

SVEVO, PROUST Y LA NOVELA DEL CELOSO
· *Julieta Videla Martínez y Francisco Salaris Banegas* ·

Julieta Videla Martínez
Francisco Salaris Banegas
 Universidad Nacional de Córdoba

Svevo, Proust y la novela del celoso

DOI: 10.36446/be.2022.60.286

Resumen

El tema de los celos ha sido recurrente en las novelas europeas del cambio de siglo XIX al siglo XX. *Senilità* (1898) y *Un amour de Swann*, –la segunda parte de *Du côté de chez Swann* (1913)– comparten esta temática que se encuentra relacionada con la noción de enfermedad. Los celos en tanto enfermedad que contraen los protagonistas de estas novelas tienen implicancias directas en nuevas formas estéticas del género novelesco *Fin-de-Siècle*. Este trabajo analiza hermenéuticamente y desde una perspectiva comparada la composición de la novela de los celos y la figura del celoso. Sostiene que dicha composición de la trama inclina a las novelas seleccionadas a tomar un estilo decadente que recupera la mimesis (en momentos en los que *l'art pour l'art* atenta contra ella). Esta recuperación de la mimesis es una creación estética que entabla un vínculo explícito con la praxis social a través del celoso burgués (de pequeña o alta burguesía) y sus acciones detectivescas que, sin embargo, no tienen ninguna finalidad orientada a la verdad o la moral. En consecuencia, al no obedecer a un propósito práctico, la novela del celoso concluye estéril.

Palabras clave

Literatura europea; Mimesis; Decadentismo; Autonomía del arte

Svevo, Proust, and the Novel of the Jealous

Abstract

The theme of jealousy has been recurrent in European novels from the turn of the 19th to the 20th century. *Senilità* (1898) and *Un amour de Swann*, –the second part of *Du côté de chez Swann* (1913)– share this theme, which is related to the notion of illness. Jealousy as a disease contracted by the protagonists of these novels has direct implications in new aesthetic forms of the *Fin-de-Siècle's* novel genre. This paper analyses hermeneutically and from a comparative perspective the composition of the novel of jealousy and the figure of the jealous. It argues that this composition of the plot inclines the selected novels to take a decadent style that recovers the mimesis (at a time when *l'art pour l'art* attempts against it). This recovery of mimesis or the novel of the jealous is an aesthetic creation that establishes an explicit link with social praxis through the jealous bourgeois (*petit* or *haute bourgeoisie*) and his detective actions, which, however, have no purpose that achieves truth or morality. Consequently, since it does not obey a practical goal, the novel of the jealous man concludes sterile.

Keywords

European Literature; Mimesis; Decadent Style; Autonomy of Art

Recibido: 11/02/22. Aprobado: 19/07/22.

Los celos presentan aspectos diversos según las épocas y las culturas, tal como lo ha estudiado Frédéric Monneyron (1997). Por ejemplo, en la antigüedad griega los celos no estaban limitados a la esfera amorosa, sino que implicaban las acciones individuales que podrían tener repercusión sobre el cuerpo social. Será necesario esperar hasta el siglo XIX y la instalación de las sociedades burguesas de Occidente para que los celos sean orientados a la esfera privada y tomen el aspecto que se les adjudica hoy. Sin embargo, es en el *Fin-de-Siècle* que este tema hace su aparición masivamente sobre la escena literaria, observan tanto Monneyron (1997) como Philippe Chardin (1990).

Chardin (1990) sostiene que hay por lo menos dos épocas de representaciones literarias sobre los celos. La primera corresponde a escritores del siglo XVII, como Shakespeare, Molière, Racine o Corneille, y la segunda atañe a escritores de fines del siglo XIX y principios del XX como Italo Svevo y Marcel Proust. Además del género literario, otra de las diferencias centrales es que en la primera época los personajes celosos suelen ser las mujeres, como *Fedra* o *Medea* –a excepción de *Otello*–, mientras que en la novela contemporánea¹ el celoso es un personaje masculino o andrógino y la historia generalmente es contada bajo su punto de vista, ya sea como narrador en primera o en

¹ Chardin se refiere en realidad al “roman moderne” (1990: 11), pero nosotros preferimos evitar este término, puesto que se puede prestar a confusiones con la “novela moderna” del siglo XVII que ya aborda la temática de los celos, como la novela corta *El curioso impertinente*, intercalada en *Don Quijote de la Mancha* (1605), circunscribiéndolo a la fidelidad como aspecto moral.

tercera persona, bajo el estilo indirecto libre. Además, en esta segunda etapa los celos son narrados de una manera más compleja, tanto por el punto de vista del narrador como por los procedimientos con los que experimenta la literatura en el cambio de siglo, que están lejos de considerar el tema de los celos solo como un elemento vinculado a la fidelidad, tal como ocurría en el siglo XVII.

Por lo tanto, la complejidad de este tema en la literatura de cambio de siglo o lo que más adelante llamaremos época de la *décadence* (Bourget [1883] 1920) renueva no solo la forma de abordar la temática, sino también y especialmente las formas de pensar la novela en un momento en que la concepción de autonomía del arte toma distancia explícita del contenido y de la finalidad de las obras con la teoría de *l'art pour l'art*. Algunas de las nuevas formas que la novela presentará corresponden a la autobiografía, el soliloquio, la confesión, la autobiografía que simula ser una novela o la novela que simula una narración autobiográfica, intercalados entre formas cómicas y trágicas e incorporación de violencia y obscenidad. Cabe destacar también que esta escritura compleja coincide más o menos con el nacimiento del psicoanálisis, y la relación que puede haber entre la literatura de los celos y el psicoanálisis es más indirecta si son contemporáneas y más directa si la primera es posterior a la segunda. Es decir, la literatura de los celos, como género literario que se consolida en esta segunda aparición, durante el decadentismo, se continúa y revela relaciones directas con el psicoanálisis una vez que este método se ha empezado a divulgar.

Este trabajo intentará realizar una aproximación al tema de los celos en *Senilità* (1898) de Svevo y *Un amour de Swann*, segunda parte de *Du côté de chez Swann* (1913) de Proust, a través de un abordaje comparativo que se concentrará en tres estaciones: la primera mostrará los elementos comunes en la estructura de la trama de los celos, es

por ello que en algunas ocasiones se demorará en puntos centrales de los argumentos. Esta fase será esencial para poder demostrar nuestra hipótesis. La segunda estación se dedicará exclusivamente a la figura del celoso como artista, donde aparecerán los aspectos más divergentes entre las obras, que sin embargo revelarán en los dos casos un gesto antiesteticista y, por lo tanto, crítico ante la literatura de época que en su intento de hacer desaparecer la mimesis cayó, como sostiene Peter Bürger ([1974] 2009), en el ocultamiento de la conexión con la praxis social de la obra de arte. Y finalmente, un tercer momento de análisis se orientará hacia la construcción de la microtrama que vive y crea el celoso como recuperación de la mimesis en épocas en las que se la rechaza.² De esta manera, mostraremos cómo la aparición de la mimesis en la novela del celoso no procura recuperar un sentido homogéneo o universal, ni constituir una literatura pragmática que deje una enseñanza. Por el contrario, la mimesis aquí entablará y explicitará la conexión con la praxis social en tanto sujetos burgueses de acción, pero al mismo tiempo será una mimesis estéril que se cierra sobre sí misma. Los celos no pueden ni deben ser comprobados porque si ello ocurriera, la novela pasaría a ser una enseñanza moral sobre la infidelidad.

1. EL TEMA DE LOS CELOS

Llama la atención en las novelas de Svevo y Proust que los celos sean constantemente definidos desde la enfermedad. Los celos son una enfermedad que contraen Emilio Brentani y Swann en la relación que

² Cuando hablamos de mimesis, nos referimos al régimen representativo clásico (Rancière, 2016), que perduró como principio literario hasta la segunda mitad del siglo XIX, con su exacerbación a través del realismo y el naturalismo, y que comenzó a desandarse a partir de Gustave Flaubert.

establecen con la mujer que desean poseer (Angiolina y Odette respectivamente). En el caso de *Senilità*, siempre un tercero quiere curar al enfermo: Balli desea curar a Emilio, y Emilio a Amalia (aunque también el tercero es la figura que promueve los celos en ambos autores). La entrada de los celos se manifiesta ya desde el capítulo III en el que Brentani ingresa por primera vez al hogar y al cuarto de Angiolina, donde se encuentra con una gran cantidad de retratos de hombres: “Por primera vez, brutalmente, los celos le traicionaron. – No me gusta nada encontrarme con tantos hombres en este dormitorio– dijo” (Svevo [1898] 1982: 33). Todos esos hombres que ella tenía retratados en su cuarto a su vez tenían una foto de Angiolina. Queda allí explícito que todos tenían una fotografía, lo que significa que otros hombres tenían algo de ella, en otras palabras, tenían una parte de ella. Este es un dato que Emilio no pasará por alto, porque implica que Angiolina no es completamente suya. El narrador nos indicará que “a pesar de todo, él [Emilio] experimentaba una satisfacción completa con la posesión incompleta de aquella mujer” (Svevo [1898] 1982: 36).

En el mismo capítulo, Angiolina le revela a Brentani que tiene novio, esto significa que esa “satisfacción completa” por la “posesión incompleta” se desencadenará en estructura de trama, es decir, el objeto central de la novela será de aquí en adelante el goce que genera la posesión incompleta. Para la novela que Emilio estaba comenzando a vivir, “habían encontrado a aquel tercero que necesitaban” (Svevo [1898] 1982: 39). Él se imagina a sí mismo como un personaje de novela dentro de la novela. Esta experiencia amalgama un dolor violento y un deseo o sueño de destrucción del objeto, sentimientos opuestos que se explican de la siguiente manera: Brentani siempre había proyectado la destrucción del objeto, es decir, que aparezca un tercero, ya sea comunicándose a Angiolina o interiormente, ya ha-

biendo soñado con acciones como el robo, el homicidio o la violación. Todas estas especulaciones le brindan a Emilio cierta felicidad en la instancia ficcional o no real como en el momento del sueño o la especulación, debido a que es una pérdida o destrucción del objeto que luego en la realidad se recupera, pero que cuando la novela se comienza a convertir en realidad o se está viviendo el dolor que lo domina es insoportable.

Los celos se constituyen en Svevo como un sentimiento que se sueña, se desea, se proyecta, se especula. En ese proceso de especulación (novelesca, porque Brentani desea vivir una novela) que también rige cuando el sentimiento está instalado, el sujeto que desea la destrucción de *su* objeto o la pérdida de *su* objeto al mismo tiempo tiene la sensación de posesión: “¿Por qué había de cedérsela a los demás para poder poseerla de una manera distinta?” (Svevo [1898] 1982: 40). Es decir, para el celoso es necesario que aparezca un tercero y que el objeto corra el riesgo de no pertenecerle para así poder desearlo. El deseo está cuando la posesión es incierta, y la posesión es incierta cuando aparece el tercero. Esta figura del tercero que despierta la enfermedad de los celos en Emilio es encarnada en Volpini, el paraguero, y su amigo Esteban Balli. Paradójicamente, Balli estaba convencido de que él podía y debía curar a su amigo, sin embargo, Brentani consideraba que el escultor “se había convertido de poco tiempo a esta parte, aun sin querer, en portador de desgracia. Si no hubiera sido por él, las relaciones con Angiolina habrían transcurrido más dulcemente y no se habrían visto tan amargamente enturbiadas por los celos” (Svevo [1898] 1982: 122).

La enfermedad de los celos genera en los personajes que sufren de ella síntomas de ilusión, imaginación y delirio. Es por ello que Brentani se enamoró de una Angiolina –Ange, como le gustaba nombrarla– que él mismo creó en su imaginación. Esa creación que el

celoso produce adopta formas de creación artificial o de obra de arte, se convierte en un objeto bello, es decir, estético, cuando el narrador confirma:

[...] a Emilio le gustaba haber hecho nacer en su mente una Angiolina tan diferente de la que era en realidad. Cuando estaba con su hermana amaba aquella imagen, la embellecía, le añadía todas las cualidades que le hubiera gustado encontrar en Angiolina, y cuando se dio cuenta de que la propia Amalia también estaba colaborando con aquella creación artificial, le produjo un placer muy vivo. (Svevo [1898] 1982: 80)

Amalia colaboraba con la creación de la obra de arte porque entendía el sentimiento de su hermano y porque también sufría de celos. Como consecuencia de sus celos cayó gravemente enferma, con fiebre, delirios y sueños. En esos sueños, ella se inventó la figura del tercero, que en su trama se llamaba Victoria. Amalia sufría y al mismo tiempo era feliz con la creación del tercero en su imaginaria relación con Balli.

En cuanto a *Un amour de Swann*, la crítica reconoce su independencia, pero al mismo tiempo define esta segunda parte del primer tomo como la estructura que condensa el movimiento completo de la *Recherche*. En este sentido, Pierre Klossowski afirma que “los celos de Swann no eran, por así decir, otra cosa que el esquema novelesco de un movimiento retrospectivo que forma por sí solo el resorte conjunto de la obra” (Klossowski 2021: 29). Si bien hay por lo menos dos o tres momentos centrales que construyen la forma de amar de Swann a Odette –que recuperaremos más adelante–, quisiéramos empezar ahora, para observar cómo funcionan los celos, por la noche en que Swann llegó tan tarde a la casa de los Verdurin, que Odette se marchó creyendo que él no iba a ir:

Al ver que ella ya no estaba, Swann sintió una punzada en el corazón: se estremeció al verse privado de un placer que –por haber tenido hasta entonces esa certeza de verla cuando quisiera que en relación con todos los placeres nos merma o incluso nos impide discernir lo más mínimo de su magnitud– apreciaba por primera vez. (Proust [1913] 2010: 241)

Como dice el narrador, esta es la primera vez que Swann puede apreciar el placer de encontrar o de tener próxima a Odette. Esta apreciación se hace posible a causa del desencuentro con ella. Además, Swann ya tenía su propia estrategia para jugar con el sentimiento de posesión o ausencia del objeto, que consistía precisamente en arribar más tarde a lo de los Verdurin, entreteniéndose con la obrerita que solía llevar hasta el Bois de Boulogne, porque en realidad estaba seguro de que iba a encontrar a Odette cuando llegase a su destino, es decir, tenía la posesión del objeto asegurada. Así como Brentani jugaba con proyectar la idea de que Angiolina tuviera otras relaciones amorosas, Swann también jugaba con el encuentro tardío con Odette. Esta es la modalidad que ambos personajes utilizan para sentir la ausencia del objeto, que es al mismo tiempo sentir su presencia, como también es la forma de mantener vivo el deseo continuamente. A través del juego que ellos manipulan, los celosos sostienen el deseo. No obstante, cuando la ausencia del objeto se les presenta de manera externa, de modo que ya no es una ausencia creada por ellos y, en consecuencia, se ven privados del placer, los celosos se angustian, se estremecen, sienten dolor, se muestran convulsos o nerviosos.

A partir de este desencuentro con Odette, Swann comenzará a buscarla por lo de Prévost primero, donde ella había dicho que se iría, luego en todos los restaurantes y enviará también a su cochero a buscarla prometiéndole una recompensa. Este episodio, que finaliza con el encuentro inesperado por parte de los personajes, cierra con una

aproximación a la supervivencia del amor. “De todos los modos como sobrevive el amor, de todos los agentes de diseminación del mal sagrado, uno de los más eficaces es sin duda ese gran arranque de inquietud de que a veces somos presa” (Proust [1913] 2010: 245). Así como Claudio Magris sostiene en la entrevista *Zeno, antieroe esemplare del novecento* que “Svevo comprendió otra verdad fundamental: el fracaso no es no ser amado, sino no amar; no es ser infeliz, sino dejar de desear la felicidad” (Serra 2017: 310).³ Para Proust el problema tampoco será no ser amado o que su deseo no resulte satisfecho, sino que el deseo de amar y de tener el objeto se extinga. Por este motivo los celosos pondrán en práctica sus juegos con el fin de reavivar el deseo constantemente. Mientras que las acciones por parte de Odette o Angiolina (es decir, acciones no manipuladas por los celosos) que pongan en juego la posesión asegurada del objeto generarán un goce que mezcla la angustia y la felicidad al mismo tiempo.

Esta escena de desencuentro entre Odette y Swann –en la que éste, en un estado de nervios, desvaría y especula – tiene su correlato en el capítulo vi de *Senilità*. Aquí, Emilio –luego de descubrir con la ayuda de Balli que Angiolina lo engañaba con el paragüero– primero finge tranquilidad y hasta aburrimiento ante la información, y luego se entrega a una caminata –en algunas ocasiones, corrida– desesperada en las que imagina Ange y al paragüero, se inventa conversaciones y todo aquello que le diría para dejarla, incluso ensaya muecas y gestos que haría. En este sentido, se hace evidente cómo estos personajes enfermos de los celos, en una situación en la que corren el riesgo de

³ Salvo indicación contraria en la bibliografía, todas las versiones castellanas de obras en otros idiomas son propias.

perder el objeto, son presa de desasosiego, nervios y hasta desvarío, llegando a crear situaciones imaginarias.

Luego de este episodio clave de *Un amour de Swann* el amor por Odette se fortaleció, a tal punto que el celoso le agradecerá el permitirle las visitas cotidianas en estos términos:

[...] al preservarlo de los celos –al evitarle la ocasión de sufrir de nuevo el dolor que se le había declarado la noche en que no la había encontrado en la casa de los Verdurin–, lo ayudarían a llegar –sin padecer otra de aquellas crisis [...]– hasta el final de aquellas horas singulares de su vida [...]. (Proust [1913] 2010: 253)

Observamos entonces la importancia del primer episodio mencionado: no solo lo es porque inicia el sentimiento de posesión incierta, sino también por los celos a los que se siente expuesto el personaje. Como consecuencia de los celos se van a desencadenar en Swann las preguntas, sospechas sobre el empleo del tiempo durante el día, el pasado de Odette, búsqueda de información sobre su vida para poder imaginar, y más adelante, confesiones y pruebas. Los celos serán sostenidos luego por episodios en los que aparecerá el conde de Forcheville –nuevamente, acciones no iniciadas por el celoso–, ya que desde que Odette lo presentó en la casa de los Verdurin, Swann “se sentía dolorido y triste” (Proust [1913] 2010: 286).

La situación lúdica de “tira y afloja” de la cuerda del deseo se vuelve a presentar un día en que Odette le pidió a Swann que la visitara, de manera que, con esta solicitud, ella le dio la seguridad de que no esperaría a nadie, es decir, le dejó la posesión asegurada. Esta actitud bastaba para que Swann ni siquiera asistiera a su casa. De todas ma-

neras, decidió ir (demasiado tarde) por si ella notaba la falta de interés y en otra ocasión no le reservara el final de la velada a él. Notemos en el accionar del celoso no solo la situación lúdica que se repite de manera similar al inicio de la historia cuando llegaba tarde a lo de los Verdurin porque sabía que Odette siempre lo estaba esperando, sino también el proceso de especulación por el que atraviesa continuamente. Así las cosas, Swann llegó tarde, pero Odette se quejó y le pidió que la dejara porque se sentía mal, de modo que el celoso se fue, pero más tarde volvió a espiarla, puesto que las sospechas y los celos lo torturaban y él deseaba saber la verdad. Esta actitud de sospecha podemos encontrarla también en Balli –aunque a modo de entretenimiento, quien descubre que Angiolina engaña a Brentani con el paraguero y se dedica a espiarlos–, y en Emilio. En una de las citas que Brentani y Angiolina tenían programadas, ella, como siempre, llegó tarde, pero además Emilio reparó en el atuendo que ella nunca había usado con él y el esmero que había puesto en arreglarse. Estas observaciones bastaron para desencadenar sospechas en Emilio.

Si bien reconocemos puntos en común correspondientes a la novela del celoso como el juego, el malestar, la especulación y la creación de situaciones imaginarias por parte de los celosos que hemos hecho dialogar en las respectivas tramas, hallamos también diferencias en otros aspectos que se dibujan en las obras, como, por ejemplo, la figura de artista. Mientras Emilio Brentani crea, Swann adapta la vida a una obra ya creada por otros artistas. Emilio crea una obra de arte de Angélica, es decir, crea a “Ange”. También construye, a partir de la historia de amor, una novela que, si no puede ser escrita, por lo menos desea vivirla. Esto es, artizar la vida. Swann somete a Odette,

a partir de su mirada, a una profunda transformación –lo que la crítica en general sostiene como “idolatría”⁴– en la que pasa de ser una mujer vulgar (igual que Angiolina) a convertirse en varias de las muchachas de Botticelli. “Y, cuando sentía la tentación de lamentar los meses que llevaba viendo exclusivamente a Odette, le parecía lógico dedicar tanto de su tiempo a una inestimable obra maestra” (Proust [1913] 2010: 239). Este gesto de hacer coincidir personas con obras de arte puede leerse como un gesto esteta de Swann en tanto que fuerza la vida para que se asemeje a una obra ya existente.

Más allá de la diferencia que observamos en lo que respecta a los celosos como artistas y que retomaremos en el segundo apartado de este trabajo, lo que queremos demostrar en esta primera parte es la coincidencia en la construcción de una novela que comienzan a vivir los celosos de Svevo y Proust. Como consecuencia de los largos viajes que Odette realizaba con la familia Verdurin, Swann “se sumergía en la más embriagadora novela de amor” (Proust [1913] 2010: 309). Daba rienda suelta a su imaginación visualizando a Odette en el ferrocarril, imaginando su horario de llegada, como así también posibilidades de viajar para encontrarse “casualmente” con ella (aunque lo hubiera meditado absolutamente todo, incluidos los discursos que le diría y la gestualidad que mostraría).

⁴ La idolatría es para Schmid (2008: 93-127) una “enfermedad” sufrida por los estetas y los diletantes que circulan por toda la *Recherche* y que Proust denuncia en John Ruskin y Robert de Montesquiou. Esta enfermedad, en Swann o el narrador, consiste en tomar un aspecto particular de una persona o una cosa y, a raíz de ello, acusar su parecido con una obra de arte. Swann es el idólatra por excelencia. El gesto de idolatría es, para Schmid tanto como para Rancière (2009: 214), el esfuerzo del personaje por hacer encajar el arte en la vida y la vida en el arte. El narrador tendrá que aprender a superar este deseo esteticista o la contemplación pasiva del arte.

Esta novela de amor que Swann creaba en su mente es similar a la que Brentani producía camino al encuentro con Angiolina luego de saber que lo había engañado con el paraguero. En este sentido, el sentimiento de celos trazado en estas dos novelas como una enfermedad que acoge al hombre se refleja en los síntomas de dolores (incluso corporales), desasosiego, nervios, obsesión, sospechas, espionaje, delirio, creación de situaciones hipotéticas, fabulación y construcción de la historia de amor vivida como la trama de una novela. En el caso de Brentani, se trata de una novela de amor que el celoso desearía escribir, y en el caso Swann, la historia de amor como una vivencia estética. Sin embargo, cabe destacar la diferencia que hay entre el gesto de creación artística de la amada por parte de Emilio, y el gesto de idolatría de Swann: mientras que el primero crea activamente una obra que se materializa en la narración (aunque sea oral), el segundo se sostiene en la contemplación pasiva y el esfuerzo por intentar encuadrar el arte en la vida. Emilio reconoce su condición de ineptitud, de incapaz para finalizar la novela, mientras que Swann se engaña y se conforma con la contemplación pasiva.

2. EL CELOSO COMO ARTISTA

En su investigación de la obra completa de Svevo, Giorgio Lutti sostiene que Emilio Brentani es el personaje más auténtico de su poética, ya que por primera vez la evocación logra ser historizada y se convierte en el instrumento de un nuevo método de investigación y de narración (Luti 1961: 269-270).⁵ Esta figura es la más genuina porque está, dentro del recorrido de la obra de Svevo, a mitad de camino entre la representación de un sujeto en un ambiente (idea heredada

⁵ Acerca de las constantes y las transformaciones a lo largo de la obra sveviana, véase también De Castris 1959.

del realismo y el naturalismo francés) y la nueva formulación de realismo que él mismo generará, originada desde el interior sentimental del individuo, esto es, entre *Una vita* (1892) y *La coscienza di Zeno* (1923). Al mismo tiempo, debemos contemplar que ese ambiente naturalista que en su primera obra apela a la crisis de la burguesía en Europa, es decir, a una crisis exterior al individuo, paulatinamente, en sus próximas dos novelas se convertirá en una crisis interior del personaje. *Senilità*, con la figura del celoso, plasma muy bien esta transformación, porque ciertas problemáticas burguesas se interiorizarán hasta definir no solo un malestar interior, sino también la enfermedad de los celos como motor de una vida estetizada, planteando así una compleja relación entre arte y vida. En este sentido podemos comprender que Luti manifieste que “el individuo se convierte en símbolo de la sociabilidad y no solo en participante de un conflicto social” (Luti 1961: 302). Es por ello que, como hemos visto en apartado anterior, el celoso –tanto Emilio como Swann–, impulsado por un sentimiento enfermizo, se mueve en una dimensión de acciones que involucra la investigación, el espionaje, los recorridos por la ciudad y los bulevares durante el día y la noche, intenta sacar información a sus amigos y conocidos sobre su amante, husmea cartas y confabula historias hipotéticas, y todo ello con el objetivo de reavivar el deseo de posesión del objeto. La mujer, para el celoso, se compone de una moneda de dos caras: de un lado, la mercancía que hay que “mantener”⁶ constantemente para que el deseo jamás se pierda –por

⁶ “Entonces se preguntó de pronto si no era precisamente eso «mantenerla» –como si esa idea de mantener pudiera, en efecto, desprenderse de elementos no misteriosos ni perversos, sino pertenecientes al fondo cotidiano y privado de su vida, tales como aquel billete de mil francos, doméstico y familiar, roto y pegado, que su mayordomo, después de haber satisfecho sus cuentas del mes y el alquiler, había guardado en el cajón del viejo escritorio en el que Swann lo había recogido para enviarlo, con otros cuatro, a Odette– y si no se podrían aplicar a Odette, desde que la conocía– pues ni por un instante sospechó que hubiera podido recibir dinero de nadie antes que de

ello Swann todos los meses le otorgaba grandes cantidades de dinero y regalos ostentosos, o Emilio sentía la necesidad de “compensar” con la educación estética a Angiolina como pago por el amor que recibía de ella, ya que el bolsillo no le alcanzaba para darle más fortuna–, y, del otro lado, un objeto estético que, al sentirlo próximo, los complace desinteresadamente.

Brentani llevaba una vida con dos actividades simultáneas aparentemente antitéticas: tenía un “empleucho” [*impieguccio*] (Svevo [1898] 1982: 6) en una compañía de seguros que le servía para subsistir, pero también una “prometedora” carrera literaria que en realidad no gozaba de gran reputación, puesto que había escrito una sola novela que no se vendía y nada más. De tal forma, su carrera artística se alimentaba para él más de un futuro éxito por considerarse como una “máquina genial y de gran potencia que está construyéndose, pero que aún no ha entrado en funcionamiento” (Svevo [1898] 1982: 6), que de una obra triunfante de su presente o de su pasado. El amor por Angiolina lo mantenía lejos de su carrera literaria, ya que todos sus días estaban ocupados en imaginar y confabular en torno a la mujer. Sin embargo, poco tiempo después de haber terminado la relación con Angiolina “intentó incluso sacar partido de la libertad reconquistada” (Svevo [1898] 1982: 150) y retomó la escritura desarrollando una novela que se basara en “la verdad” (Svevo [1898] 1982: 150), gracias a la cual narró su historia de amor. Cuando releyó lo escrito se dio cuenta de que por más realista que quisiera ser, no lo lograba, porque lo que había escrito no resultaba verosímil.

él– aquellas palabras– que había considerado tan incompatibles con ella– de «mujer mantenida» (Proust [1913] 2010: 284). En esta cita se puede observar el juego de la significación del vocablo “mantener” entre una mujer que no trabaja y es mantenida por su marido, una mujer que se debe pagar, es decir, mantener por sus servicios, tal como se hace con un sirviente, y una mujer en tanto cosa que debe ser abonada para seguir gozando de ella.

Así, en esta escena *Fin-de-Siècle*, observamos una fuerte crítica a la metodología realista, adoptada por Svevo hasta *Una vita* y, por ende, una nueva concepción del arte que se despliega en *Senilità* y que tiene que ver con una escritura que problematiza la crisis burguesa desde las impresiones del sujeto, tomando la forma de evocación de los celos. Luego de darse cuenta de que su escritura no era verosímil en términos objetivos y realistas, se angustió y abandonó el proyecto de la novela, que quedará inconcluso. Como el celoso se verá afectado por la incapacidad de emprender su propia obra literaria, procurará volver a ver a Angiolina para “vivir la novela que no acertaba a escribir” (Svevo [1898] 1982: 152). Emilio Brentani, el celoso que no puede ni entregarse al caos de la vida, ni escaparse de la misma creando materialmente su obra literaria, es una tentativa de contemplador schopenhaueriano⁷ que está imposibilitado de controlar la vida caótica –es decir, cuando ya en un primer momento le deja en claro a su amante que no tiene tiempo para una relación seria porque tiene obligaciones familiares, o cuando Angiolina es objeto de posesión de otros hombres–, pero que tampoco puede concretar su carrera literaria, ya que esta, según él, es del tiempo futuro y, en consecuencia, al no ser del presente, no se puede considerar vida. En este sentido, su espíritu contemplador, que sueña con una exitosa carrera, metamorfosea a Angiolina y “vive” una novela que no alcanza a escribir, atenta contra la voluntad de vivir; de hecho, Nunzia Palmieri y Fabio Vittorini (2014) sostienen que Emilio pertenece al rango de los que no viven.

Ya hemos mencionado en el primer apartado la transformación que sufre Angiolina a partir de la narración que hace de ella Emilio a

⁷ Al respecto, véase Schopenhauer [1859] 2005. Cardona Suárez (2012) se concentra en esta noción de contemplación como un intento alcanzar una cierta salvación temporal del sufrimiento.

Amalia, y cómo esta última también colabora en esa “creación artificial”, vivencia estetizada o embellecida y narrada desde los celos. No obstante, este ejercicio de literaturización mental que nunca llegaba a concretarse en una obra escrita –en otras palabras, el ejercicio soñador o contemplador que escapa de la vida– se sostuvo hasta el final de la obra, cuando ellos ya no se veían porque Angiolina había desaparecido:

Años más tarde se quedaba fascinado recordando aquel período de su vida, el más importante, el más luminoso. Y empezó a vivir de él, como vive un viejo del recuerdo de su juventud. En su mente de literato baldío, Angiolina sufrió una extraña metamorfosis. Conservó inalterada toda su belleza, pero adquirió todas las cualidades de Amalia, que moría en ella por segunda vez [...]. Aquella figura vino a convertirse en un símbolo [...]. En aquella imagen se concretaba el sueño que él una vez había tenido estando con Angiolina. (Svevo [1898] 1982: 253-254)

Por esta razón, después de la desaparición de Ange, ya no solo intentaba hacer de su “vida” la obra que no lograba escribir, sino que intentaba vivir de un recuerdo (no verosímil en el sentido realista del término) literaturizado que evocaba incesantemente, y en esto consiste también la idea sveviana de “senil”, que se relaciona con la de “inepto”: escapar del presente para vivir de un recuerdo del pasado es lo mismo que no vivir o escapar a la voluntad de vivir a través de esa creación artificial o de su obra literaria mental. La situación de repetición obsesiva de un recuerdo inventado designada como *delectatio morosa*⁸ será estudiada por Klossowski en un trabajo sobre Sade

⁸ Para aquel que se aplica al fantaseo diurno y que se ejercita en retener sus imágenes, la *delectatio morosa* se presenta exactamente como un ejercicio espiritual a la inversa: pues, materialmente hablando, consiste precisamente en *cultivar el recuerdo de los sentidos frustrados en su objetivo, en convertir ese recuerdo en una facultad*

(Klossowski [1947] 1970) y con posterioridad en uno recientemente publicado sobre Proust (Klossowski 2021)⁹. La *delectatio morosa*, en tanto placer obsesivo, busca mucho más que la posesión exclusiva del objeto consiste en reavivar repetitivamente un recuerdo inventado que se cierne sobre la metamorfosis generada por la mente del celoso respecto de un objeto –Angiolina u Odette– y en muchas ocasiones se materializa en lugares específicos.

Observamos este placer obsesivo cuando Emilio necesitaba volver a la casa de la familia de Angiolina, aunque ella ya no estuviera ahí, para reavivar el deseo de posesión, o cuando luego de terminar la relación con ella se marchó repitiendo en su memoria un gesto de angustia de ella “y lo escuchaba tratando de que quedara cada vez más impreso en su memoria”. (Svevo [1898] 1982: 104) Al mismo tiempo, de una manera similar, en el momento en que Swann retomó su estudio sobre Vermeer –actividad estética que nunca lograba concretar porque la vida mundana de los salones o el amor por Odette ocupaba todo su tiempo y su mente– debería haber viajado a La Haya, Dresde o Brunswick para estudiar un *Baño de Diana*, pero “abandonar París, cuando Odette estaba o incluso cuando no estaba –pues en lugares nuevos en los que las sensaciones no quedan amortiguadas por la costumbre reavivamos, reanimamos un dolor– era para él un proyecto cruel” (Proust [1913] 2010: 371). Podríamos citar muchos más pasajes de *Swann*, como el momento de las confesiones que él le exige a Odette para representarse o imaginarse la situación,

evocadora de las cosas ausentes, a tal punto que la ausencia misma de los objetos se vuelve la condición sine qua non de esa facultad de representación de la sensibilidad frustrada. (Klossowski, [1947] 1970: 124).

⁹ Ensayo completamente inédito hasta la primera publicación que realizó la editorial Serge Safran en 2019. La editorial Cactus presentó la primera edición en español en 2021.

y luego de las palabras que ella formuló, él “se repetía aquellas palabras pronunciadas por ella [...] pero no aparecían desarmadas en la memoria de Swann, pues cada una de ellas sostenía un cuchillo y le asestaba un nuevo tajo” (Proust [1913] 2010: 385). Del mismo modo, este gesto de la *delectatio morosa* se reitera infinitamente no sólo en este relato intercalado, sino también a lo largo de toda la *Recherche*.

Si bien en ambos celosos se produce el fenómeno de la repetición inventada de un recuerdo para sentir próximo a su objeto, para recuperar, al menos imaginariamente, el sentimiento de posesión, en el caso de Emilio, esa imaginación se tiñe de aspectos filosóficos que rechazan la vida, mientras que en Swann la *delectatio morosa* atraviesa toda la narración y toma distintos aspectos que hacia el final de la historia tienen que ver más con una desmitificación o un proceso inverso al de la idolatría de Odette reafirmando la vida en desmedro de una concepción esteticista.¹⁰ Los dos celosos actúan como artistas de obras que no pueden concretar materialmente debido a la intromisión de las amadas –la novela basada en la propia historia de amor de Emilio o el trabajo crítico que Swann intenta realizar sobre Vermeer–; sin embargo Emilio alcanza a generar una creación mental, en tanto que Swann solo idolatra. El primero, a través de los celos, rechaza la voluntad de vivir y se convierte en contemplador, y el segundo intenta disociar la idolatría de la vida. Mientras Emilio parte de su amada para crear y embellecer una imagen estética, Swann parte del ídolo o del ícono para forzar y transformar la imagen de su amada en esas obras que idolatra.

¹⁰ Si a lo largo de la *Recherche* se reflexiona sobre la relación entre arte y vida, Swann es uno de los personajes esteticistas que será criticado por reducir este binomio a la sentencia de *l'art pour l'art* que circulaba comúnmente hacia fines del siglo XIX.

Además, a pesar de que los celosos son burgueses, es decir, revelan estéticamente una conexión con la praxis cotidiana, ambos pertenecen a una burguesía completamente diferente, que problematiza distintos aspectos en relación con la praxis cotidiana: por un lado, Emilio pertenece a una pequeña burguesía, es un empleado de una compañía de seguros que no posee tiempo ni capacidad para concretar su obra literaria, pero tampoco tiene suficiente dinero para ofrecerle regalos a su amada. Esta crisis manifiesta los conflictos del hombre que debe trabajar para vivir y los deseos de convertirse en un artista que jamás se cumplirán. En contraposición, Swann forma parte de una alta burguesía, jamás se da cuenta de que este personaje se dedique a trabajar. Únicamente sabemos que es hijo de un agente de cambio y bolsa, y se relaciona con individuos que se equiparan a su fortuna. Swann es el prototipo de figura esteticista, y la conexión que se establece con la praxis cotidiana es justamente la negación esteticista de la praxis cotidiana a través de su figura ridiculizada.

3. LA MICROTRAMA DE LOS CELOS

A pesar de que los celosos-artistas de Svevo y Proust tienen diferencias radicales por las que, como hemos visto, Emilio parte de su amada para crear una obra, mientras que Swann lo hace de un ícono para adaptar a él la figura de Odette, los celos son el motor del desencadenamiento de las acciones de ambos protagonistas. Estas acciones serán vividas por los celosos como una novela constituida por una trama en la que ellos son los protagonistas que investigan, se sumergen en las calles de la ciudad para buscar a su amada o encontrarla *in fraganti*, rastrean huellas, indagan a sus amigos y conocidos para conocer y reconstruir el pasado o aspectos ignorados de la vida de Odette de Crécy o de Angiolina y se cuestionan qué lugar ocupan dentro de la historia cuando aparece un tercero. Asimismo, esta sucesión de acciones está interrumpida por el discurrir especulativo de

los celosos en los que se completan aspectos desconocidos sobre la amada, se imagina y conjetura qué harían ellos y estas mujeres en situaciones particulares –como en el momento en que Swann fantasea con ir a la casa de un amigo que vive en Pierrefonds solo para encontrarse con Odette pero actuando como si su objetivo fuera totalmente contrario a este, o como el caso en el que Emilio, tras enterarse del engaño de Angiolina, imagina cómo le diría ciertas palabras, los gestos y actitudes que ambos tendrían–, o se recupera un recuerdo inventado por la mente del celoso-artista para escapar del presente.

En otras palabras, observamos que esa “novela de amor” que crea el celoso, complejizando así la relación entre vida y arte, se constituye a partir de dos dimensiones, una del orden de las acciones, en la que el celoso se encuentra buscando, investigando, preguntando y fisgoneando, y otra del orden especulativo en la que imagina, delira, reflexiona y evoca. Ambas dimensiones, son, en realidad, acciones, ya sea físicas o mentales, de manera que las novelas de Svevo y Proust ponen en escena el tejido de otra novela compuesta por las “acciones burguesas” y las especulaciones del celoso, es decir, esto es lo que llamamos aquí la microtrama o la novela del celoso. Tal como lo hemos mencionado con anterioridad, cuando hablamos de las “acciones burguesas” que constituyen a la novela del celoso construida por Emilio y Swann, nos referimos específicamente a acciones que se dan en el espacio de la ciudad y que por su característica de búsqueda e investigación figuran al celoso como un detective.

La microtrama del celoso debe ser pensada en el contexto del cambio de siglo, período de *décadence*, según lo designan filósofos y artistas como Nietzsche ([1888] 2002) y Bourget ([1883] 1920), entre otros. Bourget sostiene que la época de la *décadence* es aquella en la que se genera una muy pequeña cantidad de individuos apropiados para el sistema productivo de la vida común. Estos individuos, para hacer

funcionar la máquina burguesa de la vida, deben ser aptos para ella y subordinar su tarea en pos de creación energética que beneficie al cuerpo social. (Bourget [1883] 1920: 19-20) Sin embargo, esta época se destaca también por la aparición de individuos que, caracterizándose por su aspecto enfermizo (Nietzsche [1888] 2002: 190-191), se convierten en ineptos, seniles o contempladores que, a pesar de su origen burgués,¹¹ como es el caso de los enfermos de los celos en cuestión, toda la energía que crean no se subordina al sistema social del que provienen. “Si la energía de las células se vuelve independiente, los organismos que componen el organismo total cesan paralelamente de subordinar su energía a la energía total y la anarquía que entonces se instaura constituye la decadencia del conjunto” (Bourget 2008: 91).

Lo que cabría esperar de estos personajes es que, por su condición de pertenencia a una pequeña o alta burguesía, no interrumpan su dinámica social en tanto célula del sistema. Muy contrariamente a la actividad utilitaria y reproductiva que se espera del burgués, el celoso-artista, que a pesar de tener incorporado este sistema burgués y de procurar, por inercia y no por voluntad, llevarlo a cabo, pierde todo el tiempo en los devaneos amorosos y crea en su vida la novela sustentada por la secuencia de acciones y reflexiones especulativas. Sin embargo, la misma novela que ellos inventan en su vida resulta estéril porque la unidad de la trama del celoso, siendo el resultado de un estilo decadente, cobra autonomía por sí misma.

¹¹ Recordemos que Emilio es empleado en una compañía de seguros y trabaja en una oficina (Svevo [1898] 1982: 6), al tiempo que Swann –lo sabemos por “Combray”, la primera parte de *Du côté de chez Swann*– es judío, hijo de un agente de cambio y bolsa, se codea con personas con las que está en condiciones según su fortuna, es de modales sencillos y le gusta coleccionar objetos antiguos, es decir, es coleccionista (Proust [1913] 2010: 23). Si bien son burgueses, el primero corresponde a una pequeña burguesía mientras que el segundo a una alta burguesía.

Dicho de otra manera, la secuencia de acciones que emprenden los protagonistas en su novela, como consecuencia de la enfermedad de los celos, no tiene una finalidad práctica ya sea de conocimiento o moral, sino que queda suspendida sin una finalidad. Aunque el narrador le revele al lector que la secuencia de acciones montada por el celoso tiene como objetivo sostener el deseo de posesión de la amante, y es por ello que en el primer apartado mencionamos el carácter lúdico de dicha secuencia, el celoso quizás lo intuye, pero no lo sabe y solo cree buscar las otras facetas de la amante con la sucesión de acciones, que sin embargo queda sin resultados. En otras palabras, la microtrama del celoso es estéril. El celoso no quiere comprobar que su amante lo engaña y la novela no pretende enseñar aspectos morales sobre la infidelidad.

La microtrama del celoso, a pesar de restituir la mimesis del “gran estilo” (Magris 2012), lo hace poniéndola en crisis, disolviendo la fuente originaria del sentido y su finalidad. Por consiguiente, se nos presenta la novela del celoso como una microtrama estéril que conserva su origen burgués y al mismo tiempo destruye la falsa dicotomía arte/praxis que Bürger desmitifica en su estudio sobre las vanguardias próximas a la Primera Guerra.

Para Bürger, la noción de autonomía del arte es eminentemente ideológica, y, desde sus inicios con Kant y Schiller hasta *l'art pour l'art*, ha ocultado su relación histórica con la sociedad burguesa. De este modo, afirma que “sólo en el siglo XVIII con el desarrollo de la sociedad burguesa y la conquista del poder político por parte de la burguesía se establece una estética sistemática como disciplina filosófica, en la que se crea un nuevo concepto de arte autónomo” (Bürger [1974] 2009: 60). En este sentido, la novela o la microtrama del celoso, a pesar de ser obras próximas al esteticismo, revelan la unión con la praxis social que había sido ocultada. No obstante, la trama

constituida por las acciones del celoso concluye inútil o estéril. La revelación de la conexión con la praxis social hace de la novela del celoso una autocrítica de la literatura esteticista.

La manifestación de la praxis social en el complejo vínculo entre arte y vida que desemboca en la novela del enfermo de los celos con la consecuente creación artística de energía que no fluye reproductivamente hacia el sistema del que viene, sino que se emancipa de él, constituye a la misma como una obra de estilo decadente que cobra autonomía estética. En este sentido, la microtrama del celoso se funda como la autocrítica que revela su origen burgués pero que al mismo tiempo se desvincula de su sistema apostando por resultados estériles.

Si los enfermos de los celos son rechazados por su propia sociedad que los ha dado a luz a causa de su reflexión, su ineptitud, su senilidad, su carácter soñador o contemplativo “¿no es precisamente porque son demasiado hábiles para el pensamiento solitario?” (Bourget 2008: 93).

CONCLUSIONES

El segundo período de representación de los celos que corresponde a la literatura de fines del siglo XIX y principios del siglo XX se da especialmente en novelas que comparten varias características que hemos analizado aquí. En consonancia con ello, *Senilità*, de Svevo y *Un amour de Swann* de Proust comparten, a partir del tema de los celos, la conformación de lo que denominamos la microtrama del celoso.

Al comparar las formas de utilización de la temática de los celos en cada novela, pudimos observar que los celosos, Emilio y Swann, se enamoran de mujeres que no les permitirán finalizar su obra de arte.

Sin embargo, estos personajes delinearán en su vida, paralelamente a esa obra inacabada, una novela propia en la que serán los protagonistas de su historia de amor. La novela del celoso será –en tanto creación nacida de la enfermedad, la senilidad y la ineptitud– para Emilio un modo de contemplación estética que le permite escaparse del sufrimiento, o la voluntad de vivir, convirtiéndolo en un hombre que “vive del pasado” –que es lo mismo que decir que “no vive”–, creando recuerdos jamás ocurridos, mientras que para Swann, será el mecanismo para disociar la idolatría, que no es lo mismo que la creación, de la vida misma. Ambos complejizan el vínculo entre vida y arte poniendo en escena distintos tiempos, ya sea el pasado, el futuro o el condicional –entendamos por estos dos últimos tiempos, aspectos de la dimensión especulativa– en la novela o la microtrama del celoso.

Esta segunda generación de literatura sobre los celos que atañe a Svevo y Proust se da en una etapa designada por Bourget y Nietzsche, entre otros, como el período de la *décadence*. Esta es una época en la que ciertos individuos son considerados como ineptos o enfermos, a pesar de su origen burgués, para crear energía que funcione al nivel del conjunto social del que descienden. Así, la creación de estos “enfermos” se “materializa” en un estilo decadente que da lugar a la recuperación de la mimesis del gran estilo, pero con una finalidad muy distinta, o mejor dicho, sin resultados concretos o una finalidad pragmática, ya que todas las acciones realizadas por el celoso-artista no tienen ninguna respuesta certera que pueda adaptarse a la lógica burguesa, es decir, su novela resulta estéril. Por tal motivo, estos enfermos, inadaptados o ineptos se sienten así ante un mundo que les exige salud productiva y rechaza su contemplación estética. Complejizar las relaciones entre arte y vida parece ser su neurótico propósito, abriendo paso a una creación artística que no reniega de su conexión con la praxis social, sino que la manifiesta, pero liberándose de ella

en tanto que se trata de una novela que se cierra sobre sí misma, sin una finalidad pragmática. Recuperar la mimesis en contra de su finalidad primera, que ha consistido siempre –en el marco del “gran estilo”– en deleitar, enseñar y explicar aspectos de la vida, constituye no solo la crisis del gran estilo sino también una lógica que reivindica la esterilidad del arte. Con estas novelas se inaugura la poética del celoso que continuará en toda la *Recherche* y en *Journal écrit en hiver* (1931) de Emmanuel Bove.

REFERENCIAS

- BOURGET, Paul (1920), *Essais de psychologie contemporaine* (París: Plon-Nourrit et Cie.). [Primera edición: *Essais de psychologie contemporaine*, Alphonse Lemerre Editeur, París, 1883].
- ____ (2008), *Baudelaire y otros estudios críticos*, trad. de Sergio Sánchez, (Córdoba: El copista).
- ____ (2009), *Teoría de la vanguardia*, trad. de Tomás Bartoletti (Buenos Aires: La cuarenta). [Edición original: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974].
- CARDONA SUÁREZ, Luis Fernando (2012), “La contemplación estética como desindividualización del sujeto en Schopenhauer”, *Universitas Philosophica*, 58, 29: 217-249.
- CHARDIN, Philippe (1990), *L’amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne: Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil* (Ginebra: Librairie Droz S.A.).
- DE CASTRIS, Leone (1959), *Italo Svevo* (Pisa: Nistri-Lischi).
- KLOSSOWSKI, Pierre (1970), *Sade mi prójimo*, trad. de Graciela de Sola (Buenos Aires: Editorial Sudamericana). [Edición original: *Sade, mon prochain*, París, Éditions du Seuil, 1947].
- ____ (2021), *Sobre Proust*, trad. de Pablo Ires, prólogo de Luc Legarde (Buenos Aires: Cactus).

- LUTI, Giorgio (1961), *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento* (Milán: Lerici).
- MAGRIS, Claudio (2012), *El anillo de Clarisse*, trad. de Pilar Estelrich i Arce (España: Eunusa).
- MONNEYRON, Frédéric (1997), *L'écriture de la jalousie* (Grenoble: Ellug).
- NIETZSCHE, Friedrich (2002), *El caso Wagner. Un problema para músicos, Escritos sobre Wagner*, intr., trad. y notas de Joan B. Llinares (Madrid: Biblioteca nueva, 183-242). [Primera edición: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, Leipzig, C. G. Naumann, 1888]
- PALMIERI, Nunzia & VITTORINI, Fabio (2014), “Apparati e commento”, en Svevo (2014: 1239-1751).
- PROUST, Marcel. (2010), *Por la parte de Swann*, trad. por Carlos Manzano, (Barcelona: Debolsillo). [Edición francesa: *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988; Primera edición: Paris, Grasset, 1913].
- RANCIERE, Jacques (2009), *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, trad. de Cecilia González (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- ____ (2016), *El malestar en la estética*, trad. Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello (Buenos Aires: Capital Intelectual).
- SCHMID, Marion (2008), *Proust dans la décadence* (París: Honoré Champion).
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005), *El mundo como voluntad y representación*, en dos tomos, trad., intr. y notas de Pilar López de Santa María (Madrid: Trotta). [Edición alemana: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 3. Auflage, Berlin, Bibliographische Anstalt, 1859].
- SERRA, Maurizio (2017), *Antivita di Italo Svevo* (Torino: Nino Aragno).
- SVEVO, Italo (1982), *Senectud*, trad. Carmen Martín Gaité (Barcelona: Bru-guera). [Edición italiana: *Senilità*, Milano, dall'Oglio, 1938; Primera edición: Trieste, E. Vram, 1898].
- ____ (2014), *Romanzi e continuazioni*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini (Milano: Mondadori).