

## La sombra de Vinteuil en dos novelas francesas

Arthur Morisseau\*

Traducción: Francisco Salaris

### Resumen

Este artículo de literatura comparada investiga el período post-Vinteuil analizando la recepción del compositor ficticio de *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust en escritos de la segunda mitad del siglo XX y del siglo XXI. Estas novelas sobre el compositor se inscriben en una subcategoría de la ficción relativamente reciente (fines del siglo XVIII): la de las historias sobre compositores que solo existen en las páginas de los libros. La segunda mitad del siglo XX marcó el comienzo de un cambio en la forma en que los novelistas describen a los compositores ficticios: surgió una vena burlesca que no escapa a algunas novelas proustianas. La sombra de Vinteuil puede explicar la necesidad, con implicancias variadas, de esta orientación paródica: algunos autores, como Richard Millet en *L'Angélu*, son conscientes de que deben literalmente dar muerte al maestro, Proust, con el fin de librarse de él, incluso aunque su legado siga presente. Otros, como Jérôme Bastianelli en *La Vraie vie de Vinteuil*, fingen volver real a Vinteuil, creando en realidad un nuevo personaje aún más ficticio.

**Palabras clave:** *Bastianelli, compositor, literatura, Millet, Vinteuil*

### Vinteuil's shadow in two french novels

### Abstract

This article of comparative literature investigates the post-Vinteuil period by analyzing the reception of the fictitious composer of Marcel Proust's work *In Search of Lost Time* in literary writings from the second half of the 20<sup>th</sup> century as well as from the 21<sup>st</sup> century. These novels staging the composer fit into a relatively recent (late 18<sup>th</sup> century) sub-category of fiction: stories about composers who only exist in the pages of books. The second half of the 20<sup>th</sup> century ushered in a change in the way novelists described fictional composers: a burlesque vein emerged which did not escape some Proustian novels. The shadow of Vinteuil can explain the need, with various stakes, for this parodic turn: some authors, such as Richard Millet in *L'Angélu*, are aware that they must literally put to death the master, Proust, in order to free themselves from him –even if his legacy lives on. Others, like Jérôme Bastianelli in *La*

---

\* Doctor en Lenguas, Literatura y Civilización Francesas en la Universidad de la Sorbonne-Nouvelle, París, Francia. [arthur.morisseau@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:arthur.morisseau@sorbonne-nouvelle.fr)  
Recibido 15/02/2021 Aceptado 20/04/2021

*Vraie Vie de Vinteuil*, ambition to make Vinteuil real: although they actually create a new character who is all the more fictitious for that matter.

**Keywords:** *Bastianelli, composer, literature, Millet, Vinteuil*

Ubicado en el centro de una tríada de creadores ficticios, el personaje de Vinteuil es el que menos se deja domesticar en el seno de esta gran “obra abierta”<sup>1</sup> (Defer, 1992, p. 108) que es *À la Recherche du temps perdu*. Aunque se presenta en el transcurrir de las páginas, nunca se revela por completo: es en apariencia un “hombre sin cualidades” [“homme sans qualités”], humilde y secreto. Descrito como un “viejo bobo” (Proust, 2007, p. 228) [“vieille bête” (Proust, 1987-89, I, p. 211)] por Swann, es reservado, poco mundano y de un pudor excesivo. Organista de Combray, adonde se retira luego de la muerte de su esposa, y antiguo profesor de piano de las hermanas de la abuela del Narrador (Proust, 1987-89, I, p. 111), es también el genial compositor de la obra maestra de Marcel Proust. Así, figura-faro del anti-beuvismo proustiano<sup>2</sup>, ilustra la perfecta separación entre el hombre y el artista, razón que conduce a Proust a no anclar a su personaje en la Historia, con el fin de crear un puro personaje de ficción. Vive, además, en Montjouvain, por el lado de Swann o “côté de Méséglise” (Proust, 1987-89, I, p. 145). En la vida real, Proust se inspira en dos casas situadas en las proximidades de Illiers, pueblo francés en donde de niño pasaba sus vacaciones, en la casa de su tío y de su tía. Estas dos casas, respectivamente Montjouvin y Mirougrain, forman Montjouvain. Como ocurre a menudo en Proust, la mezcla es voluntaria, con el objetivo de hacer que el lugar entre en la ficción. A fin de cuentas, es esencialmente la música de Vinteuil lo que vive a través de la novela.

El compositor es presentado en los salones del mismo modo que otros compositores contemporáneos de Proust, e incluso es definido como “el mayor músico” (Proust, 2009, p. 248) [“le plus grand musicien” (Proust, 1987-89, III, p. 263)] de la época. Asimismo, poseía un estilo musical que se reconocía de inmediato cualquiera fuera el fragmento interpretado, lo que es propio del compositor de genio: “La audición de una obra suya no dejaba abrigar duda alguna” (Proust, 2009, p. 262) [“L’audition d’une œuvre de lui ne laissait aucun doute” (Proust, 1987-89, III, p. 758)]. Para describir las obras musicales imaginarias de Vinteuil, Proust se inspiró en numerosos hechos musicales concretos y en variadas impresiones. La multiplicación de las fuentes y la voluntad del escritor de enturbiar las pistas contribuyen a crear una síntesis de lo que es un músico francés en aquel entonces (Leblanc, 2017, p. 22). Con esto, Proust consigue también liberar por completo, a la vez que multiplica los indicios, la obra musical de *À la Recherche du temps perdu* de toda referencia, creando una “metabolización” (Mauriac Dyer, 2013, p. 51) de las fuentes. Vinteuil se revela entonces profundamente ficticio.

## Los compositores ficticios en la literatura

Las historias sobre compositores que solo existen en los libros son una subcategoría de la ficción relativamente reciente. En la literatura occidental, surgen en el siglo XVIII en Alemania<sup>3</sup>. Anteriormente no se encuentran rastros de compositores ficticios en una obra novelística: todos eran reales. El escritor alemán Wilhelm Heinrich Wackenroder parece ser el primero, con *La singular vida musical del compositor Joseph Berglinger* (breve relato que se encuentra en *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*, traducción de *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*), de 1796. Una construcción semejante no es solo una salida para evitar alcanzar a los hombres reales, sagrados e intocables. Un compositor ficticio permite expandir los límites de lo real; los compositores pueden ser de aquí en adelante personajes principales, incluso si no existen. Si su vida resulta

ficticia, su obra también lo es: un compositor ficticio se hará cargo de una obra igualmente ficticia. Es precisamente este aspecto imaginario del compositor y de su obra lo que permite capturar mejor “the imaginary dimension of musical experience - the ability of the mind to conjure inner worlds under the influence of charged sounds” (Ross, 2009), como escribe Alex Ross a propósito, justamente, de la novela de Proust. Este crítico y musicólogo americano llama a esas representaciones ficticias en literatura “imaginary concerts”.

En el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, en Occidente, casi todas las novelas que ponen en escena un personaje de compositor ficticio se inscriben en la categoría de “novelas de formación musical”<sup>4</sup> (Locatelli, 2001, p. 80), es decir, las novelas de formación que se ocupan del itinerario de un músico, y esencialmente de composición musical. A partir de la segunda mitad del siglo XX, las novelas son más ambiguas en su procedimiento. *Pictures from an Institution*, de Randall Jarrell (1954) inicia un cambio en la manera en que los novelistas describen a los compositores ficticios. En efecto, su novela introduce un compositor que parodia al del *Doktor Faustus*, de Thomas Mann (1947). Parece, entonces, que solo les queda a los escritores la subversión de la figura de un compositor ficticio en la literatura.

Con la excepción del compositor ficticio de Mann, Vinteuil es el último que no está en el centro de una estrategia cómica, que se apoya principalmente en los procedimientos de la parodia (entre la imitación y la caricatura) y en los de la tragicomedia (entre lo patético y lo burlesco). Varias novelas de compositores contribuyen posteriormente a la vena cómica de los compositores ficticios en literatura, pero también a su minimización, en especial a causa de su excentricidad, como bien lo muestra Marcin Stawiarski (Stawiarski, 2015, pp. 15-50): Simon Silber, en *Simon Silber: Works for Solo Piano* (2002), de Christopher Miller, Schneidermann en *Cadenza for the Schneidermann Violin Concerto* (2006), de Joshua Cohen, Eckhard Rabindranath Unruh en *How is This Going to Continue?* (2007), de James Chapman, y Tancredo Pavone (inspirado en el compositor italiano Giacinto Scelsi) en *Infinity: The Story of a Moment* (2012), de Gabriel Josipovici. Stawiarski insiste en la mezcla de fascinación y de sátira que permite la construcción de semejantes personajes locos. Sus obras son presentadas en éfrasein musicales “excéntricos, singulares, que aparecen como un hápax, rarezas, curiosidades”, pero casi siempre próximas a experimentaciones musicales contemporáneas reales. Según Stawiarski (2015), son “bioficciones sepulcrales” (*biofictions-tombeaux*).

En algunas de estas novelas de compositores, las sombras de Proust y sobre todo de su compositor ficticio nunca están lejos. *L'Angélu* (1988), de Richard Millet, parece decir que es necesario dar muerte en sentido literal al maestro, Proust, con el fin de librarse de él. La obra de Millet (proustiano avezado y admirativo) reafirma una presencia de la que, sin embargo, es difícil desprenderse. *La Vraie vie de Vinteuil* (2019) de Jérôme Bastianelli (también apasionado por la obra de Proust) muestra por el contrario que el personaje de Vinteuil consigue, en una suerte de doble de él mismo, existir por fuera de Proust: como escribía Umberto Eco, “ciertos personajes de ficción tienen una especie de existencia independiente de su libreto original” (Eco, 2010, párr. 58).

### ***L'Angélu*, de Richard Millet**

“Soy un músico sin importancia” (Millet, 1988, p. 9): así comienza la novela *L'Angélu*, de Richard Millet, en la que un joven compositor mira sombríamente la imposibilidad de crear una obra. Concebida como una novela intradiegética, el relato toma forma bajo el signo de la introspección. Este aparente psicoanálisis del compositor ficticio comienza de hecho por la evocación de un “malentendido”, o aún de “la impostura” (p. 13) del músico. Paradójicamente, es el fracaso de la obra musical lo que permite hacer la obra literaria: “Si

me interesa relatar esta impostura es porque toda impostura —tratándose del Arte— puede ser el fruto de una absoluta sinceridad” (p. 13). El relato toma entonces la forma de una autobiografía terapéutica, que deberá ocasionar “un poco de dolor a quienes engañé, como a mí mismo” (p. 13). Se convoca una gran cantidad de tesis freudianas: la relación ambigua y edípica con la madre (p. 25), a quien el narrador teme, admira y provoca a la vez haciéndole muchas preguntas sobre la sexualidad de las que ya conoce las respuestas (p. 32), las tendencias sadomasoquistas<sup>5</sup> (p. 28), la educación austera (p. 27), la escena matriz de voyeurismo zoofílico y necrofilico que paraliza y enmudece al joven de quince años (p. 33)...

Gran lector de Marcel Proust, Richard Millet escribe siempre en la estela del escritor de *À la Recherche du temps perdu*, lo que le vale el sobrenombre de “el Proust de la meseta de Millevaches”, como lo llama Franz-Olivier Giesbert: “Es en efecto un hijo del gran Marcel, de quien heredó la frase de largo aliento, el gusto por el inciso y por la digresión. Escribe en una lengua en vías de extinción”<sup>6</sup> (2006, p. 82). La mayor parte de sus obras contienen, si no reescrituras, al menos guiños a la obra proustiana, como en su novela *Lauve le pur* (2001):

A través de sus retratos fugitivos de mujeres, Millet —preocupado por “buscar el tiempo perdido” y convencido de que la “literatura lo lleva a lo real”— muestra asimismo sus afinidades con Marcel Proust. La madre de Lauve, que acompaña a su hijo a la cama dándole “un beso que no [lo] consolaba”, pero del que “no se hubiera sustraído por nada del mundo”, hace pensar en la madre del personaje-narrador proustiano. Su “buenas noches demasiado corto”, “el único consuelo”, pero al mismo tiempo “un momento doloroso” para el narrador que evoca su infancia en Combray, recuerda al “beso breve y lejano” de la madre de Lauve que deja a su pequeño “entrar solo en la noche”. (Malinowska-Salamonova, 2005, párr. 11).

Además, no es muy sorprendente encontrar en el mismo *L'Angélu*s referencias a Marcel Proust. Una de ellas no es otra que el acercamiento entre el narrador y el autor que, aunque parecidos, deben considerarse separadamente. En Millet comparten el hecho de ser artistas, de tener “la letra m” como “inicial de [su] nombre” (Millet, 1988, p. 86), de tener un pariente aficionado a la música, de haber sido enviados a lo de un compositor en Inglaterra, de haber compuesto una pieza atonal inspirada por la música de Schönberg, de Berg y de Webern y de amar la música contemporánea.<sup>7</sup> Sin embargo, Richard Millet es escritor y no compositor —prácticamente nunca compuso—, y fue su padre y no su madre quien lo incitó a hacer música. Además, Peter Burden, con quien Richard Millet había vivido, está lejos de parecerse a “Peter B.” (p. 44), cuyo maestro musical es Ralph Vaughan Williams y que acaba por suicidarse porque, según el narrador, no podía componer más (p. 49). Luego, a la imagen de Illiers y de Combray, Richard Millet hace aparecer en *L'Angélu*s el pueblo de Viam, donde nació, que toma el nombre ficticio de La Vialle; pero, contrariamente a su personaje, Millet no tiene pensado retirarse de allí en ningún momento:

Siempre me sentí exiliado de este pueblo, que es el de mi madre. Pero, contrariamente a mis personajes, yo sé que solo volveré para descansar allí. Estos libros no serían por tanto más que una tentativa de comprender la naturaleza de este exilio. Me pregunto también si no son una manera de prepararme para escribir otro. (Millet, 1993, p. 252).

En definitiva, *L'Angélu*s es por completo una autoficción en la línea de Proust. Por último, hay que resaltar también el hecho de que Millet, a través de su personaje, se reapropia del anti-beuvismo de Proust. En una página admirable, reafirma la separación del hombre y del

artista, con la diferencia de que el segundo debe no solo sobrepasar al primero, sino además reducirlo a la nada:

En las biografías de músicos, a las que me había aficionado más que nunca, los episodios amorosos me exasperaban, así como el hecho de que los compositores engendraran algo que no fuera música. Había hecho mía la opinión de Chamfort de que el amor no es sino el contacto de dos fantasías y de dos epidermis: la clamaba bien alto –lo que reforzaba la simplicidad con la que afirmaba que solo cuenta la Obra, y que la vida del hombre debe desvanecerse ante la vida del artista. (Millet, 1988, p. 62).

¿Qué pasa, a fin de cuentas, con este narrador, personaje principal y compositor ficticio de la novela? Cuando exclama “me gustaría ser compositor” (p. 38) y por primera vez tiene el deseo de crear una obra, se da cuenta de que esas ganas emanan de su primera vez con una desconocida en el heno (p. 40). Compone entonces “mediocres romances” y “laboriosos pastiches de Mendelssohn y de Schubert” (p. 41), como lo hizo Proust antes que él, pero con escritores y con más brillantez. A continuación, intenta parecerse a un ideal de compositor, encarnizado a su mesa de trabajo y cuya vida se confundiría con la obra (p. 67). Sin embargo, todo lo que consigue hacer es plagiar a los grandes compositores: “Nunca escribí nada que pueda reivindicar como absolutamente propio” (p. 71). Más tarde, se interroga sobre sí mismo: “¿un compositor?” (p. 75), como si le pareciera impensable que pueda ser designado así, con el determinante indefinido que viene a reforzar ese rechazo de la particularización. Su producción musical se limita a seis obras, llamadas opus, y a algunas piezas para piano:<sup>8</sup> “tal como lo decía al comienzo, esto no constituye de ninguna manera una Obra” (p. 80). Richard Millet no intentará ninguna écfrasis musical, aun cuando lo biográfico, por y sobre el narrador, es abundante. Es así, paradójicamente, la vida del hombre que “se desvanece” (para retomar los términos del narrador) ante la vida del artista, reducida a una postura.

¿Es imposible recrear un compositor ficticio tan complejo e inestable como Vinteuil sin reducirlo a una parodia de artista? Un “viejo maestro en composición” (p. 57), con quien el narrador de Millet estudió piano, le da una lección significativa: “sepa que el fracaso puede ser el motor de una obra, si no de una vida” (p. 58). El fracaso de la recreación de un compositor ficticio, el fracaso de una obra ficticia, el fracaso de redefinir al músico y a la música según Proust, permiten la creación de una obra. La única referencia directa a Marcel Proust, en la novela, es para evocarlo... ¡muerto! Peter B. es, en efecto, extrañamente comparado a Proust: “el rostro se liberó, la boca negra (que le daba un singular parecido con la cabeza de Proust sobre su lecho de muerte)” (pp. 44-45). Finalmente, en las últimas líneas del texto, el narrador responde a una anciana que le preguntaba lo que había podido hacer en la ciudad durante todos esos años:<sup>9</sup> “había perdido mi tiempo y solo había sido un bobo” (p. 88). Las referencias al “tiempo perdido” y al “viejo bobo”<sup>10</sup> (Proust, 2007, p. 228) que es el hombre Vinteuil son transparentes: no obstante, si la obra literaria tiene sentido, el narrador-músico no ha realizado “[su] Obra” (Millet, 1988, p. 86), contrariamente al artista Vinteuil.

### ***La Vraie vie de Vinteuil, de Jérôme Bastianelli***

En enero de 2019 apareció *La Vraie vie de Vinteuil*, de Jérôme Bastianelli. Presentada como la biografía de un compositor real llamado Georges Vinteuil y que Proust habría tomado como modelo para crear a su personaje, la obra sorprendió a personalidades no familiarizadas con el universo de Marcel Proust (y esto a pesar de lo que decía la cubierta trasera del libro, “Jérôme Bastianelli imagina la verdadera vida de este artista desconocido”), especialmente porque su autor no es conocido por obras de ficción, sino más bien por sus

biografías de músicos reales. Una vez que la superchería se develó ante los ojos de todos, la novela merece que se le dedique tiempo: por un lado, por el fascinante trabajo de rapsoda a fin de integrar e incluso de fundir a Vinteuil en el paisaje musical de la segunda mitad del siglo XX; por el otro, por la proeza de justificar la obra de Proust por una pseudorealidad también ficticia.

Durante el lanzamiento de su libro, Bastianelli dijo haber querido escribir el libro que tenía ganas de leer<sup>11</sup>. Deseaba hacer existir a Vinteuil por fuera de Proust, haciendo de él un precursor del siglo XX: una suerte de “parodia de las hagiografías del siglo XVIII” (Luc Fraisse). Bastianelli actúa como un falsario, profundizando el fraude de tal forma que crea de manera lúdica una lista de supuestas obras de Vinteuil (Bastianelli, 2019, p. 245-247): inventa las “diversas obras de Vinteuil” (Proust, 2009, p. 263) [“diverses oeuvres de Vinteuil” (Proust, 1987-89, III, p. 760)] que su hija y su amiga, llamadas aquí Pauline y Jacqueline Ferroy, se pusieron a descifrar después de su muerte. Gracias a la amiga de la señorita Vinteuil, que “estudiaba, disecaba, catalogaba la obra del compositor” (Bastianelli, 2019, p. 79), la lista ficticia de Jérôme Bastianelli encontraba su razón de ser. En cuanto a la éfrasis musical, con excepción de una rápida descripción relativamente común (“Se trata en lo esencial de valsos un poco ingenuos, por lo general de tono melancólico, en donde algunas páginas agitadas, llenas de modulaciones exuberantes, vienen a animar frases dulcemente soñadoras”, p. 27), Bastianelli no quiso describir las obras inventadas que atribuyó a Vinteuil, contentándose con dar sus características formales (título, forma musical, instrumento(s), tonalidad, estilo...).

Lo que está puesto en evidencia desde el título es, antes que nada, una broma novelística muy documentada. Si el adjetivo “vraie” de este último parodia un procedimiento del mercado (imaginamos el éxito de ventas si el título anunciara la verdadera vida “de Emmanuel Macron” o incluso “de John Williams”), que consiste en insinuar que no lo sabemos todo, el final está construido como una paryponoïan, es decir, un efecto de espera burlada: ¿pero quién es este Vinteuil, nombre desconocido en numerosos círculos sociales y mundanos de hoy en día? ¿Cuál puede ser su “verdadera vida” cuando ya su “vida” es ignorada?<sup>12</sup> En realidad, el grupo nominal “vraie vie” tiene además sentido en el vocabulario proustiano porque, para el escritor, “la verdadera vida, la vida por fin descubierta y aclarada, la única vida, por consiguiente, plenamente vivida, es la literatura” (Proust, 2010, p. 220) [“la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c’est la littérature” (Proust, 1987-89, IV, p. 474)]. Cuando insiste en esta “verdadera vida” desde el título de su libro, Bastianelli revela de inmediato la superchería: la “verdadera vida” de Vinteuil solo será una vida de literatura. Quienquiera que busque allí la realidad se desilusionaría.

### **Crearle una vida al compositor**

Más allá del título, Bastianelli se encarga de crear la ilusión. Precisamente cuando le da un nombre de pila a Vinteuil (algo que Proust no había hecho), como si quisiera poner de relieve la idea de creación, comienza su biografía con la afirmación de que Georges Vinteuil es el compositor en el que Proust se inspira: “Curiosamente, a pesar de que la obra de Georges Vinteuil ocupa un lugar esencial en *À la Recherche du temps perdu*, no existía hasta hoy ninguna biografía del compositor” (Bastianelli, 2019, p. 11). Este es el verdadero golpe maestro de la biografía de Bastianelli: legitimar a Vinteuil haciéndolo existir sin Proust. Vinteuil se convierte, entonces, bajo la pluma paródica de Bastianelli, que imita los giros estilísticos de cierto tipo de discurso universitario (especialmente las paralipsis), en el compositor real preferido de Proust: “A partir de 1882, el joven Marcel estudió también en el

liceo Condorcet: no debía ignorar, pues, que Bergson había estudiado matemáticas allí con el hermano de su compositor favorito” (p. 61)

Las artimañas y las obras de Vinteuil que evocan a Proust están entonces todas explicitadas por la “falsa vida” que le recrea Bastianelli, y que borra progresivamente el carácter ficticio de *À la Recherche du temps perdu*. Muchos ejemplos lo prueban. Para empezar, Jérôme Bastianelli convoca a Proust para confirmar ciertos puntos biográficos: así, “cuando Vinteuil cayó severamente enfermo, en los años 1890, fue Potain quien, como último recurso, intentó curarlo, tal como lo recuerda Proust” (2019, p. 117). Asimismo, no solo las transcripciones musicales de Vinteuil sirven de punto de apoyo a las referencias de Proust, como ocurre con una de Beethoven —“y es sin duda en esta transcripción [de Vinteuil] en lo que pensaba Proust cuando, en *Sodome et Gomorrhe*, hizo que Morel tocara (descubrimos así que el famoso violinista era además pianista) la transcripción del decimoquinto cuarteto” (p. 65-66)—, sino que lo inverso funciona también para Vinteuil, que se interesa por el Preludio del *Tristán* de Wagner: las sensaciones que experimenta son próximas a las del Narrador con el septeto del compositor, “uno no puede sino impresionarse por la similitud de esta sensación con la que Proust hace experimentar a su Narrador” (pp. 82-83). Las propias obras de Vinteuil, ya sean creadas por Bastianelli o realmente evocadas por Proust, se corresponden, como cuando el episodio del incendio de la catedral de Chartres el 4 de junio de 1836 da lugar a una composición de Vinteuil, una cantata, que posee una inspiración común con el septeto (pp. 35-36). Esto recuerda la proximidad entre la sonata y el septeto, en los que puede hallarse la pequeña frase.

Finalmente, Bastianelli se destaca en la creación de archivos sobre los cuales Proust se habría apoyado para describir a Vinteuil y a su obra. Por ejemplo, las ficticias *Mémoires de mon père*, escritas por la hija de Vinteuil y que contienen numerosas cartas del compositor, habrían sido el objeto de una lectura profunda por parte de Proust para escribir *À la Recherche du temps perdu*:

Proust, con la lectura de *Mémoires de mon père*, tuvo conocimiento de esta carta en la que se inspira, amplificándola con mucho genio, para la respuesta que da Elstir al Narrador cuando este último comprende que el pintor que admira no es otro que el que, bajo el sobrenombre de Biche, había sido la víctima, veinte años atrás, de las bromas del salón de los Verdurin. (P. 43).

Más adelante, Bastianelli identifica una semejanza entre las declaraciones de Vinteuil en las *Mémoires* y los de Swann en *À la Recherche du temps perdu* (p. 64). Toda anécdota biográfica de la vida de Vinteuil es pretexto para decir que Proust se inspiró en ella:

A los ojos de Vinteuil, esta decisión imprevista terminó por hacerlas pasar por simpáticas locas – pero la anécdota lo marcó al punto de que Pauline lo evoca en las *Mémoires de mon père*. Proust tuvo conocimiento de ello y se inspiró para la *Recherche*: en el momento de agonía de la abuela, sus hermanas permanecen en Combray porque, nos dice el escritor, “habían descubierto a un artista que les ofrecía sesiones de excelente música de cámara, en cuya audición pensaban encontrar, mejor que en la cabecera de la enferma, un recogimiento, una elevación dolorosa, cuya forma no dejó de parecer insólita.” Lo que, algunas páginas más tarde, hace decir al abuelo: “No hay que tomárselo en cuenta. Están locas de atar, siempre lo he dicho”. (Bastianelli, 2019, pp. 71-72).

Proust acaba pasando casi por un verdadero falsario, si no incluso por un plagiador:

En el prefacio de *La Bible d'Amiens*, aparecida en 1904, el escritor retoma de hecho, sin citar la fuente, este extracto de la carta de Vinteuil, para explicar algunas intenciones que lo habían guiado, a él que hablaba tan mal el inglés. (Bastianelli, 2019, p. 65).

O incluso “la carta que... escribió sobre este tema [a César Franck] se reproduce en el manuscrito de Pauline; se notará aquí también que Proust utiliza los mismos términos en *Sodome et Gomorrhe* cuando el Narrador comienza a tomar consciencia de su vocación de escritor” (Bastianelli, 2019, p. 75).

Bastianelli llega incluso a escribir que las éfrasein musicales de Proust le habrían sido inspiradas por los mismos escritos de Vinteuil:

Pero la carta de Georges no fue inútil: retomada en las *Mémoires de mon père*, es utilizada por Proust para describir la impresión que experimenta Swann cuando escucha, por segunda vez, en casa de la señora Verdurin, la *Sonata...* de Vinteuil. (2019, p. 86).

Jérôme Bastianelli está también perfectamente al tanto de los últimos hallazgos científicos sobre lo que concierne a Vinteuil: así, mezcla hábilmente una alusión al compositor Ernest Fanelli, en la que la posible analogía con Vinteuil fue mostrada por Cécile Leblanc:

Un cierto Henry Quittard manifestaba su incompreensión sobre la partitura de Fanelli: “Me es imposible, escribe, descubrir allí lógica o sintaxis.” Se piensa, de hecho, que Proust se inspiró en este artículo para describir el comportamiento desconcertado de los invitados de los Verdurin ante la audición de la *Sonata* de Vinteuil. (Bastianelli, 2019, p. 187).

El procedimiento de legitimación es el mismo con los músicos reales. “La melodía, muy simple pero armonizada con gusto [de un romance de Vinteuil], inspiró a Franck, años más tarde, uno de los temas del movimiento lento de su *Sonata para violín y piano*” (p. 60). Más tarde, César Franck escribe a Ysaye que no habría podido componer nada sin el trabajo precursor y extraordinariamente poderoso de Vinteuil<sup>13</sup> (p. 205). Por otra parte,

profundamente marcado por la música de Vinteuil, [Tchaikovsky] decidió insertar en este ballet [*El lago de los cisnes*] dos solos que se inspiraban en ella. Más que de una influencia habría que hablar en realidad de una cita, incluso de una verdadera imitación, tan cercanos son los temas musicales. (p. 164).

Proust es justamente convocado para apoyar esta afirmación: “Pero es sobre todo la manera en la que habla de la obra de Vinteuil lo que permite suponer que Proust conocía su vínculo con la partitura de Tchaikovsky” (p. 165).

Todo está justificado; uno se entera así por qué Proust prefería Saint-Saëns a Vinteuil en *Jean Santeuil*:

En esa época, Proust probablemente no conocía aún la *Sonata* de Vinteuil, y es por eso que evocaba en su lugar la de Saint-Saëns, compositor del que dirá luego que no le gustaba. Incluso, en una carta dirigida a Jean Cocteau en 1919, escribe que “nunca un músico [me había] aburrido tanto”. Pero cuando, en el



pasaje de *Jean Santeuil* a la *Recherche*, substituyó a Vinteuil por Saint-Saëns, la idea de una música desencantada y consoladora persistió. (p. 196).

Los dos hombres, bajo la pluma de Bastianelli, llegaron incluso a cruzarse: “Un día, a la salida de misa, [Vinteuil] expresó su pensamiento en una diatriba que impresionó al joven Marcel, de entonces seis años” (pp. 175-176). El falso biógrafo agrega que Proust no habría escuchado nunca a Vinteuil tocar en vivo, lo que lo lleva a escribir: “Así era, al parecer, en el [caso] de Vinteuil, cuando tocaba el piano” (Proust, 2002, en Bastianelli, 2019, p. 179).

Bastianelli parece también inspirarse en las lecturas de Proust. Por ejemplo, la mujer de Vinteuil, Amélie Escolli, hace pensar en Amélie Felsen de la novela *Avant l'heure* (1905) de Louise Cruppi (mujer de letras, música y defensora de la condición femenina, pero también prima de Jeanne Proust, madre del escritor): más allá del hecho de que ambos personajes femeninos llevan el mismo nombre de pila, las dos son también antiguas cantantes de renombre, dedicadas a sus maridos, compositores a los que no dejan de halagar y de aconsejar: “por consejo de su esposa, que intentaba extender su notoriedad” (p. 103), o “por insistencia entusiasta de Amélie” (p. 104). Además, las muy caóticas repeticiones de los *Esbozos sinfónicos sobre el origen de la cristiandad*, que el mismo Vinteuil debe financiar y en las que reina la “cacofonía” (p. 109), recuerdan fuertemente a las del *Prince noir*, ópera de Bernard Felsen. Como a Felsen, “músicos que no llegaban a tocar su partitura o que no la comprendían” le piden a Vinteuil “modificar, o incluso suprimir, tal o tal pasaje” (p. 109). La programación de los dos conciertos, por otra parte muy mal recibidos por la crítica, es ella misma tumultuosa.

## La ficción, la realidad y sus paradojas

¿Cómo pudieron los lectores, cuando apareció la obra de Bastianelli, pensar realmente que Vinteuil había existido?<sup>14</sup> Se debe a que el crítico musical hace como si exhumara un oscuro compositor que, a la imagen del Vinteuil de Proust, no se mezcla con la sociedad y permanece al margen de sus méritos. Por ejemplo, a los diecisiete años Vinteuil obtiene el gran premio de Roma (Bastianelli, 2019, pp. 24-25). Sin embargo, acaba rechazándolo: “Sea como sea, el nombre de Vinteuil se retiró del acta y el gran premio de Roma fue atribuido al candidato que estaba en segundo lugar” (p. 25). Todas las cosas importantes que hace Vinteuil terminan encontrando una razón que lo libera del reconocimiento directo o de la mención en los registros históricos de prestigio.

Por añadidura, para fundir a Vinteuil en el paisaje musical y cultural de la segunda mitad del siglo XIX, Bastianelli no vacila en mezclar elementos reales con puras invenciones. Así, Reynaldo Hahn compone un coro para nueve voces solistas y liras, titulado *Les Muses pleurant la mort de Vinteuil* (Bastianelli, 2019, p. 241). O la hija de Juliette Joinville (poetisa y pianista que vivió en la segunda mitad del siglo XIX en la mansión de Mirougrain, vivienda que le inspiró a Proust la de Vinteuil) aparece con el nombre de Jeanne y no de Henriette. Bastianelli mezcla también pruebas científicas reales y ficticias: “El musicólogo Jean-Charles Pottiez, [que escribió] un artículo (ya citado) titulado ‘Vinteuil y Wagner, tan lejanos, tan cercanos’ (*Revue française de musicologie*, 2011)” (2019, pp. 84-85), no existe (incluso si este musicólogo se inspira en Jean-Jacques Nattiez), así como la misma revista también es inventada, ya que, si la *Revue de musicologie* existe, pertenece a la Sociedad Francesa de Musicología. A la inversa, el desarrollo de lo que respecta a la famosa sonata (que Bastianelli presenta como si fuera un homenaje a la esposa de Vinteuil, compuesto entre febrero y mayo de 1870) está intercalado de referencias precisas a Proust y de agudos análisis musicales (pp. 124-127), que mencionan entre otros el artículo “Le ton de la musique de Vinteuil: *fa dièse*” (Hara, 1996) —donde se evoca la tonalidad de la sonata—, escrito por Shiori Hara

(convertido en “Shimoi Nora” bajo la pluma de Bastianelli, lo que, lejos de ser una errata, parece más bien mostrar una vez más la voluntad del autor de crear una alteración sensible con el fin de recordar sutilmente el carácter ficticio de la obra).

En su mayor parte, Vinteuil está por lo tanto inscripto en la realidad. Aparece entonces una primera paradoja: ¿Por qué escribir “Montjouvain” para la vivienda de Vinteuil, que es en realidad el nombre ficticio dado por Proust, ya que “Montjouvain (Eure-et-Loir), como lo escribe Jérôme Bastianelli (p. 11) no existe? El nombre reaparece más tarde, “lugar conocido como Montjouvain” (p. 137); sin embargo, Bastianelli sabe perfectamente que ese lugar no existe, incluso si en Eure-et-Loir se encuentra efectivamente “Montjouvin” (y no “Montjonvin [*sic*]” [p. 257]). La elección es curiosa: ¿por qué no conservar Mirougrain o Montjouvin, los lugares reales, incluso a costa de tomar partido, como lo hace el autor, por otros lugares? Esta interrogación lleva a preguntarnos en qué momento se detiene la estrategia de contaminación de la ficción por lo real: ¿qué sería, por ejemplo, de Bergotte y de Elstir, los otros dos creadores ficticios de Proust, que ocupan el mismo plano de la ficción que Vinteuil, especialmente cuando Proust escribe en el último tomo de su obra “un Vinteuil”, “un Bergotte”, “un Elstir” (Proust, 1987-89, IV, p. 298), dotando al pronombre indefinido de valor universal?

Más adelante, Bastianelli retoma algunos raros elementos biográficos dados por Proust. En su libro se encuentran una vez más en la frontera entre la realidad y la ficción, como cuando Vinteuil habría exclamado, en contra del propietario de Tansonville: “Qué desgracia que haya concretado un matrimonio tan inapropiado” (p. 180). Si uno sabe que en *À la Recherche du temps perdu* esta observación está dirigida a Swann, cuya casa se inspira precisamente en el castillo de Tansonville, situado al lado de Illiers-Combray, todo se aclara. El Vinteuil de *Contre Sainte-Beuve* también es convocado cuando el “viejo bobo” de Vinteuil no es percibido como compositor por Sarasate (en la *Recherche* la confusión es producida por Swann):

Hubo sin embargo un pequeño incidente cuando Georges, desafiando su reserva natural, fue a felicitar al solista: se presentó con su nombre, pero Sarasate fue incapaz de imaginar que el hombre que estaba ante él, groseramente vestido, de tez apagada y talla un poco encorvada, pudiera ser el compositor de la *Sonata* tan innovadora que había descubierto hacía poco y amado inmediatamente. Le preguntó entonces si era pariente de aquel oscuro pero genial músico que llevaba el mismo nombre que él. (pp. 150-151).

No obstante, esta segunda observación revela una segunda paradoja inherente a Vinteuil y al libro de Jérôme Bastianelli: ¿Hasta dónde puede llegar este amontonamiento biográfico y estas invenciones, cuando se sabe que Proust hizo mucho para separar a Vinteuil de sus contemporáneos, con los que Bastianelli le crea un lazo de amistad (Franck, Fauré...)? Este “contra” *Contre Sainte-Beuve*, precisamente cuando toma la forma de una obra erudita, oculta en realidad los trabajos de genética proustiana (realizados desde 2008 por Nathalie Mauriac Dyer). De esta manera, el compositor Berget, que, en los borradores de Proust es un primer esbozo de Vinteuil, se convierte en Louis Berget en la obra de Bastianelli, y se evoca como el primer compositor real en el que piensa Proust para su novela, especialmente cuando Pauline Vinteuil rechaza categóricamente que hable de ella (Bastianelli, 2019, p. 241).

Conservemos una mirada juguetona sobre esta *Vraie vie de Vinteuil*, llena de “parece” y “sin dudas”: Jérôme Bastianelli se divierte, ahora y siempre, y lo que leemos no es más que ficción sobre ficción. Prueba de ello es que, según el autor, si Proust acaba por elegir Vinteuil en lugar de Berget es porque Pauline muere en un accidente de tránsito (uno piensa en el accidente con el caballo de Albertine e, implícitamente, en el de Alfred Agostinelli con el

avión) cuando conducía demasiado deprisa por las rutas de la región de Illiers. Y si la amiga de la señorita Vinteuil no aparece nunca nombrada es porque es ella quien acepta mencionar a Vinteuil y a su hija a condición... de que nadie mencione nunca su nombre (Bastianelli, 2019).

Los compositores ficticios de la segunda mitad del siglo XX y de principios del siglo XXI parecen inscribirse en la mayoría de los casos en una tragicomedia de la existencia. Son excéntricos y no logran continuar componiendo, como el compositor de Richard Millet. Si el montaje de la muerte de Proust en la obra de Millet simboliza un distanciamiento evidente, reafirma también una presencia de la que es difícil liberarse. Con respecto a Bastianelli, en el intento de volver real un compositor que Proust quiso hacer deliberadamente ficticio, lo que consigue en realidad es crear un nuevo personaje incluso más ficticio. Georges Vinteuil nace insertándose en los intersticios de libertad dejados por Proust. El “verdadero Vinteuil” continúa siendo proustiano.

### Referencias bibliográficas

- Bastianelli, J. (2019). *La Vraie vie de Vinteuil*. París: Grasset.
- Defer, D. (1992). *À la Recherche du temps perdu : une œuvre ouverte? Bulletin Marcel Proust*, 42, 108-116.
- Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*, París: Seuil.
- Eco, U. (1 de junio de 2010). Quelques commentaires sur les personnages de fiction. *SociologieS*. Recuperado de <http://journals.openedition.org/sociologies/3141>
- Giesbert, F.-O. (24 de agosto de 2006). Richard Millet: L'Angélu de Millet. *Le Point*, 1771, 82-83.
- Hara, S. (1996). Le ton de la musique de Vinteuil: *fa dièse*. *Bulletin Marcel Proust*, 46, 30-46.
- Leblanc, C. (2017). *Proust écrivain de la musique, L'allégresse du compositeur*. Turnhout: Brepols.
- Locatelli, A. (2001). *Littérature et musique au XXe siècle*. París: Presses Universitaires de France.
- Malinowska-Salamonova, Z. (6 de marzo de 2005). Portrait de femme chez Richard Millet. *Sens public*. Recuperado de <http://sens-public.org/articles/168>
- Mauriac Dyer, N. (2013). Bidou, Bergotte, la Berma et les Ballets russes, une enquête génétique. *Genesis*, 36, 51-62.
- Millet, R. (1988). *L'Angélu*. París: POL.
- Millet, R. (1993). *Le sentiment de la langue I, II, III*. París: Éditions de la Table Ronde, La Petite Vermillon.
- Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac, avec la collaboration d'Yves Sandre. París: Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».
- Proust, M. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu* (Vols. 1, 2, 3 y 4). París: Gallimard.
- Proust, M. (2007). *Por la parte de Swann* (Trad. Carlos Manzano). Buenos Aires: Debolsillo.
- Proust, M. (2009). *La prisionera* (Trad. Carlos Manzano). Buenos Aires: Debolsillo
- Proust, M. (2010). *El tiempo recobrado* (Trad. Carlos Manzano). Buenos Aires: Debolsillo.
- Rose, S. (2014). *The Musician in Literature in the Age of Bach*. Cambridge: University Press.
- Ross, A. (24 de agosto de 2009). Imaginary Concerts. *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/2009/08/24/imaginary-concerts>
- Stawiarski, M. (2015). L'intermedialité musico-littéraire et la notion d'excentricité. En F. Guiyoba (dir.), *Littérature médiagénique : Écriture, musique et arts visuels* (pp. 15-50). París: L'Harmattan.

## Notas

---

<sup>1</sup> Dominique Defer cita a Umberto Eco: “La significación se enriquece entonces con ecos nuevos” (Eco, 1965, p. 55).

<sup>2</sup> Sabemos desde *Contre Sainte-Beuve* la importancia que Marcel Proust da a la separación entre el Arte y la Vida, así como la puesta en evidencia de un hiato radical entre el escritor y el hombre: “un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices” (Proust, 1971, pp. 221-222). Proust distingue el Yo del artista del Yo existencial y mundano. De esta forma, el Yo profundo solo es accesible en la obra: “le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres” (Proust, 1971, p. 225), y no en la vida.

<sup>3</sup> En *The Musician in Literature in the Age of Bach*, Stephen Rose se refiere a los músicos —intérpretes, en verdad— ficticios y reales en la literatura alemana del siglo XVIII.

<sup>4</sup> La autora hace una distinción con respecto a la categoría de novelas de artista.

<sup>5</sup> El narrador concluye este capítulo escribiendo: “Lo cierto es que no puedo deshacerme de la idea de que el goce físico es solo una forma degradada del dolor” (Millet, 1988, p. 30).

<sup>6</sup> Notemos también que en numerosas oportunidades (por ejemplo, Millet, 1988, p. 16 o 47), Millet se reapropia del giro de la primera frase de la novela de Proust cuando comienza una frase, relativamente corta, con el adverbio “longtemps”. De hecho, este último podría aparecer desde la tercera línea de la página nueve como una de esas palabras que, por su multiplicidad de sentidos, obsesionan al autor: “Si me decido por fin a anotar esas palabras que *durante mucho tiempo* [longtemps] me obsesionaron [cursivas agregadas]”.

<sup>7</sup> Richard Millet escribió un homenaje a la música contemporánea bajo la forma de crónicas discográficas: *Pour la musique contemporaine*, Fayard, 2004.

<sup>8</sup> Opus 1: *Chambre des morts*, para pequeña orquesta; Opus 2: *Symphonie de chambre*; Opus 3: *Sept pièces pour instruments à cordes*; Opus 4: *Tombeau*, para violoncello solo; Opus 5: *Suite française en miroir*, para piano, cinco violoncellos, percusión y soprano; Opus 6: *Vingt-trois chants de la Haute-Corrèze*.

<sup>9</sup> El contraste entre la ciudad y el campo (más específicamente Corrèze) es un *Leitmotiv* de las obras de Richard Millet.

<sup>10</sup> La frase de Millet crea de hecho una epanadiplosis convincente, que subraya sutilmente la referencia voluntaria a Proust: “El viejo... bobo”.

<sup>11</sup> Salón del libro de la Primavera Proustiana 2019, sábado 18 de mayo, sobre la escena Amédée de la Colegiata Saint-André: “Proust: ¿qué queda por revelar?”, mesa redonda entre Patrick Mimouni, Jérôme Bastianelli y Luc Fraisse.

<sup>12</sup> El efecto proviene también del desplazamiento del adjetivo “verdadera” a su vida, como para ocultar que el mismo personaje es artificial.

<sup>13</sup> Esta divertida inversión de las influencias puede leerse como una burla a todas las hipótesis sobre el tema.

<sup>14</sup> La superchería, por supuesto, se desvanece en el capítulo “Decodificación y desmitificación”, hacia el final del libro (Bastianelli, 2019, p. 249), para los lectores poco atentos a la contratapa.