (Lukács, 1977: 21), porque justamente lo peligroso del naturalismo y de la descripción naturalista es que anquilosa la realidad, deshumaniza a los personajes y contempla las cosas como cosas-en-sí estáticas.²¹

Siguiendo a Linda Nochlin (1991: 21), la gran aportación del realismo como corriente histórica y artística influida por el empuje de las ideas democráticas representativas de la modernidad fue la de preocuparse estéticamente por la contemporaneidad más absoluta —y, por tanto, por los eventos y los temas acuciantes del momento—, lo que, llevado al paroxismo, quiere decir que un movimiento como el impresionista, por

²⁰ Quizás tradicionalmente a la hora de considerar el realismo se ha producido una confusión entre los campos de la estética y los de la teoría del conocimiento, en el sentido de que hasta cierto punto se ha pretendido la asimilación de las cuestiones relacionadas con la reflexión sobre la objetividad de lo real y la manera en que ello se nos muestra (algo propio de la teoría del conocimiento) a las cuestiones estéticas que son, ante todo, creación humana y que, por tanto, incorporan una dimensión subjetiva imposible de obviar fruto de la manipulación de la naturaleza a través del trabajo artístico. Atendiendo a los postulados de la teoría del conocimiento, no hay, pues, expresión artística —ni producto humano en general— que se elabore sin referencias a la realidad, según sostiene Roger Garaduy (2012: 20), lo cual no implica necesariamente que el grado la cercanía a dicha realidad deba considerarse una categoría estética.

²¹ Curiosamente, Lukács (1977: 22) hace una crítica al realismo “fotográfico” similar a la de Proust: “Las superficies de la vida, tan fielmente reproducidas fotográfica y fonográficamente por el naturalismo, tenían que permanecer muertas, sin movimiento interno, siempre como reflejo de un estado”.

ejemplo, nace de la aspiración de llevar el programa realista hasta el límite: la representación de la contemporaneidad pasa a ser la representación de la instantaneidad, del momento fugaz. De esa consideración sería posible derivar la hipótesis de que el impresionismo literario que se reconoce en Proust podría responder hasta cierto punto a la misma tendencia, de modo que la superación proustiana del realismo vendría dada en efecto por la enorme inquietud del escritor para con su tiempo y su mundo: el autor aborda lo real con el afán cognoscente no sólo de mostrarlo, sino también de entender las fuerzas de la “historia metamórfica” que lo han llevado a ser lo que es y también sus virtuales potencialidades. Es más, la crítica proustiana a la estética naturalista no pasa por una negación total del objeto sobre el que se desempeña teóricamente (esto es, la realidad), sino que se dirige a alguno de sus tópicos más extendidos, como la idea de que la literatura debe ser un reflejo de la realidad “exterior” al observador o la idea embebida de romanticismo de que la obra de arte permite la expresión del genio artístico innato.

La preocupación de Proust por la realidad es constante, sólo que, frente a un realismo “ideal” anclado en una mistificación simplista, vulgarizadora e ignorante de los diferentes niveles de sentido de lo real, que toma por válida una noción empírica y cientifista del mismo, propone un acercamiento distinto a la realidad, más próximo, en todo caso, a lo que sería un realismo “simbólico”. Dicho realismo compartiría con el paradigma hegeliano la consideración de que el espíritu humano es capaz de redoblar (y no sólo reproducir) la *natura naturata* spinoziana —o sea, la naturaleza— a través de su duplicación en tanto que realidad sensible; duplicación que para Proust tiene lugar en el orden de lo simbólico. Por tanto, la relación de Proust con el realismo es más compleja de lo que una explicación esquemática puede dar a entender y va más allá del rechazo de sus fundamentos: supone una reinterpretación muy personal de los mismos.

CONCLUSIONES

La descripción proustiana se ha revelado como un “agente” en sí misma, capaz de remover hasta los cimientos las prenociones establecidas sobre lo existente y de insuflar vida a lo más pétreo, a la vez que expone

una Epistemología y una Estética fuertemente vinculadas a una teoría de la memoria “non promulguée directement en termes logiques” (Proust, citado en Fraisse, 2011: 83). La semantización de la forma cuya estrategia hemos intentado esbozar en este artículo tiene aquí una función de combate contra la alienación, porque, siguiendo a Adorno —y aunque esto entre en conflicto con Lukács—, el monólogo interior y todos los discursos subjetivos semejantes desarrollados por lo que se llamó entonces “novela de vanguardia”, como la *Recherche*, eran y son “necesarios” en un mundo tan profundamente atomístico como el contemporáneo, y a su manera ayudan a replantear también los problemas de modo histórico. Los pequeños fragmentos de cristal que componen las vidrieras se convierten, gracias a la técnica proustiana, en pequeños fragmentos de realidad que, a pesar de no conformar una totalidad homogénea, son indispensables para la comprensión de eso que Matamoro (1988: 181) denomina “orden de la ausencia” —en contraposición al “orden de la presencia”, positivamente real—, es decir, la parte de la realidad vinculada a lo simbólico, y que dice mucho sobre lo consciente y lo inconsciente de los objetos y los sujetos que la pueblan. A este respecto, una de las conclusiones primordiales de este artículo es que, en Proust, el símbolo, en lugar de ser arbitrario como lo es, por ejemplo, el signo lingüístico, aparece como ligado por una relación interna con lo que simboliza y pone en relación contenidos de campos culturales diferenciados; es decir, el símbolo no es significativo por sí mismo, sino sólo en la medida en que se ordena en un proceso de simbolización propio. A su manera “le vitrail *donne à voir*” (Fraisse, 1988: 156) y, de acuerdo con ello, podría decirse que la literatura es a la realidad lo que los vitrales son a la iglesia. Así, en resumen, podría decirse que las pretensiones de este artículo, que se proponía explorar las relaciones entre la descripción proustiana (a nivel general y a nivel específico en lo que concierne a las vidrieras) y la representación literaria de la realidad que se sigue de ella —así como los debates que ello generaba en la teoría literaria y la tradición precedente—, han encontrado la síntesis superadora en la exposición del método de Proust: el proceso de simbolización del que es objeto la naturaleza a través de la fragmentación visual, proceso sólo comprensible si se abordan las premisas filosóficas que lo sustentan.

La literatura no es una cámara fotográfica porque incorpora dimensiones de significado que deben desentrañarse desde el orden

intelectual. Como Baudelaire, también Proust detesta a su modo la fotografía, porque “destruye la capacidad de imaginar el pasado, y el pasado equivale a la vida presente” (De Azúa, 1991: 35), lo cual nos vuelve a conducir al impulso utópico del que está impregnada la *Recherche*. Lo que no es fotográfico adquiere su fuerza de la imaginación, de la evocación y, en última instancia, de la invención —sentido estético por excelencia—, pero de una invención que no es arbitraria o caprichosa, sino plenamente informativa al estar empapada de sentido subjetivo. La impugnación proustiana de la estética realista se enmarca, pues, en el reconocimiento típicamente modernista de que la realidad presenta una extrema complejidad que escapa a la comprensión sencilla. Una descripción “fotográfica” de la iglesia de Combray no hubiera rescatado la realidad alienada que se esconde en y tras sus muros: como se ha visto, la densidad de lo que se describe en este fragmento supera con mucho cualquier captura fotográfica porque “los tropos nos hacen más sensible el objeto y nos ayudan a verlo” (Jakobson, 1969: 154) en su multidimensionalidad y en su potencialidad, lo cual es siempre enriquecedor y abre la veda al debate sobre sus interpretaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Adamson, Judith (1990), “The Novelist and the General”, en Graham Greene, *The Dangerous Edge: Where Art and Politics Meet*, Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 162-183.
- Adorno, Theodor W. (2004), *Teoría estética*, Madrid, Akal.
- Auerbach, Erich (2014), *Mimesis*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1994), “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, pp. 179-188.
- Benjamin, Walter (1998), “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*,

Madrid, Taurus, pp. 27-76.

Bolle, Louis (1967), “L’église Saint-Hilaire”, en *Marcel Proust ou le complexe d’Argus*, París, Grasset, pp. 69-82.

Borges, Jorge Luis (1957), “El Aleph”, en *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, pp. 151-169.

Borges, Jorge Luis (2016), *Historia de la eternidad*, Barcelona, Debolsillo.

Charles, Michel (1979), “Digression, régression (Arabesques)”, *Poétique*, 40, pp. 395-407.

Chevalier, Jean (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

De Azúa, Félix (1991), *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona, Pamiela.

Deleuze, Gilles (1972), *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama.

Del Prado, Javier (1990), “Proust y sus salidas del realismo”, en *Para leer a Marcel Proust*, Madrid, Palas Atenea, pp. 75-79.

Eisenzweig, Uri (1975), “La recherche du référent: l’église de Combray”, *Littérature*, 20, pp. 17-31.

Fokkema, Douwe W. y Elrud Ibsch (1988), *Teorías de la Literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra.

Foucault, Michel (1968), *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Fraisse, Luc (1988), “Recréation et fragment du réel”, en *Le processus de la création chez Marcel Proust: le fragment expérimental*, París, José Corti, pp. 151-200.

Fraisse, Luc (1990), *L'œuvre cathédrale: Proust et l'architecture médiévale*, París, José Corti.

Fraisse, Luc (2000), "Proust et Viollet-le-Duc: de l'église de Combray à l'esthétique de la Recherche", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1, pp. 45-90.

Fraisse, Luc (2011), "Du symbolisme architectural au symbolisme littéraire: Proust à l'école d'Émile Mâle", *Studia Romanica Posnaniensia*, 38/1, pp. 81-101.

Garaduy, Roger (2012), "Materialismo filosófico y realismo artístico", en Sartre, Jean-Paul; Garaduy, Roger *et al*, *Materialismo filosófico y realismo artístico*, Buenos Aires, Ediciones Godot, pp. 13-23.

Genette, Gérard (1980), "La question de l'écriture", en Genette, Gérard y Tzvetan Todorov (eds.), *Recherche de Proust*, París, Seuil.

Genette, Gérard (1989), *Figuras, III*, Barcelona, Lumen.

Henry, Anne (1983), "Les cousins: à propos d'une esthétique de la phénoménalité", en *Marcel Proust: théories pour une esthétique*, París, Klincksieck, pp. 323-344.

Jakobson, Roman (1969), "El realismo artístico", en Lukács, Gyorgy; Adorno, Theodor W.; Jakobson, Roman; Fischer, Ernst y Roland Barthes, *Realismo: ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Jameson, Fredric (2016), *Marxismo y forma*, Madrid, Akal.

Jullien, Dominique (1990), "La cathédrale romanesque", *Bulletin Marcel Proust*, 40, pp. 43-57.

Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (1996), *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.

- Lukács, Gyorgy (1977), *Materiales sobre el realismo*, Barcelona, Grijalbo.
- Macherey, Pierre (2015), “Proust et la question de la spatialité”, en <https://philolarge.hypotheses.org/1614> (fecha de consulta: 29/08/2017).
- Matamoro, Blas (1988), *Por el camino de Proust*, Barcelona, Anthropos.
- Mezaille, Thierry (2014), “À la recherche du temps perdu, ou comment rendre l’espace immatériel”, *Texto ! Textes & Cultures*, 19, pp. 1-9.
- Nochlin, Linda (1991), *El realismo*, Madrid, Alianza.
- Proust, Marcel (1987-1989), *À la recherche du temps perdu, I*, París, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- Proust, Marcel (2016), *En busca del tiempo perdido, I. Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas, Madrid, Alianza.
- Todorov, Tzvetan (1982), “Las categorías del relato literario”, en Barthes, Roland, Greimas; A. Julien; Bremond, Claude; Gritti, Jules; Morin, Violette; Metz, Christian; Todorov, Tzvetan y Gérard Genette, *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- Villanueva, Darío (2004), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Zola, Émile (1971), *Le roman expérimental*, París, Garnier-Flammarion.