

Posibles alcances del lenguaje corporal en *En busca del tiempo perdido. Del lado de Swann*, de Marcel Proust

Ludmila Hlebovich

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

En este trabajo nos proponemos indagar de qué manera y en qué medida es el lenguaje del cuerpo una fuente creativa de algunos fragmentos y episodios de la obra *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, acotado al tomo *Del lado de Swann*.

Para abordar el tema del lenguaje corporal recurriremos a Liza Gabaston en su escrito *Le langage du corps dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*. Nos interesa rescatar de tal autora la interpretación de que los signos corporales en la obra proustiana ponen en juego todo un sistema hermenéutico y de desciframiento que jamás dará un resultado acabado. Es que el valor de tales signos pone en crisis la palabra y deja como resultado un “espacio vacío”. Tal espacio nos permitirá comprender una parte de la movilidad y libertad que conforman la riqueza de la novela. Luego, para poder vislumbrar cómo el lenguaje del cuerpo cumple un rol fundamental en la creación de las escenas analizadas, nos apoyaremos en algunos conceptos desarrollados por Maurice Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*. Uno de ellos es el de *Gestalt*, el cual nos permitirá nombrar aquello que se genera mediante el lenguaje corporal en la obra en cuestión.

Palabras claves

lenguaje-cuerpo-vacío-hermenéutica-Gestalt

I. Breve introducción

La lectura de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust reclama nuestra atención por su capacidad de generar situaciones que provocan inacabables capas de interpretaciones y nos deja con el interrogante de cómo ha logrado crear tales instancias. Para poder al menos tocar una pequeña parte de tal universo proustiano hemos orientado este trabajo a indagar de qué manera y en qué medida es el lenguaje corporal una fuente creativa de, al menos, algunos fragmentos y episodios del primer tomo de la obra: *Del lado de Swann*.

Para abordar el lenguaje corporal recurriremos al resumen de la tesis doctoral en literatura francesa de Liza Gabaston, *Le langage du corps dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*. Es tal autora quien afirma que los signos corporales en la obra proustiana no son un recurso más del relato, sino un principio mismo de la

dinámica narrativa. Tales signos ponen en juego todo un sistema hermenéutico y de desciframiento que jamás dará un resultado acabado. Esto se debe -y este es el punto que a nosotros nos interesa especialmente- a que el valor de tales signos corporales pone en crisis la palabra y deja como resultado una suerte de “espacio vacío”. Tal vacío nos permitirá comprender una parte de la movilidad y libertad que hacen a la riqueza de la novela.

Luego, para poder comprender cómo es que el lenguaje del cuerpo cumple un rol fundamental en la creación de las escenas en las que nos enfocamos, nos apoyaremos en algunos conceptos desarrollados por Maurice Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*. Este autor nombra explícitamente a Proust por el hecho de haber expresado de manera óptima la relación entre lo visible y lo invisible, entre el cuerpo y el mundo.

Uno de los conceptos que nos interesa tomar de la obra merleau-pontiana es el de Gestalt. La Gestalt, nos dirá Merleau-Ponty, es aquello que no se reduce a la suma de sus partes, sino que es trascendencia. Esta noción es clave para el contenido de nuestro trabajo, puesto que nos permitirá cerrar nuestra incipiente comprensión de qué logra Proust hacer con el lenguaje corporal.

II. Un uso radical del lenguaje del cuerpo y sus consecuencias

Comencemos leyendo un párrafo del episodio en el que el héroe de *En busca del tiempo perdido* (obra a la que, de aquí en adelante, nos referiremos con las iniciales: *EBTP*) conoce a “la dama de rosa”. Si bien tal mujer es uno de los personajes más emblemáticos del tomo I de la novela, nosotros nos acotaremos a su aparición en este episodio. El héroe logra que lo dejen pasar a la casa de su tío Adolphe y sucede lo siguiente:

Oí que mi tío refunfuñaba, se enojaba; finalmente él ayuda de cámara me hizo pasar.

Sobre la mesa estaba la fuente con mazapanes, como de costumbre; mi tío tenía la chaqueta de todos los días, pero, frente a él, con un vestido de seda rosa y un gran collar de perlas en el cuello, estaba sentada una joven terminando de comer una mandarina. La incertidumbre en que yo me hallaba acerca de si había que decirle señora o señorita me hizo ruborizar y, sin atreverme a volver los ojos hacia ella, por miedo de tener que hablarle, fui a besar a mi tío. Ella me miró sonriendo (Proust, 2006: 101)

En este primer fragmento ya podemos observar un uso de lo que se denomina <lenguaje corporal>. Entenderemos tal concepto como Liza Gabaston (2008: 2) lo define: como un ensamble de gestos, mímicas, sonrisas, miradas, entonaciones. Pero para nosotros, aquel lenguaje incluirá también a un universo más amplio que más adelante intentaremos detallar y que tendrá que ver con la memoria corporal. Acordamos con la lectura de la autora nombrada donde plantea que tal conjunto de

expresiones corporales no buscan meramente la caracterización de los personajes mediante palabras para que el lector los imagine ni se trata de una técnica narrativa marginal sino que constituye todo un sistema de signos que le es estructural a la obra. Gabaston sostiene que si bien la temática del cuerpo en Proust ya ha sido profusamente tratada desde distintas perspectivas (fenomenológica, psicoanalítica, médica, etcétera), no ha sido considerada como una técnica narrativa que, aunque comienza con la novela realista, tal autor redefine en profundidad.

Respecto de la cita anterior notamos que la aparición de signos corporales cumple, en principio, el papel de catalizador de actitudes hermenéuticas y de desciframiento por parte del héroe y, en espejo, del lector. Es decir, las descripciones que observamos - en nuestro caso en el fragmento citado - se complementan ineludiblemente con la interpretación de las mismas. No se trata simplemente de una descripción exhaustiva de trazos determinados sino de una "semiología" del lenguaje del cuerpo:

Yo sentí una leve decepción, porque aquella dama no difería de otras lindas mujeres que había visto algunas veces en casa (...) Mejor vestida, la amiga de mi tío tenía la misma mirada vivaz y buena, el aire igualmente franco y cariñoso. No le encontré nada del aspecto teatral que admiraba en las fotografías de actrices, ni la expresión diabólica que debía corresponder a la vida que probablemente llevaba (...) una mujer de aire tan sencillo y correcto. Y sin embargo, al pensar en lo que debía ser su vida, la inmoralidad aquella me turbaba quizás mas que si se hubiera concretado ante mí en alguna apariencia especial ... algo tan invisible como el secreto de alguna novela, algún escándalo que hubiera hecho salir de casa de unos padres burgueses y entregarse a todo el mundo, que hubiera hecho florecer su belleza y elevado hasta el mundo galante y la notoriedad a aquella mujer a quien sus juegos de fisonomía, sus entonaciones de voz, semejantes a tantos otros (...) me hacían considerar como una muchacha de buena familia. (Proust, 2006: 102)

Observemos en este último fragmento cómo el héroe emprende la tarea imposible de descifrar el *secreto* de la dama de rosa: cómo era factible que una "mujer de aire tan sencillo y concreto" pudiera identificarse con la imagen que él se había construido de las actrices de teatro o de las mujeres *de mundo*. En referencia a esto, Gabaston plantea que Proust modifica el modelo <realista> de la fenomenología corporal alejándose del retrato literal y de la fisiología tradicional en favor de una lectura más problemática y en movimiento de los signos corporales. El despliegue de este lenguaje del cuerpo en *EBTP* llega a sus últimos extremos de tal forma que deja como resultado una hermenéutica corporal en crisis por una aparente escisión/ambigüedad entre dos niveles. Por un lado, el héroe se presenta en la posición de un observador sagaz que estudia cada gesto y analiza cada mímica. Pero, por otra parte, Proust acuña la duda de la posibilidad misma de interpretar los cuerpos, se encuentra en situaciones donde el desciframiento de las causas de tales signos es incierto pero, aún así, es necesario, pues no se cree en la expresión directa de la vida interior de los cuerpos ya que ella entra en contradicción constantemente. Para ilustrar esta cuestión leamos cómo se despiden el héroe de la dama de rosa:

Me levanté con unas ganas irresistibles de besar la mano de la dama de rosa, pero me pareció que eso hubiera sido algo muy atrevido, como un rapto. Mi corazón palpitaba mientras me decía: “¿Lo hago, no lo hago?”. Luego dejé de preguntarme qué había que hacer para poder hacer algo. Y con un gesto ciego y enloquecido, despojado de todos los motivos que encontraba unos momentos antes en su favor, llevé a mis labios la mano que ella me tendía. (Proust, 2006: 104)

Teniendo en cuenta este último párrafo -y los anteriores- podemos notar lo que Gabaston describe como un balanceo entre el nivel del conocimiento o certeza y el de la duda. Es aquí donde cobra protagonismo la hermenéutica del sistema de signos corporales para responder a la pregunta de cómo remontar del efecto a la causa, de las manifestaciones exteriores a sus causas escondidas, de la materia a su sentido y de cómo interpretar los signos cuando ellos se superponen y contradicen: “se trata de comprender por qué tales personajes tienen tales modales y de poner a prueba los principios fundamentales de la deducción; sin embargo éstos no permiten siempre dar con las causas de los comportamientos” (Gabaston, 2008: 4)¹.

Una cuestión que llama la atención de Gabaston es que si bien *EBTP* es una obra reflexiva y analista de su propio funcionamiento, como se lee en *El Tiempo Recobrado*, el fenómeno del desciframiento de gestos y mímicas no es analizado por el narrador. Proust reserva su discurso estético al aspecto poético y filosófico. A este “vacío teórico” es al que algunos autores responsabilizan de que la novela exceda prácticamente los límites de su propósito expresado: el relato gana libertad.

Asimismo, Gabaston afirma que los signos corporales tienen una doble función narrativa. Por un lado, la interpretación y falibilidad permanente de tales signos permite crear el misterio de los personajes, desplegar una lógica del enigma. Por otro lado, el “vacío teórico” mencionando que deja la incertidumbre salva a la novela de la “tentación didáctica”. Podemos entender esto en el sentido de que cada lector de la novela será inducido a ser –parafraseando a Rancière- un “lector emancipado” (Rancière, 2010). Frente a un héroe en conflicto constante con las distintas verdades potenciales con las que se va encontrando nos vemos en la necesidad de tomar una posición respecto de lo que leemos; sin embargo, a nosotros también se nos presentarán nuevas instancias que contradecirán nuestra primera postura. En otras palabras, al lector no le quedará otra opción que decidir qué hacer con las múltiples contradicciones que presentará su propia interpretación.

Concluyendo este primer apartado, nos interesa particularmente la radicalización proustiana en la utilización del lenguaje corporal a tal punto que éste termina por adquirir vida autónoma, no se limita a ser un instrumento de construcción del personaje y de animación del diálogo sino que deviene un principio mismo de la narración que interroga la relación entre la palabra y el silencio: “el universo silencioso de los signos corporales amenaza al reino de la palabra” (Gabaston, 2008: 7). Esta confrontación golpea al discurso tradicional y cede espacio al estilo del autor. Consideramos que tal golpe permite generar en el lector multiplicidad de experiencias dentro de las que se ubican las propias reminiscencias sensoriales; sobre éstas nos

¹ Los fragmentos citados del texto de Liza Gabaston son de traducción propia.

apoyaremos para comprender las del autor y así desplegar nuestras posibles interpretaciones.

III. Memoria corporal, ideas sensibles

Hasta aquí hemos tratado la cuestión de que en Proust los signos corporales expresan lo que la palabra no logra decir por sí sola. Ahora veremos cómo la radicalización del lenguaje corporal tiene su máxima expresión en el despliegue de la memoria de tal lenguaje: la <memoria corporal>. Para introducirnos en las profundidades de esta temática leamos un fragmento del episodio - casi tan citado como significativo - del despertar:

Tal vez la inmovilidad de las cosas a nuestro alrededor les es impuesta por nuestra certeza de que son ellas y no otras, por la inmovilidad de nuestro pensamiento frente a ellas. Lo cierto es que, cuando me despertaba de este modo, al agitar mi mente por averiguar en dónde estaba, sin lograrlo, todo daba vueltas a mí alrededor en la oscuridad, las cosas, los países, los años. Mi cuerpo, demasiado torpe para moverse, trataba, según la forma de su fatiga, de ubicar la posición de sus miembros para inducir por ellos la dirección de la pared, el lugar de los muebles, para reconstruir y nombrar la morada en que estaba. Su memoria, la memoria de sus costillas, de sus rodillas, de sus hombros, le presentaba sucesivamente varios de los cuartos en que había dormido, mientras que en torno a él las paredes invisibles, cambiando de lugar de acuerdo a la habitación imaginada, remolineaban en las tinieblas. Y aún antes de que mi pensamiento, que vacilaba en el umbral de los tiempos y de las formas, hubiera identificado el lugar enlazando las circunstancias, él –mi cuerpo- recordaba en bloque la clase de cama, la ubicación de las puertas (...) y mi cuerpo, el lado sobre el que descansaba, guardián fiel de un pasado que mi mente nunca debía olvidar (Proust, 2006: 16).

Para poder indagar algo de lo que este fragmento contiene recurriremos a algunas anotaciones que aparecen en la obra de Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*. Queremos aquí hacer un paréntesis y aclarar que muchos conceptos importantes y densos de tal obra merleauPontiana quedarán al margen y otros, en la medida en que nos ayuden, tan sólo serán delineados brevemente. Hecha esta salvedad, continuemos con nuestro análisis.

En las últimas líneas citadas encontramos claramente a lo que se refería Merleau-Ponty cuando afirmaba que “Nadie ha superado a Proust en la instauración de las relaciones entre lo visible y lo invisible” (2012: 134). Para el autor, Proust logra establecer un vínculo entre la carne² y la idea, entre lo visible y el armazón interior que él manifiesta y oculta, lo que Gabaston entendía –salvando diferencias- por materia y sentido. En lo citado observamos “la descripción de una idea que no es lo contrario de lo sensible, que es su doblez y su profundidad”

² El concepto de *carne*, según Merleau-Ponty, no tiene en la filosofía tradicional un término que lo defina. No es materia, ni espíritu, ni substancia, es “una cosa general a medio camino entre el individuo espacio-temporal y la idea”, ver p. 127.

(Merleau-Ponty, 2012:127). El lenguaje corporal tiene su propia lógica pero aún así nos parece que *detrás* de la piel o detrás de un gesto hubiera algo desconocido y escondido que si fuéramos capaces de ir *más allá* de esa piel o si analizáramos minuciosamente tal gesto develaríamos su *secreto*. Sin embargo, “las ideas de las que hablamos no serían mejor conocidas por nosotros si no tuviéramos cuerpo ni sensibilidad; justamente entonces nos serían inaccesibles (...) [Las ideas] no se agotan por sus manifestaciones: *como ideas*, sólo pueden ser dadas en una experiencia carnal” (Merleau-Ponty, 2012: 127). La experiencia sensible de despertar y que la inteligencia no recuerde el lugar donde nos quedamos dormidos y que entonces recurramos a nuestra memoria corporal cual brújula nos deja como resultado ideas que no son independientes del cuerpo, es decir, ideas que sólo son *en* un cuerpo. Y aunque quisiéramos explicar inmediatamente, es decir, tan sólo describiendo detalladamente cada instante de tal experiencia –como si se tratara de una explicación mecánica de la misma- no accederíamos al *todo*, al punto en el que cuerpo e idea se conectan. Sólo lograríamos una versión segunda de ese *todo*, una abstracción con la que la inteligencia logra apaciguarse un momento. Para esas ideas expresadas por el lenguaje corporal, éste les es esencial.

Lo interesante aquí es ver que Proust lleva a cabo en *EBTP* lo que Merleau-Ponty incita a hacer: instalarse en un lugar donde la reflexión y la intuición aún no se distinguen, en experiencias que nos ofrecen a la vez, desordenadamente, el <sujeito> y el <objeto>, y genera con su estilo narrativo un medio de redefinirlos (Merleau-Ponty, 2012:120):

Volvía a dormirme y a veces ya no tenía más que breves despertares de un instante, el tiempo para oír los crujidos orgánicos de los paneles de madera, (...) para saborear, gracias a un resplandor momentáneo de conciencia, el sueño en que estaban sumergidos los muebles, el cuarto, el todo del cual era yo sólo una pequeña parte y a cuya insensibilidad volvía pronto a unirme. (Proust, 2006: 14)

En este fragmento vemos la relación reversible cuerpo-mundo tal como es planteada por Merleau-Ponty.³ Hay un intercambio de mí con el mundo, de quien percibe con lo percibido. “Tocar es tocarse. Comprender como: las cosas son la prolongación de mi cuerpo y mi cuerpo es la prolongación del mundo, por él el mundo me rodea.” (Merleau-Ponty, 2012:225) La percepción es *integración* del cuerpo que percibe a la cosa/mundo percibido. Ahora bien, tal *integración* no es reunión ni síntesis: cuerpo y mundo son dos aspectos diferenciados de tal reversibilidad.

A partir de lo abordado hasta el momento consideramos que tenemos las herramientas para plantear lo siguiente: que muchas de esas situaciones que encontramos en la novela, y particularmente los episodios analizados aquí, exceden su límite literal. Esto se debe a que Proust, mediante el lenguaje corporal, logra situaciones que llamaremos “gestálticas”. Tomamos para este planteo el concepto merleauPontiano de Gestalt como “un todo que no se reduce a la suma de las partes” (Merleau-Ponty, 2012: 182). Se trata de un *no sé qué* (*Etwas*) que puede ser integrado a una constelación que atraviesa el espacio y el tiempo pero que no es aespacial o atemporal, sino que escapa al espacio y al tiempo. Su peso la sitúa no en un lugar definido pero, aún así, se da en una región o ámbito donde ella domina. La Gestalt es “trascendencia”, es carne

³ Merleau-Ponty define al cuerpo no como una cosa que tiene colores que se pueden ver, superficies que se pueden palpar, etcétera, sino que es “un conjunto de colores y superficies *habitadas* por un tacto, una visión”, ver p. 123.

(en el sentido particular que Merleau-Ponty le da), es un principio-bisagra de apertura a posibilidades (no libres, sino circulantes dentro del reino que tal Gestalt domina).

IV. Algunas conclusiones

Vemos a lo largo de la novela, y particularmente en los fragmentos analizados, que lo que leemos literalmente no se acaba allí, en una descripción. Tanto el héroe, y en espejo los lectores, nos encontramos ante situaciones y escenas que no nos dejan ideas claras y acabadas sino que nos interpelan dejándonos un “espacio vacío” con el cual tenemos que lidiar, es decir, que nos induce a interpretar. Ahora bien, una interpretación sólo puede rellenar ese vacío teórico momentáneamente, pues se presentarán instancias contradictorias que pondrán en jaque la lectura primera.

Consideramos que al menos una de las herramientas que pone en práctica Proust para lograr este espacio vacío que movilizará al lector a la interpretación es el lenguaje corporal. Y aquí vale recordar que tal espacio vacío tiene su par teórico: el “vacío teórico”. Este último se refiere al silencio que el autor deja respecto, en nuestro caso, de la utilización de los signos corporales como uno de los principios vertebradores de su escritura. Quedará la duda -otra más - sobre si fue adrede y consecuente con un proyecto inacabable o si acaso el que *EBTP* exceda el plan mismo de obra es un resultado no pretendido, aunque concreto.

Hemos encontrado un concepto en Merleau-Ponty para expresar ese “espacio vacío”, a saber, el de Gestalt. Afirmamos entonces que Proust mediante el despliegue del lenguaje corporal crea situaciones gestálticas. En éstas el universo silencioso de los signos corporales, retomando a Gabaston, amenaza el reino de la palabra. Hay ideas que no se pueden decir independientemente de su expresión corporal. Para mayor claridad en esto hemos recurrido al episodio del despertar, donde constatamos que lo que el autor buscaba expresar ahí no podía hacerlo sino recurriendo al cuerpo y su lógica.

Finalmente, nos interesa destacar que el universo silencioso del lenguaje corporal generado por el autor remite directamente al del lector. Autor y lector se relacionan íntimamente a partir de que comparten la experiencia de aquel universo inexpresable sólo con palabras, pero aún así puesto sobre el tapete de manera impecable por Proust a través de las instancias gestálticas.

Bibliografía

- Gabaston, Liza (2008). “Le langage du corps Dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust”. Resumen de Tesis Doctoral. Doctorado en Literatura Francesa. Universidad Paris IV. Disponible en http://litterature20.paris-sorbonne.fr/pdf/20100608_101208_gabaston_position.pdf.

- Kristeva, Julia (2005). *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria*, Buenos Aires, Ediciones Eudeba.
- Merleau-Ponty, Maurice (2012). *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Proust, Marcel (2006). *En busca del tiempo perdido. I: Del lado de Swann*, Buenos Aires, Ediciones Losada.
- Rancière, Jaques (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.