

“LA MUERTE DE BALDASSARE SYLVANDE”,  
PASTICHE INVERTIDO DE *LA MUERTE DE IVÁN ILICH*  
“THE DEATH OF BALDASSARE SYLVANDE”,  
AN INVERTED PASTICHE OF *THE DEATH OF IVAN ILYICH*

**Julieta VIDELA MARTÍNEZ**

Escuela de Letras  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA | Córdoba, Argentina  
Contacto: [julieta.videla.martinez@mi.unc.edu.ar](mailto:julieta.videla.martinez@mi.unc.edu.ar)  
ORCID iD: [0000-0001-5080-5526](https://orcid.org/0000-0001-5080-5526)

**Malena FERRANTI CASTELLANO**

Escuela de Letras  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA | Córdoba, Argentina  
Contacto: [malena.fcastellano@gmail.com](mailto:malena.fcastellano@gmail.com)  
ORCID iD: [0009-0004-1960-1989](https://orcid.org/0009-0004-1960-1989)

**Resumen**

Nos proponemos estudiar el relato “La muerte de Baldassare Silvande”, de Marcel Proust, incluido en su obra temprana *Los placeres y los días* (1896), a la luz de la lectura de la *nouvelle* *La muerte de Iván Ilich* (1886) de Lev Tolstoi. Algunas investigaciones ya han reconocido la relación directa que hay entre ambos y sostienen que Proust, a través de sus primeros escritos literarios, imitó la narración de Tolstoi. Sin embargo, en el presente estudio, desde una lectura estético-hermenéutica y con una metodología comparada, nos focalizaremos en el abordaje de la enfermedad en estas obras, escritas dentro de un contexto de *décadence*. De tal manera, sostendremos que el relato de Proust, más que funcionar como una imitación de Tolstoi, es, en realidad, un “pastiche invertido” que adopta la modalidad espejo de *La muerte de Iván Ilich*. Este pastiche superpone la teoría estética proustiana frente a la teoría estética de Tolstoi y, a pesar de esta

**Abstract**

We propose to study Marcel Proust’s text ‘The Death of Baldassare Silvande’ included in his early work *The Pleasures and the Days* (1896) in the light of his reading of Lev Tolstoy’s *nouvelle* *The Death of Ivan Ilyich* (1886). Some scholarship has already recognised the direct relationship between the two published works and argues that Proust, through his early literary writings, imitated Tolstoy’s narrative. However, in the present study, from an aesthetic-hermeneutic reading and with a comparative methodology, we will focus on the approach to illness in these works, written within a context of *décadence*. We will thus argue that Proust’s story, rather than functioning as an imitation of Tolstoy’s, is in fact an ‘inverted pastiche’ that adopts the mirror modality of *The Death of Ivan Ilyich*. This pastiche superimposes Proustian aesthetic theory on Tolstoy’s aesthetic theory and, despite this superimposition, we will also give an account of how Tolstoyan aesthetics lays the

superposición, también daremos cuenta de cómo la estética tolstoiana sienta las bases para la obra de Proust. Por lo tanto, buscaremos no solamente ampliar y profundizar los estudios sobre el pastiche proustiano, sino también contribuir a esclarecer las importantes relaciones entre las tradiciones literarias francesa y rusa y cómo las obras de ambos autores pueden leerse bajo la óptica del estilo.

**Palabras clave:** *Literatura comparada—Temas, motivos||Proust, Marcel, 1871-1922||Tolstoi, Lev Nikolaevich, conde, 1828-1910||Pastiche en el arte||Decadencia en la literatura*

foundations for Proust's work. We will therefore seek not only to broaden and deepen studies of Proustian pastiche, but also to contribute to illuminating the important relations between the French and Russian literary traditions and how the works of both authors can be read through the lens of style.

**Keywords:** *Comparative literature —Themes, motives||Proust, Marcel, 1871-1922||Tolstoi, Lev Nikolaevich, 1828-1910||Pastiche in art||Decadence in literature*

## Introducción: decadencia y enfermedad en el cambio de siglo

Aunque la poesía, desde el simbolismo, es el género propicio para renovar el estilo mimético y pragmático en la literatura, la prosa también atraviesa hacia fin de siglo XIX una transformación radical que Magris denomina “crisis del gran estilo”. Se trata de la desaparición del gran estilo que “comprime las disonancias de la vida en una armonía unitaria” (Magris, 1993). En las *nouvelles La muerte de Ivan Ilich* de Tolstoi y “La muerte de Baldassare Silvande”<sup>1</sup> de Proust, observamos cómo los procesos respectivos a la enfermedad que atraviesan los personajes convierten a las acciones de la vida burguesa regida por el dinero y la salud en un trasfondo de la narración casi esfumado, mientras la prosa “central” se concentra en los procesos de descomposición —en tanto enfermedad y muerte— de los protagonistas. Si los relatos dejan de narrar la velocidad de la vida burguesa o de la salud para retratar la descomposición como una obra de arte, la escritura misma, entonces, se descompone en unidades menores, despojando a la narración de las acciones.

<sup>1</sup> Inserta como preludeo de la obra *Les plaisirs et les jours*, por ello utilizamos las comillas para hacer referencia a esta nouvelle.

Ambos relatos, a través de la enfermedad, manifiestan un aire de época que Bourget (2008) y Nietzsche (2003) llaman *décadence*, aunque, en general, tanto el inicio como el fin del siglo XIX suelen ser leídos por una línea de escritores adversos a la idea de progreso como épocas de decadencia, ejemplo de ello son las *Rêveries*, de Nodier (1998), publicadas alrededor de 1835. De hecho, el inicio y el final del siglo XIX están marcados por dos acontecimientos históricos que acompañan este diagnóstico: por un lado, la Revolución francesa y, por el otro, una *Belle époque* seguida de la Gran Guerra. Así, hacia principios del siglo XIX, los románticos ya manifestaban un sentimiento de “decadencia” en un debate teórico que relacionaba una escritura clásica con una idea aristocrática sometida a la dinámica del *Ancien Régime* por oposición a una escritura romántica que traería libertad al pueblo y las artes (Bénichou, 2017). Al mismo tiempo, entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, en Rusia, los ecos de la Revolución francesa se traducen en una preocupación del régimen zarista por resguardar su carácter autocrático, perseguir a los voceros que pregonaban reformas, como la caída de la servidumbre, y censurar todo arte potencialmente subversivo. Estas ideas de libertad fueron corporizadas por románticos como Pushkin, que tuvieron el propósito de reemplazar la rigidez del clasicismo por una laxitud de la forma y los tonos (satírico, elegíaco, etcétera) y una independencia del poeta.

En las dos últimas décadas del siglo XIX, la reflexión sobre la decadencia se exacerba con los escritores del decadentismo que retoman la idea manifestada por Baudelaire (Bauer, 2012). Esta idea de decadencia, que se empieza a gestar en realidad desde la década de los sesenta, está relacionada con la experiencia de estar viviendo un cambio de época, consecuencia de la Revolución industrial y la intromisión de las ciencias naturales en todas las esferas de la vida y, particularmente, en la del arte. Tales cambios significan la declinación de la aristocracia para dar paso a la vida burguesa con sus valores principales: el dinero y la utilidad (Bourget, 2008). Esta última transformación es uno de los grandes temas de la literatura en la segunda mitad del siglo, desde Flaubert, Baudelaire, Goncharov, Tolstoi, Turguéniev, hasta Huysmans y D’Annunzio, entre muchos otros. La figura del hombre superfluo aparece, en la literatura rusa, como el prototipo de aquel noble que no encuentra lugar en la creciente burguesía y para quien la contemplación supone un acto superior al de la acción productiva propia del trabajo (Slonim, 1958).

Esta degradación de una aristocracia adquiere, en esta época, la metáfora de la enfermedad. Son paradigmáticas las figuras de Mme. Bovary y de Oblomov, que les dan el nombre a síntomas enfermizos como el “bovarismo” y el “oblomovismo”. Dichos términos implican la idea de un síndrome de insatisfacción y paralización del accionar frente a una realidad que no concuerda con los deseos. De hecho, ambas obras adquieren una dimensión caricaturesca que dialoga muy bien con el *ennui* romántico de Gautier, Nerval, Du Camp, entre otros, como con su par ruso, la *jandrá* de Pushkin o Lermontov. En el marco de esta historia de ideas estéticas, expondremos este estudio acerca de las relaciones entre las dos *nouvelles* de Tolstoi y Proust con la intención de proponer que “La muerte de Baldassare Silvande” es un pastiche invertido de *La muerte de Iván Ilich*. Así, entendemos que Proust, a través de la técnica del pastiche invertido, despliega dos trabajos estéticos superpuestos: el reconocimiento de la escritura de Tolstoi y la propia propuesta estilística.

### **Tolstoi, Proust y la estética decadente finisecular**

La vinculación de Proust con la estética decadente es ambigua, según lo que se puede juzgar a partir de su correspondencia. Por un lado, en el momento de juventud, la literatura del decadentismo en boga es parte de su formación y de sus lecturas; éstas van a manifestarse en los ejercicios estilísticos que realiza de las escrituras decadentes. Por otra parte, su primera publicación de *Los placeres y los días* de 1896 recoge, en su mayoría, críticas severas. Los únicos que la rescatan serán Anatole France y Paul Perret. Su aprobación parte de la reconexión que encuentran en la obra con la estética decadente caracterizada por el sentimiento moderno del *ennui*: “M. Marcel Proust est moderne parce qu’il exprime des sentiments que l’on a dans le moment où nous sommes [...]: *cela sent le profond ennui, le taedium vitae de Romains de l’ère de César, et en général de toutes les décadences*” (Perret en Schmid, 2008: 52).

Proust es ambiguo en su correspondencia tanto con su postura en relación con el decadentismo —según su estado de ánimo se siente un decadente o no— como con la crítica que hace de su propia obra. En cualquier caso, Schmid (2008) afirma que el conjunto de paratextos de *Los placeres y los días* muestra una dimensión decadentista: el título, los títulos de la antología que la componen, el prefacio, la dedicatoria

y los epígrafes (61). El título evidencia una referencia al poema *Los trabajos y los días* de Hesíodo, cuyo tema central es la decadencia de Grecia. Reemplazando “los trabajos” por “los placeres”, Proust produce un cambio de época que alude a una etapa de decadencia e incorpora su visión estética: el discurso decadentista de esas últimas décadas, como ya lo hemos visto, presenta a los artistas<sup>2</sup> como promotores de una sensibilidad delicada alejada de la burguesía trabajadora de una sociedad capitalista. A su vez, Schmid (2008) reconoce que la colección de relatos manifiesta una red temática vinculada con la decadencia, concentrada en el arte y el artificio (61).

A la relación de Tolstoi con la noción de decadencia podemos entenderla desde la intersección entre arte y moral que traza en su literatura. La modernidad de Tolstoi, desertor de su posición acomodada de noble, radica en la particularidad de su realismo psicológico. Con la expresión de la verdad como horizonte, la construcción dinámica y fluida de la personalidad en sus obras manifiesta las contradicciones y apariencias de las clases acomodadas y la burguesía, ya emergente en Rusia desde 1860. Las preocupaciones morales de Tolstoi a propósito del agravamiento de la ambición, los falsos valores y la vanidad, como así también de la confianza en la ciencia, se tradujeron en obras que modelan el mundo moderno de la segunda mitad del siglo XIX. Sus juicios y valoraciones, que considera piezas fundamentales en el arte, toman, para lectores como Romain Rolland, el carácter de verdad y guía para atravesar el escenario finisecular decadente (Stoilova, 2007).

En *¿Qué es el arte?* (1897), Tolstoi (1957) reflexiona sobre los problemas que el arte acarrea en la sociedad, los modos de financiamiento y a quiénes alcanza. Propone una noción de “lo bueno” en lugar de “lo bello” y ejerce un juicio peyorativo sobre el arte finisecular con Wagner como protagonista. Pronuncia así una aguda crítica a la concepción estética que se hace común hacia fin de siglo: “¡El arte es la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía bajo todas sus formas! Esto es lo que no dejan de contestar el hombre vulgar y el aficionado, y hasta el artista mismo” (14). La relación de Tolstoi con el pensamiento esteticista y decadentista es, de esta manera, conflictiva.

Si la noción de belleza es para Tolstoi ambigua, lo mismo ocurre con la idea de artista, que durante el siglo XIX se amplía para hacer referencia a los diletantes y

<sup>2</sup> En el amplio sentido del término en el que se hacía referencia por artista: no sólo quien lleva a cabo una obra de arte, sino también quien la contempla o intenta vivir la vida como si fuera una obra.

estetas (Melmoux Montaubin, 1999). Para Tolstoi (1957), esta concepción es un error que lleva a los críticos de arte a creer que todo puede ser considerado como arte y, en consecuencia, no hay criterios para definir si tal o cual obra es o no buen arte. El resultado de todo ello es que las teorías sobre el arte “no sólo no condena[n] las tendencias de los prerrafaelistas, decadentes y simbolistas, sino que trabaja[n] para ensanchar su definición del arte, de modo que pueda comprender estas nuevas tendencias” (36). Las nuevas formas estéticas de la época para Tolstoi no sólo no deben ser consideradas como arte, sino que deben ser rechazadas como tal.

Para Tolstoi, el “verdadero arte” transmite los sentimientos elevados que la concepción religiosa formula en cada época determinada: cuando Tolstoi escribe, lo son, para él, la fraternidad y la unión entre los hombres. Sentencia que estos sentimientos no aparecen en las obras de los artistas modernos, miembros de la alta sociedad carentes de lazos sinceros con la fe, elemento que han perdido. Este “falso arte” nace según Tolstoi con el Renacimiento y cultiva la idea individualista y la concentración en la creación de lo bello y lo placentero, hecho que deriva de tal carencia de fe. A su vez, el falso arte se caracteriza por darle un lugar relevante al descontento universal que sufren las clases ociosas, sentimiento que, por antonomasia, define a algunos romanticismos, al simbolismo, al decadentismo e incluso a la obra de Proust. Sólo las obras donde es posible identificar una expresión de la hermandad son el arte verdadero. Así se posiciona Tolstoi (1957) frente a este sentimiento del “arte de los ricos”:

He aquí cómo el crítico francés Doumic caracteriza, con gran acierto, las obras de los nuevos escritores: “Personifican el cansancio de vivir, el desprecio de la época presente, la nostalgia de otro tiempo visto a través de la ilusión del arte, la afición a la paradoja, la necesidad de singularizarse, la aspiración de los refinados a la sencillez, la adoración infantil de lo maravilloso, la seducción enfermiza del ensueño, el desequilibrio de los nervios, el llamamiento exasperado de la sensualidad”. (68)

Así, en Tolstoi es posible advertir determinada escala de valores morales que se ajusta a sus sentimientos religiosos: por ejemplo, Levin, en *Anna Karenina*, es el buscador de la verdad; o los burgueses, en *La muerte de Iván Ilich*, son los hombres

individualistas y codiciosos incapaces de hermanarse con el dolor de Ilich, siendo el lacayo el único capaz de hacerlo. Ocurre entonces que la expresión estética de la decadencia finisecular en Tolstoi no implica la expresión de *l'ennui*, no toma la figura del hombre superfluo y tampoco supone un acercamiento hacia el decadentismo francés, sino que se manifiesta en la construcción de personajes y escenarios representantes de la crisis de valores propia del fin del siglo.

### **Proust, lector de Tolstoi**

A pesar de los pocos registros que nos ha dejado Proust sobre Tolstoi, no escasean las investigaciones sobre los diálogos entre las poéticas de ambos autores, especialmente inclinadas hacia los modos de representación de la muerte desde perspectivas filosóficas. Natalia Ginzburg, en 1963, reconoce que algo de Tolstoi se halla en Proust, aunque a simple vista puedan parecer opuestos. Entre sus textos de crítica literaria, Proust publicó un artículo llamado “Tolstoï”, donde reivindica su proceder estilístico por oposición al reconocimiento que acarreaban las obras de Balzac en la época. Lo que marca para Proust la superioridad estética de Tolstoi es la naturalidad y las impresiones que se desprenden de las escenas de sus obras. Además, allí reflexiona sobre dos aspectos estilísticos esenciales y reconocibles en la obra del mismo Proust. En primer lugar, a propósito de *La guerra y la paz*, sostiene que:

Cette œuvre n'est pas d'observation mais de construction intellectuelle. Chaque trait, dit d'observation, est simplement le revêtement, la preuve, l'exemple d'une loi dégagée, par le romancier, loi rationnelle ou irrationnelle. Et l'impression de puissance et de vie vient précisément de ce que ce n'est pas observé, mais que chaque geste, chaque parole, chaque action n'étant que la signification d'une loi, on se sent se mouvoir au sein d'une multitude de lois. Seulement comme la vérité de ces lois est connue par Tolstoï par l'autorité

intérieure qu'elle ont eue sur sa pensée, il y en a qui restent inexplicables pour nous. (Proust, 1971: 658)<sup>3</sup>

En efecto, el primer trabajo estilístico que Proust destaca de Tolstoi es la construcción de un conjunto de leyes sobre las que se edifica la obra, inexplicables para el lector. Del mismo modo, en la *Recherche* y en las otras obras que son a la vez los ensayos de ésta, Proust construye las leyes y los mecanismos para recuperar el tiempo pasado. En *Contra Sainte-Beuve*, nos devela “la vérité de ces lois”: son los objetos los que esconden cada momento de nuestra vida, y esos momentos pueden resurgir en nosotros a través de una simple casualidad sensorial, como así también en los sueños. Por ello, dice en el primer capítulo: “Ese mundo de la antigua ley, yo volvía a entrar en él cómodamente mientras dormía” (Proust, 2011: 27). En relación con estas leyes, Proust reconoce también en Tolstoi que, aunque su creación parece inagotable, en realidad se trata de los mismos temas que modifica y renueva en todas sus obras. Se hace evidente, entonces, la estrecha relación entre las leyes del novelista y los temas renovados que Proust admira de Tolstoi y que luego ejercita en sus obras. La famosa magdalena en *Contra Sainte-Beuve* es un panecillo humedecido en una taza de té; la enfermedad puede ser mortal en el conde Sylvande, como también puede ser un ataque a los nervios en el pequeño Marcel, los celos aquejan de manera similar a muchos personajes, como a Swann y al narrador: éstos constituyen algunos de los temas que se repiten cíclicamente en su obra.

### **Pastiche invertido**

Proust comienza su proyecto de escritura con los ejercicios de estilo y los trabajos sobre la imitación de la voz y el gesto de sus contemporáneos. Este ejercicio es designado como “pastiche” y Proust lo considera como una especie de “crítica literaria ‘en acción’” (Proust en Milly, 1994: 18). Además, imagina esta serie de pastiches junto

<sup>3</sup> Esta obra no es de observación, sino de construcción intelectual. Cada trozo del que se dice que es observacional, es simplemente el revestimiento, la prueba, el ejemplo de una ley ideada por el novelista, una ley racional o irracional. Y la impresión de potencia y de vida vienen precisamente de aquello que no es observado, pero que cada gesto, cada palabra, cada acción no siendo más que la significación de una ley, se siente moverse en el seno de una multitud de leyes. Como la verdad de esas leyes es conocida solamente por Tolstoi por la autoridad que estas tuvieron sobre su pensamiento, quedan inexplicables para nosotros. (La traducción es nuestra).

con estudios analíticos sobre el estilo de los escritores, aunque no publica esta crítica de manera simultánea a los pastiches, cuyo título fue *L'affaire Lemoine* en la publicación de 1909. Es recién hacia 1954 que Bernard de Fallois publica *Contra Sainte-Beuve*, obra que contiene, entre otras críticas, los *Nouveaux mélanges*, dentro de los cuales encontramos el texto sobre Tolstoi recientemente referido.

Fumaroli (2012) identifica al pastiche como un elemento propio de la historia del arte y la literatura, donde la imitación, emulación o confrontación formaban parte de los ejercicios de aprendizaje o dominación de un arte, o bien puede surgir a partir de la admiración o la intención de crítica irónica, entre otros procedimientos. El pastiche, entiende Denis (2012), consiste en el aislamiento de rasgos del autor o texto a imitar, su articulación en un “modelo paradigmático”, y la condensación de tales elementos en lo que terminaría por funcionar como un pastiche. A su vez, si bien Faerber y Loignon (2018) destacan del pastiche su intención de “juego” con el estilo del autor imitado, Aron (2006) observa el caso concreto de Proust: en la *Recherche*, el pastiche no es simplemente lúdico o didáctico, sino que funciona como un elemento central de la escritura de la obra.

Así, si el pastiche se caracteriza por un doble referente, directo e indirecto, la imitación de la perspectiva y la voz del escritor y la relación sintáctica de homogeneidad en cuanto al género literario entre los diversos relatos que componen *Los placeres y los días*, está claro que tampoco “La muerte de Baldassare Sylvande” es un pastiche tradicional y, sin embargo, las relaciones de imitación no dejan de hacerse evidentes tanto desde las marcas textuales como desde otros textos críticos que revelan la admiración de Proust por Tolstoi. En lugar de un pastiche de Tolstoi, nos encontramos más bien con un proceso estilístico en el que Proust piensa, a través de su escritura literaria, en el estilo tolstoiano, pero ya no tanto para realizar una “crítica literaria en acción”, sino para sentar las bases de la edificación de su propio estilo. Es por ello que la imitación ya no es a través de la aplicación de técnicas que revelen la perspectiva de Tolstoi sobre la muerte, sino de la adopción puntual de componentes que constituyen la perspectiva de su maestro, pero para construir la propia. Así, la visión moral y religiosa de Tolstoi se convierte en la visión estética de Proust. Del mismo modo, la imitación también se ejerce a través de la oposición: cuando el primero piensa en burgueses y campesinos, el segundo piensa en aristócratas y niños. Los componentes diferentes constituyen, entonces, perspectivas opuestas y similares a la vez. La narración nace

desde puntos diferentes y con componentes opuestos, pero confluyen en ideas similares sobre la muerte, la vida y la espiritualidad. Por este motivo, llamamos al proceso desplegado por Proust “pastiche invertido” en tanto conjuga la acción de imitación, de oposición de perspectivas y de creación. Frente a este modo particular de imitación, se puede afirmar que hay, en el trabajo estilístico de Proust, una reflexión literaria que supera el acto de imitación para pasar al de creación. Proust teoriza sobre la diferencia entre la imitación y la creación en diferentes momentos de la *Recherche* a través de personajes como Bergotte y Swann: ellos muestran cómo la imitación es el primer paso para la creación del artista.

### **Baldassare Sylvande contra Iván Ilich**

*L'affaire Lemoine* consiste en la escritura del caso del delincuente Henri Lemoine à la *manière de* Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, los Goncourt, entre otros. Los pastiches, para esta época, ya son un género en circulación con una estructura definida. El conjunto de *L'affaire* se concentra principalmente en la función referencial, de modo que, para reflexionar sobre el estilo, se hace evidente ya la importancia que implica el tema. No obstante, esta función es doble: por un lado, el referente directo de todos los textos es el caso Lemoine y, por el otro, el indirecto es la obra de cada escritor que se buscó recuperar (Milly, 1994).<sup>4</sup>

Por su parte, el compendio de *Los placeres y los días* incluye diferentes géneros literarios que esbozan temas afines al decadentismo y a las preocupaciones estéticas de Proust como la enfermedad, los nervios, la pintura, la música, la oposición entre la contemplación estética y la vida mundana, la homosexualidad, etcétera. La *nouvelle* —al momento de su escritura no formaba todavía parte de un conjunto con un núcleo temático o referencial puntual— pasará a integrar este compendio caracterizado por la heterogeneidad. Si bien comparte núcleos vinculados con el decadentismo y la complacencia estética, su multiplicidad se observa hasta en los diversos géneros que la componen. Dicha diversidad y el lugar en el que se ubica —a la cabeza del conjunto a modo de

<sup>4</sup> Para consultar sobre el complejo sistema de los pastiches de Proust en *L'affaire Lemoine*, ver la “Introduction” a *L'affaire Lemoine, Pastiches*, editado por Slatkine Reprints en 1994.

preludio— nos permiten pensar a este último de manera autónoma y, a la vez, a través de relaciones literarias externas. Es decir, se observa la carencia de un referente común (directo) porque el relato es único en su género dentro del compendio: no comparte con los otros textos el mismo tema puntual narrado “de otra manera” o “a la manera de tal escritor”, aunque muchos de los tópicos sean compartidos. Sin embargo, el referente indirecto se hace evidente ya desde el título. Al no existir “variaciones” sobre un mismo tema común, como sí ocurre en *L'affaire*, el trabajo y la reflexión sobre el estilo es diferente y refleja una complejidad distinta sobre esta noción: excede la simple idea de un tema invariable y una manera variable de narrarlo. Se manifiesta, entonces, una ponderación sobre el estilo ya en este relato-preludio de su primera obra, vinculándose con algunos procedimientos relacionados con el pastiche y la imitación.

La función referencial indirecta traslada al lector inmediatamente a la *nouvelle* de Tolstoi y es diferente de los pastiches tradicionales, ya que lo reenvía al sistema en sus aspectos ideológicos y formales, pero a través de un movimiento de oposición y no de imitación o emulación idéntica, por lo que también lo podemos pensar como una técnica espejo. Zimmerman (1973) y Henry (1981) sostienen que el relato de Proust es una “imitación” del de Tolstoi, de hecho, este último aborda “les emprunts à la littérature slave”<sup>5</sup> (31) de los que se sirve Proust tanto para sus escritos tempranos como para la *Recherche*, y se pregunta si la imitación que realiza Proust de la *Muerte de Iván Ilich* no es, de hecho, plagio en varias partes de “La muerte de Baldassare Sylvande” como en *El final de los celos*, otra *nouvelle* del compendio (33). En efecto, ambos relatos narran los procesos de una enfermedad desconocida contraída por los protagonistas y la presencia de la muerte, además de dar lugar a reflexiones filosóficas acerca de la finitud de la vida y el olvido de los hombres de su propia muerte al hallarse con buena salud y en la vorágine de la vida. Tolstoi se concentra en el proceso de ascenso de una burguesía donde la muerte se cuela, mientras que Proust coloca a la muerte en una aristocracia finisecular que desencadena reflexiones sobre el tiempo.

El relato de Tolstoi presenta, en cuanto al sistema formal, doce capítulos. El primero sitúa el pasado reciente, la muerte de Ilich; del segundo al tercero se narra el pasado remoto y todo el trayecto de vida del burgués, desde sus orígenes familiares hasta la llegada a una cumbre económica y social, y desde el cuarto en adelante,

5 “Préstamos de la literatura eslava”. La traducción es nuestra.

leemos el origen y el desarrollo de la enfermedad, concluyendo con la coronación de la muerte. Así, la estructura formal es circular: inicia y finaliza en el mismo punto temporal, la muerte de Ilich. Las otras dos partes restantes nos dan indicios acerca del estilo de Tolstoi: la segunda no lleva más de dos capítulos, mientras que el despliegue de la enfermedad ocupa el resto del texto. Si bien no se trata de un aristócrata sufriente de *jandrá*, la escritura se enfoca en el malestar físico y mental del burgués. Nabokov (2010) se refiere al pasado remoto de Ilich como la “vida material” —para Nabokov, la muerte misma y la mala vida son equivalentes—, mientras que la narración de la enfermedad es la “vida espiritual”, donde la reflexión y la imaginación se despiertan en el protagonista y aparece el criado, símbolo del hombre natural rousseauniano que comprende y compadece el estado de enfermedad y proximidad a la muerte de su amo. Así, para Nabokov (2010), esta obra

no es la historia de la muerte de Iván. La muerte física que se describe en el relato forma parte de la vida mortal, no es sino la fase última de la mortalidad. Según Tolstoi, el hombre mortal, el hombre personal, el hombre individual, el hombre *material* va recorriendo su camino material hacia el cubo de basura de la naturaleza; y según Tolstoi, el hombre *espiritual* retorna a la región sin nubes del Dios-amor universal [...]. La fórmula tolstoiana es: Iván vivió una mala vida, y puesto que una mala vida no es otra cosa que la muerte del alma, Iván vivió una muerte en vida; y puesto que más allá de la muerte está la luz viva de Dios, Iván murió naciendo a una nueva vida. (364-365)

Así, el pasado remoto que cuenta la historia del hombre material se superpone con el pasado reciente del hombre espiritual, de manera que el modo de narrar también cambia y, por lo tanto, se superpone: se pasa de la historia de vida y las acciones de Ilich a su estado de inacción, pensamiento e imaginación. El despertar del hombre espiritual se desencadena por causa de la enfermedad y la proximidad de la muerte, cuya narración también abandona el movimiento y la agitación de las acciones.

Proust parece dejar de lado, en gran parte, la narración del pasado remoto y el accionar del personaje en su estado de buena salud. Al no tratar con un burgués, sino con un aristócrata, no hay una cultura en ascenso que narrar ni peripecias que cambien el destino de su vida, de modo que la *nouvelle* comienza con Sylvande ya enfermo, acompañado

por la compasión y la tristeza de su joven sobrino Alexis, aunque también es cierto que el tema de la enfermedad y la proximidad a la muerte de la aristocracia era especialmente un tema en auge en el decadentismo, un claro ejemplo de ello es *A contrapelo*, novela de Huysmans considerada como la biblia del decadentismo. La enfermedad de su tío induce a Alexis al pensamiento sobre la finitud de la vida y la idea de su propia muerte. Así, la actitud del niño se parece mucho más a la del criado de Ilich que a la de los amigos y familiares de este último, inmersos en la lógica burguesa y deshumanizante del ascenso laboral y económico e interesados más en la banca que Ilich desocuparía que en el dolor del enfermo. Cuando el tiempo pasa, Alexis crece, pero su tío continúa enfermo. El joven, alimentado de buena salud “había entrado en ese ardiente período en que tan robustamente trabaja el cuerpo levantando sus palacios entre él y el alma que, en seguida, ésta parece desaparecer hasta el día en que la enfermedad o la tribulación han minado lentamente la dolorosa fisura al final de la cual el alma reaparece” (Proust, 2018: 28-29). Así, la bondad, comprensión y compasión por el enfermo, como también la aproximación a una vida espiritual, se da en ambas obras en figuras cercanas a una naturaleza no desarrollada por una vida material.

En Tolstoi, el criado, joven campesino, y en Proust, el niño, en quien, no obstante, al crecer e ingresar a la vida material, comienza a licuarse la espiritual junto con la conmisericordia. La diferencia es que, en el relato de Tolstoi, el campesino, aunque tenga una participación significativa, sólo aparece hacia el final, mientras que en Proust, aparece desde el principio y su participación es más significativa todavía, de hecho, hasta podríamos manifestar que es el verdadero protagonista, ya que es la primera persona de la que se predica. La enfermedad es, en ambos textos, lo que separa la vida material y espiritual como también la puerta hacia esta última. Si la crítica moral de Tolstoi alude a la lógica burguesa de la que los hombres son presa fácil, la crítica de Proust, ya no moral, gira en torno al tiempo. Para Tolstoi, cuanto más campesino es un personaje, más naturalmente bondadoso es y, para Proust, cuanto más pasa el tiempo en una persona, más desarrolla su cuerpo y su buena salud —la materia— y, por ende, más lejos está de la vida espiritual. Todo ello conduce a afirmar que la experiencia de la enfermedad en el cuerpo corroe la vida material y despierta la espiritual. El despertar de la vida se da con la enfermedad: cuando la muerte se acerca y la vida material se apaga.

## Enfermedad e imaginación

Hay en Proust (2018), a su vez, un componente paralelo que aproxima la vida espiritual y la consciencia sobre la muerte, esto es, el arte: “A los pocos días, le impresionó en una lectura el retrato de un malvado que no se había conmovido por las más tiernas palabras de un moribundo que le adoraba. Aquella noche, el miedo de ser el malvado en el que había creído reconocerse le impidió dormir” (29). Si la literatura, aunque brevemente, vuelve a hacer consciente a Alexis sobre el estado precario del enfermo y sobre la injusta indiferencia con la que se le responde, podemos sospechar que hay otros mecanismos que despiertan en el hombre la vida espiritual.

La vida espiritual del enfermo consiste principalmente en el dolor corporal (material), la reflexión y la imaginación. Cuando los dos personajes convalecen, el eje central de la narración es el pensamiento y la imaginación que crean retratos o imágenes. Ilich, desconfiando de la figura del médico, se propone, con el trabajo de la imaginación, corregir su problema de salud, es decir, curarse: “Se desnudó y tomó una novela de Zola, pero sin empezar la lectura, se puso a pensar. En su imaginación se producía la deseada corrección del intestino ciego. Algo era reabsorbido y eliminado, se restablecía la actividad normal” (Tolstoi, 1969: 53). Además, la soledad es uno de los rasgos que caracteriza la vida espiritual del enfermo. Si Ilich se recluye en soledad desde el inicio de sus dolores, Sylvande cultiva, solo, también la imaginación: “Pasaba largas y deliciosas horas a solas consigo mismo [...]. Rodeaba de las imágenes de este mundo que todavía le llenaban, pero que el alejamiento, apartándole ya de ellas, le tornaba vagas y bellas, la escena de su muerte, premeditada desde hacía mucho tiempo, pero constantemente retocada, como una obra de arte” (Proust, 2018: 30). La imaginación del convaleciente es de tal potencia creadora que hace sentir a Ilich, aunque sea por unos instantes, los beneficios de la autocuración, a la vez que hace morir reformuladas veces a Sylvande: uno con la imaginación pretende curarse y el otro vive su muerte miles de veces. Así, es cada vez más evidente que los fragmentos de los relatos orientados a la experiencia del enfermo no dan lugar a otro tipo de narración que no sea la de orden mental y espiritual. Si en Tolstoi la enfermedad es una narración de la imaginación, en Proust la narración de la imaginación del enfermo da un paso más y se presenta como obra de arte, es decir, hay una pseudo imitación que apunta ya no a la crítica literaria de Tolstoi, sino a su propia creación literaria. Podríamos responder,

entonces, negativamente a la pregunta que se hace Henry (1981) sobre si la *nouvelle* de Proust es un plagio de la obra de Tolstoi. Así, el estado de enfermedad se convierte —aunque inactivo e improductivo en el sentido material de la vida— en el momento creativo, reflexivo y artístico del hombre, por ello ambos personajes encuentran allí la luz y la complacencia. Durante el proceso final de la muerte, Ilich entiende que el agujero de la muerte es, en realidad, la luz: “No sentía miedo alguno porque no había muerte. En vez de la muerte era la luz” (Tolstoi, 1969: 80-81). De manera similar, aunque en una situación diferente —por un tiempo, la enfermedad parece desaparecer en Sylvande—, el vizconde, en su momento de buena salud, desea la proximidad de la muerte, sintiendo que la vida material se convierte en un sufrimiento e, incluso, en la verdadera muerte. Con esta consciencia de los personajes, la vida material se tiñe de muerte y la muerte material de vida espiritual: las significaciones se invierten.

En relación con el sentimiento de muerte, ambos personajes logran comprenderlo a través de la metáfora del viaje: para Ilich, se trata de “la misma sensación que uno tiene cuando va en un vagón de ferrocarril y piensa que avanza, cuando en realidad retrocede y, de pronto, se da cuenta de cuál es la verdadera dirección” (Tolstoi, 1969: 79) y, para Sylvande, es “como si ahora sintiera despertarse en él un nuevo amor natal desconocido aún, como en un joven que hubiera vivido engañado sobre el lugar de su patria primera, sentía la nostalgia de la muerte, hacia la que antes se había sentido partir hacia un destierro eterno” (Proust, 2018: 33). Destacamos el uso de la metáfora para hablar sobre la comprensión de la muerte en ambos autores. De hecho, para Proust (2010), el arte verdadero se halla en la técnica que supera la mera descripción de las cosas o una simple visión cinematográfica, es decir, en la metáfora:

La verdad no comenzará hasta el momento en que el escritor forme dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un estilo bello, incluso cuando, como la vida, al aproximar una cualidad común a dos sensaciones, extraiga su esencia común reuniendo una y otra, para substraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora. (Proust, 2014)

La metáfora es fundamental para Proust porque es la técnica que permite al lector conectarse sensorialmente a través de la transmisión de las impresiones. El “bello estilo” consiste precisamente en el empleo de la metáfora, que articula dos sensaciones. En ambas *nouvelles*, son la aproximación a la muerte —la primera y central que les da el título a los relatos— articulada con la del viaje, de modo tal que esta última establece cierta comunión entre el lector y el artista. Para Proust, lo que define la superioridad estética de Tolstoi son, justamente, las impresiones que se desprenden de sus escenas. Estas impresiones sobre las que basa Proust su estética no son otra cosa que los sentimientos que, para Tolstoi (1957), el artista debe lograr expresar en su obra y, así, aunque el lector jamás los haya sentido, logre percibirlos: “Un hombre cualquiera es capaz de experimentar todos los sentimientos humanos, aunque no sea capaz de expresarlos todos. Pero basta que otro hombre los exprese ante él, para que enseguida los experimente él mismo, aun cuando no los haya experimentado jamás” (41).<sup>6</sup>

### **Conclusiones: maestro y aprendiz o los dos estilos de decadencia finisecular**

Aunque en apariencia se trate de dos escritores muy diferentes, si atendemos al conjunto de sus obras podemos afirmar que ambos no sólo participan de una manera tangencial y particular del ambiente de decadencia que se introduce en las fibras de la literatura y de las ideas de la época, sino que, además, el estilo de Tolstoi se convierte en un faro para Proust. La narración proustiana se corresponde directamente con los fragmentos de Tolstoi que se introducen en la vida solitaria de la enfermedad. Si Tolstoi superpone la vida espiritual despojada de acciones de escala material, lo hace con una finalidad de crítica moral; Proust, por su parte, adopta el estilo de vida espiritual para introducir una crítica estética: la muerte y el arte son los modos de dar lugar a la imaginación. Así, la “imitación” de Proust ya no es lineal, sino caprichosa: toma lo que considera relevante para pensar su materia literaria. La relación de imitación ya no consiste en la adopción total de los componentes narrativos, sino en aspectos

<sup>6</sup> En este punto, podemos delimitar una hipótesis subsidiaria: el estilo metafórico de Tolstoi es imprescindible para la consolidación estética de Proust debido al paralelismo de las sensaciones. Sin embargo, tal planteo supera los límites del presente trabajo, por lo que será explorado en un estudio posterior.

puntuales de la voz y la perspectiva del escritor ruso. Para narrar la enfermedad como la verdadera vida que despierta la reflexión, la comprensión y, especialmente, la imaginación, ambos parten de una perspectiva opuesta: Tolstoi, desde la figura del burgués en ascenso atropellado por la peripecia, y Proust, desde el aristócrata que vivió la materialidad en la dimensión de los placeres mundanos. La mundanidad, para uno, es la consecuente enajenación del sujeto rehén de la ambición social y económica; y, para otro, es el juego placentero de los eventos sociales. Uno y otro vienen de sectores sociales diversos y, sin embargo, llegan al mismo punto: el despertar de la verdadera vida y la consecuente muerte de la vida mundana o falsa, en términos estilísticos, leída como la muerte de la escritura burguesa. Para abrirse paso a la vida espiritual y adoptar una escritura expresiva y comprensiva para el lector, uno y otro echan mano de la metáfora. La de Tolstoi compara la comprensión de la muerte con la sensación corporal de la dirección del ferrocarril: se sirve de una sensación material para hacer comprender una espiritual. Asimismo, para completar la imagen de espejo que revela esta “imitación” compleja, entendida aquí como pastiche invertido, reparamos también en el final de cada relato. El gesto del *pastiche invertido*, —articulación de dimensiones particulares del escritor imitado a través de una dinámica de aproximaciones y distanciamientos— cierra con escenas similares: el enfermo se halla en la cama rodeado de familiares, sin embargo, el clima en cada una es completamente diferente. Ilich, aunque internamente no siente dolor y ve la luz, físicamente y para los presentes, la agonía por los desajustes corporales se prolonga irradiando descripciones con tonalidades grisáceas, oscuras y apagadas: “Durante estos tres días [...] se estuvo revolviendo en aquel saco negro en que lo metía una fuerza invisible” (Tolstoi, 1969: 79), “Le atormentaba asomarse a aquel agujero negro” (Tolstoi, 1969: 79). En el caso de Sylvande, el aire tibio del mar ingresa al cuarto y el enfermo contempla un barco que zarpa; los colores que impregnan la escena son el dorado de las campanas, el azul del mar y el verde del bosque. De este modo, las escenas se reflejan como lados opuestos de la *décadence* y, sin embargo, dos marcas textuales las emparentan. La primera es la luz que ven los enfermos cuando la muerte está llegando, así como Ilich ve esta luz, Sylvande recuerda momentos clave: el beso de la madre —convertido en eje central de toda la escritura de Proust posteriormente—, “vio todo esto en una luminosa lejanía dulce y triste” (Proust, 2018: 42). Finalmente, la segunda es aquello que dice algún presente en

el cuarto, en Ilich: “–Se acabó– dijo alguien sobre él. Él oyó estas palabras y las repitió en su alma. ‘Se acabó la muerte —se dijo—. La muerte no existe” (Tolstoi, 1969: 81) y, en Baldassare: “el doctor, auscultándole el corazón, dijera: –¡Esto se acaba!— Se incorporó diciendo: ¡Se acabó!” (Proust, 2018: 42).

## Referencias bibliográficas

- ARON, Paul. (2006). Sur les pastiches de Proust. L’ethos et le champ. *Contextes*, (1), pp. 2-14.
- BAUER, Roger. (2012). *La belle décadence: Histoire d’un paradoxe littéraire*. Honoré Champion.
- BOURGET, Paul. (2008). *Baudelaire y otros estudios críticos*. Editorial El copista.
- BÉNICHOU, Paul. (2017). *La escuela del desencanto*. Fondo de cultura económica.
- DENIS, Delphine. (2012). “«À la manière de»: le pastiche avant le pastiche”. *Revue d’histoire littéraire de la France*, 112(1), 7-18.
- FAERBER, Johan; LOIGNON, Sylvie. (2018). *Les procédés littéraires : de allégorie à zeugme*. Armand Colin.
- FUMAROLI, Marc. (2012). “Une forme légale et créatrice de l’imitation: le pastiche”. *Revue d’histoire littéraire de la France*, 112(1), pp. 3-6.
- HENRY, Anne. (1981). *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*. Klincksieck.
- MAGRIS, Claudio. (1993). *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Ed. Universidad de Navarra.
- MELMOUX MONTAUBIN, Marie Françoise. (1999). *Le roman d’art dans la seconde moitié du XIX siècle*. Klincksieck.
- MILLY, Jean. (1994). “Introduction”. En Marcel Proust, Jean. Milly (Ed.), *L’affaire le-moine, pastiches*. Slatkine reprints.
- NABOKOV, Vladimir. (2010). “Lev Tolstoi”. En *Curso de literatura rusa*. Editorial Del nuevo extremo.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2003). “El caso Wagner. Un problema para músicos”. En *Escritos sobre Wagner* (pp 183-242). (Joan B. Linares, Trad.) Biblioteca Nueva.
- NODIER, Charles. (1998). *Œuvres complètes: Tome V. Rêveries*. Slatkine Reprints.

- PROUST, Marcel. (1971). “Tolstoï”. En *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi des essais et articles*. Gallimard.
- PROUST, Marcel. (2010). *En busca del tiempo perdido, 7. El tiempo recobrado*. Debolsillo.
- PROUST, Marcel. (2011). *Contra Sainte-Beuve*. (Mariano Fizman, Trad.) Losada.
- PROUST, Marcel. (2018). *Los placeres y los días*. (Consuelo Berges Rábago, Trad.) Alianza Editorial.
- SCHMID, Marion. (2008). *Proust dans la décadence*. Honoré Champion.
- SLONIM, Marc. (1958). *La literatura rusa*. Fondo de Cultura Económica.
- STOILOVA, Aneta. (2007). *Tolstoï et les «modernes»: Quelques aspects choisis chez Roman Rolland, Sartre et Proust*. [Tesis doctoral, Universidad de Friburgo].  
<https://core.ac.uk/reader/20641827>
- TOLSTOI, León. (1957). *¿Qué es el arte?* Tor.
- TOLSTOI, León. (1969). “La muerte de Ivan Ilich”. En *La Muerte De Ivan Ilich, El Diablo, El Padre Sergio* (pp. 15-82). Salvat.
- ZIMMERMAN, Eugenia N. (1973). “Death and Transfiguration in Proust and Tolstoy”. *Mosaïc: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 6(2), 161-172.