



Las representaciones de la Berma: fetichismo, placer en la realidad y distancia estético-ficcional placentera

Rueda Leopoldo

rueleopoldo@gmail.com

1. Introducción

En el presente trabajo nos proponemos como objetivo analizar las representaciones de la obra de teatro *Fedra* a las que asiste el héroe, en *A la sombra de las muchachas en flor* y en *El mundo de Guermantes*. Centrándonos en dichos pasajes, pretendemos ensayar una posible respuesta que oriente nuestra pregunta inicial, a saber, qué es lo que provoca la disímil valoración de ambas representaciones. Frente a esta pregunta la misma novela rechaza dos alternativas: ni artistas ni receptor han cambiado¹. Se trata entonces de algo que no involucra ni a los artistas ni a los receptores, o mejor aún, que no los involucra de manera exclusiva. Será fundamental para articular nuestra respuesta recuperar la dimensión de la experiencia estética como un concepto integral que nos permite dar cuenta de las múltiples valoraciones que una obra puede tener. Finalmente, proponemos dos conceptos que pueden ayudarnos frente al problema planteado: *placer en la realidad y distancia estético-ficcional placentera*.

Argumentaremos que en el primer momento el receptor se encuentra atado a la realidad, concentrado en la artista y no en la experiencia. En definitiva no puede ingresar en la dimensión ficcional, el placer a que lo mantiene atado la realidad le niega el acceso al placer de la distancia estética con el mundo, que en la segunda representación descubrirá.

Advertimos que hemos utilizado el nombre de “héroe” cuando nos referimos al personaje en general, y de “héroe-receptor” cuando nos referimos al mismo como degustador de alguna obra de arte.

¹ El entrecomillado se debe a que en Proust las personas nunca son *las mismas*. Ha sido ampliamente reconocida la idea del carácter contingente, fragmentario, de los personajes proustianos. Una defensa de esto puede encontrarse en un trabajo anterior Cf. RUEDA, L. (2012)

2. Placer en la realidad y Distancia estético-ficcional placentera

Estos conceptos se han inspirado en las propuestas que H.R. Jauss (1921-1997), conocido por ser uno de los iniciadores de la estética de la recepción, plasma en su *Pequeña apología de la experiencia estética*. Podría pensarse que la obra de reflexión estética de Jauss se articula en tres tópicos: devolver un papel fundamental al receptor como co-creador de la obra, devolver al arte la función cognoscitiva que le había sido sustraída, y devolverle al mismo tiempo la dimensión del placer que las estéticas de la negatividad le habían sustraído. La estrategia de Jauss será proponer un concepto de *experiencia estética* con claras resonancias deweyanas.

En la introducción a la *Pequeña apología de la experiencia estética* se sostiene que “La apelación a la experiencia estética tiene el valor de especificar el valor de lo estético y establecer su función en ese saber práctico acumulativo de la autocomprensión humana que es la cultura” (INNERARITY 2002: 14). Fundamentalmente, la experiencia estética se vuelve no sólo un modo de saber algo acerca de uno mismo o del mundo, sino mucho más profundamente, en la experiencia estética los sujetos experimentan qué significa tener experiencias. Teniendo a la base el placer, como punto de partida ineludible a la hora de tener una experiencia estética, las obras de arte nos permiten liberarnos del trabajo y de las necesidades cotidianas, de nuestro mundo habitual, sin oponerse sin embargo al conocer y al actuar (Cf. JAUSS 2002: 39). Mediante la conciencia imaginativa -concepto que Jauss toma de Sartre- se produce un distanciamiento entre el yo y el objeto, o “distancia estética”, liberando al hombre de sus quehaceres cotidianos, pero fundamentalmente liberándolo para que pueda ver el mundo como su propia obra (*poiesis*), o para que pueda ver el mundo de otra manera (*aisthesis*), y finalmente -abriéndose la intersubjetividad desde la misma subjetividad-, liberándolo para entender otras formas de ver el mundo y trazar nuevas normas de acción comunitaria (*catharsis*).

No obstante, consideramos que la distancia entre el yo y el objeto mencionada se obtiene en el plano de lo *ficcional*, esto es, estimulando la imaginación productiva (y no meramente reproductiva) de forma de acceder a nuevos mundos, recreando otras posibilidades y contrastando con el mundo que vivimos. Esto es justamente lo que proponemos con el concepto de *distancia estético-ficcional placentera*: la separación del mundo cotidiano, de

la habitualidad, y el entrar en el terreno de la ficción donde son posibles nuevos modos de vivir, nuevos vocabularios, nuevas formas de ver. Lograr esta distancia es sin duda un ejercicio en el que el receptor ha de verse comprometido con la obra, que dado ese compromiso de cada uno de los receptores se volverá particular, pero genuina experiencia. Y esto, es sin duda una fuente de placer.

Al concepto de distancia estético-ficcional placentera hemos contrapuesto el de *placer en la realidad* como un concepto estrictamente estético que caracteriza la frustración de una experiencia artística posible. Los sujetos receptores ven idealizados ciertos objetos (sean ya obras o artistas), y en este sentido los fetichizan: los consideran como dados y no como productos de los que ellos mismos son parte constituyente. Instalados en la comodidad de un mundo ya consumado, los sujetos no ejercitan el proceso de distanciamiento necesario y por ende no pueden comprometerse con la experiencia. En este sentido la falta de compromiso conlleva la imposibilidad de una genuina experiencia estética, sin quitarle la incuestionable cuota de placer en la comodidad de lo establecido, que es lo que sin duda nos mantiene atado a ello.

3. Primera representación de la Berma

Ciertamente ha de tenerse en cuenta que la inclusión de obras de arte en la *Recherche* nunca es incidental, las obras dentro de la obra tiñen la novela, le superponen significados, de modo tal que la misma novela puede ser leída ya desde *François le Champi*, ya desde la pintura de Elstir, ya desde la sonata de Vinteuil, etc. En este sentido, podemos decir que el arte juega en la novela un papel heurístico, donde el lector pueda tomar una u otra alternativa, y los sentidos que la obra adquiera producto de tomar alguna perspectiva como hipótesis de lectura, no han de excluirse, sino más bien de superponerse. La novela parece producto de la linterna mágica, volviéndose un palimpsesto, como quisiera Genette. Teniendo esto en cuenta, nos abocaremos al análisis de la primera audición de la Berma.

Al comienzo del episodio es posible detectar que rigen sobre el héroe dos prohibiciones paternas:

1. La prohibición explícita de asistir al teatro sustentada en dos razones: por un lado los padres no quieren alimentar las esperanzas del héroe de convertirse en un artista, y planean

su futuro en la carrera diplomática; por otro lado temen que el héroe enferme al asistir a un teatro.

2. Prohibición implícita del amor por Gilberta: Luego del casamiento de Swann con Odette, y de la paulatina mutación de este en un personaje snob al intentar insertar a Odette en los altos salones parisinos, los padres del Marcel abandonan las relaciones con Swann, hecho que se manifiesta primero en la negativa a recibir a la esposa de este en Combray, luego en la negativa a invitarlo a cenar cuando reciben al señor de Norpois, y por último, en la negativa de la madre de recibir a Gilberta a merendar alguna tarde.

A. Expectativas antes de la representación

La primera de las prohibiciones paternas cae por intervención de una autoridad mayor, el Sr. Norpois, de casta aristocrática y que luego aparecerá vinculado amorosamente a la señora de Villeparis, quien recomienda al padre que dejen al muchacho ir a ver a la Berma, ya que le otorgará un *recuerdo imperecedero*, e informándole además que los teatros ya no son peligrosos para la constitución enfermiza del héroe.

El joven Marcel espera poder ver a la artista en obras clásicas, ya conocidas por él, básicamente por tres motivos: (i) porque en ellas la Berma “llegaba a lo sublime” -según Swann-, (ii) espera descubrir algo precioso en la representación, una especie de verdad oculta, y “Cuando ansiamos recibir determinadas impresiones (...) sentimos muchos escrúpulos en dejar que penetren en nuestra alma, en lugar de aquellas, otras impresiones menores que puedan equivocarnos respecto del valor exacto de lo Bello” (Proust 2004: 286), y por último (iii) al representar una obra o texto conocida por él, y de la cual ya había asegurado su dignidad, le permitiría concentrarse en el arte y dicción de la actriz. Es menester notar que todas las expectativas están puestas no en la obra y su significación, sino en la actriz, en la Berma.

Por otro lado la primera audición que hace el héroe de la Berma -en la que se representa *Fedra* de Racine- se inserta en el contexto de su amor por Gilberta y en este sentido la misma audición y las expectativas son atravesadas por esta pasión. Cuando cae la prohibición paterna el mismo héroe se pregunta, frente a la posibilidad de enfermarse, cuánto tardaría en volver a ver a Gilberta en los Campos Elíseos, y también pesa sobre él las

angustias que traería a los padres. Así, la vida ya no parece tener por objeto último el descubrimiento de una verdad sino el cariño. El héroe se debate entre la “nobleza plástica, palidez jansenista, princesa de Trecena y de Clèves, drama micense, símbolo délfico, mito solar” (Proust 2004: 288) -tal como es definida la Berma por Bergotte- y el amor, Gilberta² y la madre. Finalmente el héroe se decide a ir a ver la representación al ser fijada una fecha.

B. La función de la Berma

La inminencia de la audición de la obra, y del disfrute que se puede extraer al descubrir una nueva verdad, tiñe, metonímicamente, todo lo previo de disfrute: la placita, los castaños, el pasar delante de los empleados que recogen el billete, la temperatura de la sala, etc. Llega finalmente el momento en que la obra comienza:

“Una mesita de escribir y una chimenea ordinarias que había en el escenario me indicaron que los personajes que iban a entrar no serían actores que venían aquí a recitar, como yo ya había visto en una reunión una noche, sino hombres que estaban viviendo en su casa en un día de su vida, en el cual entraría yo por efracción sin que ellos pudieran verme” (PROUST 2004: 290)

En el pasaje citado, podemos empezar a vislumbrar el *placer en la realidad*. En efecto, cuando finalmente aparece la Berma, el goce cesa completamente. El héroe-receptor no puede encontrar en su interpretación nada que demuestre el talento de la Berma, nada que se le agregue a la genialidad de la misma obra: “la estaba oyendo como si leyera *Phèdre* o como si Fedra en persona estuviera diciendo en ese momento las cosas que yo escuchaba” (PROUST 2004: 290). Llamativamente la adaptación de la obra representada no coincide con la obra de Racine, como el mismo héroe nota. La sucesión narrada por Proust indica un primer acto donde aparecen dos hombres (Hipólito y Terameno). En el segundo acto deberían aparecer Hipólito, Terameno y Enone, y sin embargo aparecen dos mujeres, a las que luego se suma finalmente Fedra. De algún modo los personajes en Proust son

² Ciertamente pueden trazarse analogías entre la obra de teatro y el amor por Gilberta: Así como sobre este amor pesa la prohibición paterna y debe desarrollarse en un refugio (los Campos Elíseos), sobre el amor de Hipólito y Aricia pesa la prohibición de Aricia que también debe desarrollarse en un lugar refugiado, los bosques.

*travestidos*³. Esta variación del argumento original tendría que haber funcionado como punto crítico donde el receptor ingresara finalmente en el terreno de lo ficcional, en el plano de la experiencia estética misma, para que la obra adquiriera nuevos sentidos, un nuevo sentido del mundo, y sin embargo no es aprovechado.

La fijación en la realidad se manifiesta nuevamente más adelante en el fetiche que el héroe tiene con la artista. En los Campos Elíseos, lugar del amor con Gilberta, el héroe compra un retrato de la Berma que no le parece bonito en sí mismo, pero le inspira el deseo de besarle a causa de todos los besos que la actriz debía haber recibido. La Berma -piensa el héroe- debía sentir *realmente* aquellos deseos hacia los mozos que confesaba bajo el disfraz de Fedra. Fetiche en la obra como si de compartimentos estancos se tratara, y fetiche en la artista, que nunca llega a ser Fedra como personaje ficcional, que solo se enmascara de Fedra para expresar la Berma, son los componentes de lo que hemos llamado *placer en la realidad*, y que impiden la correcta apreciación de la obra artística.

El interés por la representación comienza a aparecer con las sucesivas valoraciones de los críticos (Norpois, Swann, los diarios, Bergotte). El mismo héroe admite que la razón de sentir placer por la representación después de culminada la función se debe a que ya no está dominado por la comprensión y los límites de la realidad.

Hasta el momento hemos argumentado que la imposibilidad de la apreciación del héroe-receptor de la obra representada se debe a que no ha sabido entrar en el terreno de lo ficcional, y esto debido a lo que hemos llamado *placer en la realidad*. En el siguiente apartado trataremos de reconstruir la segunda función a la que asiste el héroe, y en la que finalmente puede apreciar la genialidad de la representación. Veremos como tal posibilidad está dada por la caída de los fetiches, y por un encuentro genuino con la obra. Finalmente el héroe-receptor puede entrar en el terreno ficcional.

4. Segunda representación de la Berma

³ Cf. MORÁN (2006: 55-60), donde se analiza la cuestión del travestismo exhaustivamente, y MELAMED (2006: 157-162), en el cual se comentan las funciones de Sara Bernhardt a las que Proust asiste.

Al analizar la segunda función a la que asiste el héroe nos encontramos inmediatamente con un contexto totalmente diferente, nos encontramos de hecho en un *mundo* distinto, el mundo de Guermantes, tal como se titula el tercer tomo de la novela. Lo señalado no deja de ser relevante para nuestro análisis: el mundo de la infancia, el mundo al que estaba acostumbrado, ha sido dejado de lado, y en cierto sentido encontramos un quiebre en su *realidad* habitual.

Al comenzar esta sección nos encontramos con que la familia del héroe se ha mudado a un barrio tradicionalmente noble, el barrio de St. Germain, a una casa dentro del hotelito de Guermantes. A partir de aquí se iniciará un incesante trabajo del héroe para poder entrar en el mundo de la nobleza, mundo idealizado, al que cree desprovisto de todo esnobismo, mundo que luego, como todo en Proust, terminará totalmente desencantado.

El fetichismo del objeto y del artista que mencionábamos como imposibilitando una genuina apreciación en relación a la primera función ha sido totalmente abandonado:

“(…) yo no concedía ningún valor a esta posibilidad de oír a la Berma que, algunos años antes, me había causado tanta agitación. (...); como mi fe, mi deseo no acudían ya a rendir a la dicción y a las actitudes de la Berma un *culto* incesante (...).” (PROUST 2004: 607 cursivas nuestras)

Y más adelante agregará que Fedra, la “escena de la declaración” y la Berma ya no tienen para él una existencia absoluta, separada. Considera que los artistas son gente de la misma esencia que las que conoce, que sólo tratan de decir lo mejor posibles los versos de *Fedra*, versos que por su parte ya no tienen una esencia sublime ni individual (Cf. PROUST 2004: 612).

En el contexto de una nueva atmósfera, definida por su viaje a Balbec, sus nuevas amistades (Saint Loup, las muchachas), el contacto con Elstir, su nuevo hogar, el descubrimiento de un nuevo mundo social, y el paso del tiempo con su poder nihilizador de la memoria, en definitiva, la caída de la habitualidad, configuran nuevas condiciones para la recepción de la representación de Fedra. Análogo al funcionamiento de la memoria involuntaria se opera el milagro: el talento de la Berma que huía cuando había tratado de aprehender su esencia “se impone con la fuerza de la evidencia a mi admiración”

(PROUST 2004: 613). Descubre finalmente que el talento que había tratado de descubrir fuera del papel formaba una sola cosa con él. Caído el fetichismo del objeto y del artista nuestro héroe-receptor puede ahora entrar en el terreno de la ficción, y descubrir la *distancia estético-ficcional placentera*. Nombres de sentimientos valorables como “amplitud de interpretación, poética, vigorosa” adquieren ahora su sentido, pero en el mundo de la ficción, mundo en el que el receptor debe poder entrar y no ser mero espectador, volviéndose así un elemento constituyente de la obra estética.

Así en Proust mundo de la realidad y mundo de la ficción se diferencian, y si bien pueden comunicarse, establecer entre ellos una concordancia, no han de confundirse. El contacto con la obra estética se vuelve la ocasión para pasar de uno al otro, pero dar este paso supone en algún modo hacer *epojé* de la realidad dada e ingresar en la obra, donde el receptor se vuelve co-creador de la misma. Y sólo con esta disposición puede hablarse de una genuina recepción estética, o mejor, de una genuina *experiencia estética*.

5. Conclusiones

De algún modo ser conclusivo en referencia a Proust se vuelve una tarea imposible. Esto obedece sin duda a una “lógica interna” de la novela. Las mismas hipótesis que se manejan acerca de los personajes, de su personalidad, de sus modos de actuar, son siempre meras aproximaciones, interpretaciones parciales. La novela, como los seres amados, se sustrae siempre del discurso interpretativo. Se mantienen en la incógnita. Y en eso, como quisiera Baudrillard, radica su increíble poder de seducción.

No obstante lo señalado, debemos afirmar que más que una debilidad, la imposibilidad de una explicación acabada puede verse como la tesis más emergente de la novela: el carácter fragmentario, insustancial, de las personas y del arte. Pero justamente es este carácter el que nos abre el juego, noción a la que Gadamer prestaría especial atención. Nos embarca en la empresa de ensayar diversas respuestas, pudiendo ser todas ellas igualmente válidas, y nos obliga a comprometernos con esas respuestas. Con esto queremos resaltar al carácter provisorio, parcial, de los conceptos propuestos.

Placer en la realidad y distancia estético-ficcional placentera deben entenderse como categorías hipotéticas cuyo valor es heurístico, que nos ayudan a comprender un

problema que aparece en la novela. Son, en el sentido más propio de la palabra, *herramientas*. Su carácter heurístico determina un conjunto de problemas a resolver que no podemos abordar en este trabajo, a saber:

- a. Cuál es el alcance de estos conceptos en otras artes distintas del teatro, y especialmente, si tienen un alcance explicativo en la música y la pintura.
- b. Cuál es la relación entre la vida y el arte.
- c. ¿Tienen estos conceptos un poder explicativo para todos los casos de experiencia estética fallida?
- d. De no responderse afirmativamente a (c) ¿Qué es lo que define algo como una experiencia estética fallida?

5. Bibliografía

- CAPDEVILLA i CASTELLS, P. (2005). *Experiencia estética y hermenéutica. Un diálogo entre Immanuel Kant y Hans-Robert Jaus*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral disponible online en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/5169;jsessionid=EC9C8BD634DADF732D687DAF65D3DA51.tdx2>
- INNERARITY, D. (2002). *La experiencia estética según Jaus*. Introducción a JAUSS, H-R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós
- JAUSS, H-R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Traducción e introducción: Innerarity Daniel. Barcelona: Paidós
- MELAMED, A. (2006). *La teatralidad de la Recherche*. En MORAN, J. C. (Comp.) (2006). *Proust ha desaparecido. Una memoria de los paraísos perdido*. 1 ed. Buenos Aires: Prometeo

- MORAN, J. C. (2006). *El travestismo artístico de Proust*. En MORAN, J. C. (Comp.) (2006). *Proust ha desaparecido. Una memoria de los paraísos perdido*. 1º ed. Buenos Aires: Prometeo
- PROUST, M. (2004). *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor*. Traducción Pedro Salinas. Obras completas, Vol. 1. Barcelona: Aguilar
- PROUST, M. (2004). *En busca del tiempo perdido. El mundo de Guermantes*. Traducción Pedro Salinas y Quiroga Plá. Obras completas, Vol. 1. Barcelona: Aguilar
- RACINE (1982). *Fedra*. Traducción Mujica Lainez Manuel. 2º ed. Buenos Aires: Sudamericana