

## Contra Proust: el espacio literario en crisis

### Against Proust: the literary space in crisis

Francisco Salaris<sup>1</sup>  
UNC-CONICET

#### Resumen

La publicación póstuma de *Contra Sainte-Beuve* en 1954 despertó una serie de discusiones y de cambios radicales en el seno de la crítica literaria. Proust, oponiéndose a la crítica biografista de Sainte-Beuve, sostenía que “un libro es el producto de un yo diferente al que manifestamos en nuestras costumbres, en sociedad” (2011: 103), y de esta forma habilitaba un espacio literario que consolidaría la autonomía del arte y daría lugar a la *Nouvelle Critique*, tan rechazada en un primer momento (Barthes, 1976). Desde allí, las revisiones del planteo proustiano no han dejado de sucederse: los analistas del discurso, por ejemplo, hacen hincapié en las “condiciones de creación” que vuelven imposible mantener una escisión tan tajante entre vida y obra (Cfr. Maingueneau, 2007). Sin embargo, en la última década es notable el resurgimiento de la dimensión biográfica no ya como instrumento de la crítica, sino como método de legitimación de los textos que circulan. Tal dimensión biográfica cobra la forma de reivindicaciones históricas –de género, de clase, de “etnias”– que exigen la creación de cierto equilibrio social en la construcción del canon. Esta comunicación pretende delinear algunos aspectos de esta nueva tendencia que podría englobarse bajo la fórmula de *Contra Proust* y considerar la actualidad de la autonomía del arte.

#### Palabras clave

Proust, espacio literario, autonomía, biografía

#### Abstract

The posthumous publication of *Contre Sainte-Beuve* in 1954 sparked a series of discussions and radical changes within literary criticism. Proust, opposing Sainte-Beuve's biographical criticism, argued that a book is the product of a self different from the one we manifest in our habits, in society, and thus enabled a literary space that would consolidate the autonomy of art and give rise to the *Nouvelle Critique*, so rejected at first (Barthes, 1976). Since then, revisions of Proust's approach have not ceased to happen: discourse analysts, for example, emphasize the "conditions of creation" that make it impossible to maintain such a sharp division between life and work (Cfr. Maingueneau, 2007). However, in the last decade there has been a notable resurgence of the biographical dimension, no longer as an instrument of criticism, but as a method of legitimizing the texts that circulate. This biographical dimension takes the form of historical claims - of gender, class, "ethnicity" - that demand the creation of a certain social balance in the construction of the canon. This paper aims to outline some aspects of this new tendency

---

<sup>1</sup> Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesor a cargo de Literatura europea comparada y como profesor asistente de Literatura de habla inglesa en la misma universidad. Ha publicado artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales. E-mail: [francisco.salaris@mi.unc.edu.ar](mailto:francisco.salaris@mi.unc.edu.ar)

that could be encompassed under the formula of Against Proust and to consider the actuality of the autonomy of art.

**Keywords**

Proust, literary space, autonomy, biography

Nota introductoria:

Este artículo tenía, en su origen, la forma de una pequeña ponencia que presenté en un Simposio titulado “Los nuevos malditos: debates sobre literatura y ética en el siglo XXI”, organizado por colegas de la Universidad de Mar del Plata. La fundamentación del evento prometía discusiones acaloradas sobre temas polémicos en torno a la literatura, una práctica que, lamentablemente, escasea cada vez más en las unidades académicas. En términos generales, se proponía pensar la posibilidad –¿o imposibilidad?– de una literatura autónoma en una actualidad tan colmada por agendas de reivindicación social y de intermedialidad textual, una cuestión a la que creo que hay que volver una y otra vez y sobre la cual tengo una posición tomada desde que inicié mis estudios universitarios. La profesora Mónica Bueno, con extrema generosidad, me alentó a que convirtiera aquel pequeño texto en un artículo; mi intención es que no pierda su carácter polémico.

La publicación póstuma de *Contra Sainte-Beuve* en 1954 despertó una serie de discusiones y de cambios radicales en el seno de la crítica literaria, alentando el desarrollo de la *Nouvelle Critique*. Extraño híbrido entre narración y ensayo, *Contra Sainte-Beuve* no solo adelanta algunas escenas clave de la *Recherche*, sino que también supone una contundente vuelta de página al biografismo crítico –o a la crítica biografista– y la culminación de un proceso de autonomía de la literatura que ya habían iniciado los románticos alemanes en los últimos años del siglo XVIII y que Flaubert y Mallarmé llevaron a su apogeo durante el siglo XIX.

Si Sainte-Beuve, el pope de la crítica francesa, leía las obras de sus contemporáneos desde la dimensión biográfica –numerosos ejemplos pueden encontrarse en las *Causeries du Lundi*–, como si el arte fuera un reflejo de la propia vida y sólo pudiera explicarse a través de ella, Proust sostiene que “un libro es el producto de un *yo* diferente al que manifestamos en nuestras costumbres, en sociedad” (2011, 103), y de esta forma habilita un *espacio literario* que se regulará por sus propias reglas y que convivirá, como una esfera separada, con otras formas de la vida social. La propuesta de Proust no se restringe solo al *yo* de la obra, sino también a la lengua, y esto cristaliza en otra de las famosas frases de *Contra Sainte-Beuve*, que luego recogieron y reformularon Deleuze y Guattari: “Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera” (285).<sup>2</sup>

Ahora bien, la consolidación del espacio literario, al cortar los lazos de subordinación con la realidad, pone en crisis también la función pragmática que durante siglos se le asignó a la literatura. Karl Philipp Moritz, quizás el primer pensador que formuló en términos absolutos la autonomía del arte, define lo bello por oposición a lo útil: algo es útil en tanto establece relaciones con el contexto que lo rodea (Moritz, 2018); lo bello, en cambio, es inútil porque se trata de un “todo que se constituye a sí mismo”. Una de las conclusiones de esta inutilidad fue largamente explorada por los representantes de la *Nouvelle critique*, y antes por Benjamin en su tesis doctoral sobre el romanticismo de Jena: la crítica a la obra se encuentra en la propia obra, y de esa forma se dinamitan las distinciones entre diferentes *funciones* del lenguaje. “No hay ya poetas, ni novelistas: no hay nada más que una escritura”, dice Barthes en *Crítica y verdad* (1976, 47). Proust y su inmenso proyecto es sin dudas el ejemplo paradigmático: historia de la formación de

---

<sup>2</sup> Como es sabido, Deleuze y Guattari (1990) piensan la lengua extranjera como un devenir-otro de la lengua, una disminución de la lengua mayor, una lengua que construye una literatura pequeña (existe, entonces, la posibilidad de pensar la fundación de lo colectivo desde la inmediatez molecular del lenguaje).

un escritor y de la construcción de una obra, el resultado de los intentos del narrador proustiano es la *Recherche* misma que el lector tiene entre manos, una entidad dinámica que todo lo absorbe –incluidos *Contra Sainte-Beuve* y todos los manuscritos que Proust fue dejando a lo largo de los años–. La obra de Proust, al no tener ni principio ni final (porque la gran Obra es en realidad la Vida y, a pesar del espesor artístico<sup>3</sup> que separa ambas dimensiones, el descubrimiento se produce con una naturalidad que difumina los límites y convierte a la escritura en un gran devenir), es la representación máxima de la escritura que no cesa. Esta escritura podría codearse genealógicamente con el “chistoso lenguaje” al que refiere el “Monólogo” de Novalis, aquel lenguaje que sólo significa cuando “uno, al hablar solo por hablar, enuncia precisamente las verdades más grandiosas, las más originales” (Novalis, 2018: 13), pero que se mantiene equívoco cuando es el sujeto quien quiere decir algo concreto. Efectivamente, es una escritura en la que el enunciador –el escritor incluso, como producto textual– se desdibuja y acaba siendo un artificio del lenguaje; “La muerte del autor”, el emblemático texto de Barthes, toma de hecho la obra proustiana como el caso central, porque allí el narrador no es “el que ha visto y sentido, ni siquiera el que está escribiendo, sino el que *va a escribir*” (1994a, 67). Esta independencia de la escritura es lo que vehiculiza el pasaje de la obra al texto, un pasaje que Barthes piensa en términos complejos y que no implica la subsunción de la literatura en el mercado de los discursos sociales (Barthes, 1994b).

Desde 1954 –año de publicación de *Contra Sainte-Beuve*–, en efecto, las revisiones del planteo proustiano no han dejado de sucederse. Los analistas del discurso, por ejemplo, hacen hincapié en las “condiciones de creación” que vuelven imposible

---

<sup>3</sup> El concepto “*épaisseur*” es muy proustiano, y Genette (1966) lo recupera para pensar la *Recherche* como un gran palimpsesto, como el resultado de una “surimpression” en la que las acuñaciones se acumulan y conforman capas artísticas.

mantener una escisión tan tajante entre vida y obra (Cf. Maingueneau, 2007)<sup>4</sup> y argumentan contra las posiciones dicotómicas: ni la obra puede explicarse por la biografía ni la vida puede desligarse de la obra. La conversión del texto y de la escritura en discurso, una tendencia con la que a menudo tenemos que luchar quienes nos dedicamos a la literatura, supone un borramiento paulatino pero consistente del espacio literario y de la autonomía de la esfera artística.

Sin embargo, en la última década es notable el resurgimiento de la dimensión biográfica no ya como instrumento de la crítica, sino como método de legitimación de los textos que circulan. La plataforma para estos procesos son las luchas por los derechos de los sectores tradicionalmente excluidos o marginados de la sociedad, una lucha que entiendo que todos compartimos o deberíamos compartir. Los estudios culturales, que ampliaron el espectro de lo *estudiable* en las ciencias sociales, supusieron valiosos aportes y lograron visibilizar espacios de trabajo y de resistencia que una historia machista, blanca y eurocéntrica había condenado al olvido. La cuestión se torna más opaca cuando llega al arte, un arte que se construyó como un objeto específico precisamente gracias a los procesos autonomizadores que iniciaron hacia fines del siglo XVIII. En este marco, no puede sino haber una contradicción entre los reclamos de *justicia social* con los que se fustiga al canon y la consideración de un arte que no se regule por los patrones de productividad y de utilidad que propone la economía burguesa. Porque es importante entenderlo bien: pensar que el arte debe oponerse al poder y ofrecerse como un espacio de reivindicaciones es concederle una función social pragmática, no muy lejana de la que prescribían las poéticas neoclásicas. El feroz ataque de Harold Bloom contra lo que él llama la *escuela del resentimiento* (Bloom, 2011), aunque peque de excesivo marketing

---

<sup>4</sup> Referencio a Maingueneau precisamente porque uno de sus libros se titula *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature*.

y de una confusa terminología, más cercana a la mística del genio que a una teoría estética, debe entenderse como la expresión máxima de esta contradicción.

La restitución de la dimensión biográfica, entonces, cobra la forma de reivindicaciones históricas –de género, de clase, de “etnias”– que exigen la creación de cierto equilibrio social en la construcción del canon. Las críticas permanentes a la Academia Sueca para que “diversifique” los premiados con el Nobel o los reclamos que recibimos los profesores de literatura de las universidades para incluir “voces marginadas” –mujeres, disidencias, autores de regiones periféricas– tienen más que ver con defender determinadas ideas –en las que, insisto, todos creemos o deberíamos creer– que con continuar el proyecto de un arte autónomo, cuya primordial conexión con el afuera sea la valoración íntima de la experiencia estética. Con esto no quiero decir, sin embargo, que no debemos estar atentos a las trampas que nos impone una historia literaria que sin dudas sí se creó a la sombra de los privilegios que gozaban –y aún gozan– determinados sectores. Para volver al ejemplo de recién: los profesores debemos pivotear, al considerar la conformación de nuestros programas de estudio de literatura, entre el riesgo de contribuir a dicha historia literaria dominante y el riesgo de crear un *muestrario* de lo social representativo de nuestros ideales. Si la primera opción implica perpetuar una serie de desigualdades que en los últimos años han sido reveladas como tales, la segunda difumina la especificidad de lo literario, de manera tal que nuestro acercamiento a los textos es tan sólo una excusa para la confirmación de una serie de ideas que ya habíamos imaginado. Esto último parece ser un símbolo de los tiempos: dejar hablar a los textos para ver qué nos dicen requiere de un tiempo del que, ansiosos por expresar lo que opinamos, carecemos.

El retorno de la biografía implica una confusión a menudo escolar entre el autor y la obra, y de allí el *Contra Proust* que da título a este trabajo. Por supuesto que este retorno

necesita de un requisito primordial: que la biografía –física, intelectual o cultural– se exhiba de algún modo en la obra. Para esto es muy funcional el recurso de la primera persona y particularmente de la autoficción, que hoy se ha convertido en un lugar común ya bastante extenuado de enunciación. Lo que quiero decir es que las vidas resultan encomiables en tanto se adapten a una serie de previsiones y en tanto perpetúen una idea de larga data no solo entre los analistas del discurso, sino también entre muchos profesores de literatura: que las obras son un producto absoluto de la coyuntura histórica. De los escritores africanos de regiones más postergadas se espera, por lo general, que hablen de la dominación del imperio; de los escritores de la comunidad LGBT, que hablen de los procesos discriminatorios que sufrieron en carne propia; y de los escritores migrantes, que hablen de sus experiencias –por lo general, conflictivas– en los países de llegada. Incluso un autor interesante como Teju Cole, nigeriano nacionalizado estadounidense, suele interesar más a la crítica por sus revisiones de la desigualdad en Nigeria y por su condición de migrante que por la construcción de su mundo literario, que toma influencias de Sebald y de los *splenic travelers* ingleses (algo especialmente perceptible en su gran novela de 2012 *Open City*). Todos estos casos tienen en común el componente de la denuncia, que se encripta como un mensaje más o menos explícito en los artilugios de la trama o en las particularidades de la voz que narra. La literatura funciona aquí, en términos de Susan Sontag (2010), como una *afirmación* o como una *declaración*, y, dado que su objetivo primordial es la intervención en el debate público, se despoja de su carácter emancipado.<sup>5</sup> La recuperación del pragmatismo, al representar posiciones y perspectivas ideológicas y al operar desde la legibilidad con un mensaje

---

<sup>5</sup> Sontag, en cambio, plantea la necesidad de leer la obra como una experiencia: “La obra de arte, considerada simplemente como obra de arte, es una experiencia, no una afirmación ni la respuesta a una pregunta. El arte no sólo se refiere a algo; es algo. Una obra de arte es una cosa en el mundo, y no sólo un texto o un comentario sobre el mundo” (2010: 40).

determinado, vuelve al arte más fácil de apropiación por parte del mercado, que tiende a convertir en mercancía los productos de la resistencia. En algún lado, Mallarmé afirma justamente que la legibilidad de un texto conspira contra su visibilidad, y que, por el contrario, cuanto menos legible es un texto, más visible es: la dificultad en la lectura fija nuestros ojos en las manchas de tinta sobre el papel, logramos *ver* el texto y comprender, así, que se trata de un artificio, de un dispositivo cultural. Uno de los grandes aportes de Mallarmé, en efecto, es el descubrimiento del carácter *ficcional* del todo, incluso del tan perseguido ideal.<sup>6</sup>

Convendría considerar –y esto puede ser motivo de un futuro trabajo– las relaciones de la literatura “afirmativa” o “declarativa” con el mercado editorial: basta pensar en las empresas transnacionales que editan determinados autores y que forjan, implícitamente, claro está, vínculos virtuales con la academia.

No sería vano pensar, entonces, que la creciente presencia del elemento biográfico como legitimador de la literatura –en el mercado y también en la academia<sup>7</sup>– va de la mano con el descrédito cada vez más pronunciado que sufre uno de los términos más ambiguos de la discusión literaria: el estilo.<sup>8</sup> Ambas variantes apuntan a diferentes potencialidades de lo literario, pero la primera de ellas encuentra su desarrollo completo –y su éxito– en el afuera de la obra, lo que, en realidad, dota a la obra de un ineludible

---

<sup>6</sup> “Nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu” (Mallarmé, 1959: 207); la carta que Mallarmé le envía a Henri Cazalis el 28 de abril de 1866 suele considerarse central para el descubrimiento de la ficción.

<sup>7</sup> El conocido y mordaz libro de Damián Tabarovsky *Literatura de izquierda* (2018) muestra las formas en las que ambas instituciones (academia y mercado) están en realidad profundamente entrelazadas para perpetuar una literatura conservadora.

<sup>8</sup> Para retomar una vez más a Sontag: “Inevitablemente, los críticos que consideran la obra de arte como afirmación, desconfiarán del «estilo», aun cuando de boquilla rindan tributo a la «imaginación». En todo caso, a decir verdad, la imaginación no pasa de ser para ellos otra cosa que la versión suprasensible de la «realidad». Es esta «realidad» captada por la obra de arte la que continúa llamando su atención, con preferencia al grado de compromiso de la mente suscitado por la obra de arte en determinadas transformaciones” (2010: 42).

carácter instrumental. La desconfianza en torno al estilo, una desconfianza que no impide que forme parte de las conversaciones (académicas y cotidianas) en torno a lo literario (cfr. Compagnon, 2009) parece remitir o bien a la clásica distinción –aparentemente superada pero, a pesar de todo, recurrente– entre forma y contenido, o bien a un aura un tanto esencialista, vinculado con la estética del genio. Sin embargo, basta ver las reflexiones de los grandes teóricos del estilo –Flaubert y Céline, por ejemplo, pero también Goethe– para pensar en interrelaciones complejas entre lo disponible-real y lo individual, entre lo esencial/ideal y la técnica.

El abanico de cuestiones que intenté abrir –de manera un tanto desprolija– gira siempre en torno a la crisis del espacio literario, acechado cada vez más, en los últimos tiempos, por la sombra de la ética. Los ejemplos no necesitan ser extremos –como la discusión en torno a *Lolita* que se abrió en Estados Unidos, o las advertencias de alguna universidad sobre los estereotipos de género que pueblan los libros de Jane Austen–; basta con mirar con cuidado la lógica que rige la circulación de los objetos literarios –los programas universitarios, los catálogos de las editoriales, las vidrieras de las librerías, la selección de los booktubers– para preguntarse si la vida no pesa más que la literatura.

La pregunta que subyace a estas cuestiones es demasiado amplia y está enraizada en la fundación de la literatura como objeto específico: ¿Para qué estudiamos literatura?, o, más amplio: ¿Para qué la literatura? Antoine Compagnon (2018) tituló su conferencia inaugural en su cátedra del Collège de France *La littérature, pour quoi faire?*,<sup>9</sup> y ensaya allí –como tantos otros críticos y escritores– una serie de respuestas. Naturalmente, es difícil no caer en lugares comunes, más o menos cercanos al humanismo, que tienden a

---

<sup>9</sup> La traducción del título al español –¿Para qué sirve la literatura?– desvirtúa el sentido original: si Compagnon hubiera querido asumir una funcionalidad o un pragmatismo de la literatura, podría haber elegido como título *À quoi sert la littérature?*

diseñar la literatura como un mecanismo para mejorar en la sociedad. La ambigüedad de estos motivos y el riesgo del extremo subjetivismo de la experiencia estética son algunos de los escollos –y a la vez uno de los máximos placeres– con los que debemos lidiar los que aún defendemos cierta autonomía del arte.

### **Nota final**

Presenté la primera versión de este trabajo en septiembre de 2023, cuando no sabíamos aún quién era el nuevo presidente de Argentina. La victoria de Milei abre nuevos interrogantes y posiblemente deshabilita –al menos de momento– algunas de las preocupaciones que expreso acá. La demanda de utilidad y de pragmatismo que se vierte sobre todas las áreas del conocimiento afecta particularmente a las humanidades –en especial a la literatura o la crítica literaria–, porque en muchos casos no es fácil explicar por qué lo que hacemos tiene valor. Quizás no es fácil porque nos hemos acostumbrado a no querer dar esas explicaciones, amparados por un humanismo que –ahora lo sospechamos– era hace tiempo una ficción. Las explicaciones, sin embargo, no deberían tomar la agenda que nos imponen –es decir, la agenda de lo inmediatamente útil–, sino reafirmar el carácter de experiencia de la lectura. El resguardo –matizado, crítico– de la autonomía puede ser una salida, aunque quizás sea insuficiente o resulte anacrónica a los tiempos que corren. Pero justificar el arte y la crítica como espacios apropiados para las reivindicaciones sociales y para la lucha contra los valores dominantes de turno implica, en realidad, ser devorado de a poco –o brutalmente– por las fauces del mercado.

### **Referencias bibliográficas**

Barthes, R. (1976). *Crítica y verdad*. Siglo xxi.

Barthes, R. (1994a). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje* (pp. 65-73). Paidós.

Barthes, R. (1994b). De la obra al texto. En *El susurro del lenguaje* (pp. 73-83). Paidós.

Bloom, H. (2011). *El canon occidental*. Anagrama.

Compagnon, A. (2009). *Le démon de la théorie*. Seuil.

Compagnon, A. (2018). *¿Para qué sirve la literatura?* Acantilado.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era.

Genette, G. (1966). Proust palimpseste. En *Figures I* (pp. 39-67). Seuil.

Maingueneau, D. (2007). *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature*. Belin.

Mallarmé, S. (1959). *Correspondance. 1862-1871*. Gallimard.

Moritz, K. P. (2018). *Ästhetische Schriften*. Reclam.

Novalis. (2018). Monólogo. *Boletín de estética*, año XIV, pp. 7-41.

<https://boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/article/view/5>

Proust, M. (2011). *Contra Sainte-Beuve*. Losada.

Sontag, S. (2010). *Contra la interpretación*. Alfaguara.

Tabarovsky, D. (2018). *Literatura de izquierda*. Godot.