

El genio de Proust tuvo finalmente el ensayista que  
Gilles Deleuze. En esta magistral indagación de las  
estructuras de su obra, Deleuze demuestra de forma  
cómo la experiencia de la escritura de *En busca del*  
además de movilizar lo involuntario y lo inconsciente  
propios procedimientos de sentido. Así Proust logra  
que funciona con eficacia invisible capturando al lector.  
Deleuze descubre alternancias y oposiciones, así como  
claves de la obra, en un proceso de aprendizaje que  
tiempo el del autor y el del lector. La obra se desenvuelve  
armoniosamente hasta su meta final: lograr la redención gracias al  
descubrimiento de la verdad. Pero para Proust, al inicio de la obra  
no hay verdades, solo jeroglíficos, de ahí que la «recherche» (que  
tiene el doble sentido de investigación y búsqueda) consista en  
interpretar y traducir hasta lograr que coincidan el signo y el sentido.  
«Un libro ejemplar... El lenguaje de Deleuze no es desde luego, el de  
Proust, pero este nuevo lenguaje, de un rigor deslumbrante, es,  
entre todos los lenguajes posibles, uno de los más clarificadores»  
(Robert Mauzi, *Critique*).

«Una de las mejores tentativas hasta ahora realizadas para desvelar  
las leyes estructurales de la obra de Proust» (M. Chapsal, *L'Express*).  
«En este libro, exento de jerga filosófica, insoportable cuando se  
trata de literatura, Gilles Deleuze reencuentra el principio vivo de un  
proceso, de un impulso espiritual» (Jean Duvignaud, *La Nouvelle*  
*Revue Française*).

Gilles Deleuze (1925-1995) ha sido uno de los pensadores  
fundamentales de nuestro tiempo. En esta colección se han  
publicado varios títulos imprescindibles de su obra: *Nietzsche y la*  
*filosofía*, *Proust y los signos* y *¿Qué es la filosofía?*, escrita en  
colaboración con Félix Guattari. En prensa está su último libro:  
*Critica y clínica*.

SPA  
821.133.2-31.09  
DELD  
14327

# Gilles Deleuze

Deleuze  
Proust y

## *Proust y los signos*



NO FILE

Proust y los signos

Gilles Deleuze

# Proust y los signos

Traducción de Francisco Monge



EDITORIAL ANAGRAMA  
BARCELONA

Titulo de la edición original:  
Proust et les signes  
© Presses Universitaires de France  
Paris, 1964

ES PROPIEDAD DEL  
GOBIERNO DE LA  
CIUDAD DE BUENOS AIRES

La edición castellana corresponde a la 2.ª edición aumentada de 1970

821.133.4-31.09

DEL 4

Portada:  
Julio Vivas  
Ilustración: foto de Robert de Flers, Lucien Daudet y Marcel Proust,  
© Hachette

Primera edición: abril 1972  
Segunda edición: septiembre 1980  
Tercera edición: noviembre 1995

DIRECCION DE BIBLIOTECAS	
PATRIMONIO	14327
SIGNATURA	7 2-27
MATERIA	821.133.4-31.09

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 1972  
Pedró de la Creu, 58  
08034 Barcelona

ISBN: 84-339-0022-6  
Depósito Legal: B. 45230-1995

Printed in Spain

Libergraf, S.L., Constitució, 19, 08014 Barcelona

## ADVERTENCIA ACERCA DE LA SEGUNDA EDICIÓN

En este libro hemos supuesto que toda la obra de Proust era regida por una experiencia de los signos que movilizaba lo involuntario y lo inconsciente: de aquí la *Recherche* como interpretación. Pero la interpretación es el reverso de una producción de los propios signos. La obra de arte no se limita a interpretar o a emitir signos por interpretar; los *produce* mediante procedimientos determinables. El mismo Proust concibe su obra como un instrumento o una máquina capaz de funcionar eficazmente, *productora de signos de diferentes géneros* que deben provocar un efecto sobre el lector. Este punto de vista es el que hemos intentado analizar en el capítulo VIII, añadido en la presente edición.

G. D.

no sale

## ABREVIACIONES UTILIZADAS EN LAS NOTAS

- AD *Albertine disparue* (La fugitiva).  
CG1 *Le côté de Guermantes, I*, (El mundo de Guermantes).  
CG2 *Le côté de Guermantes, II*, (El mundo de Guermantes).  
CG3 *Le côté de Guermantes, III*, (El mundo de Guermantes).  
CS1 *Du côté de chez Swann, I*, (Por el camino de Swann).  
CS2 *Du côté de chez Swann, II*, (Por el camino de Swann).  
JF1 *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, I*, (A la sombra de las muchachas en flor).  
JF2 *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, II*, (A la sombra de las muchachas en flor).  
JF3 *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, III*, (A la sombra de las muchachas en flor).  
P1 *La prisonnière, I*, (La prisionera).  
P2 *La prisonnière, II*, (La prisionera).  
SG1 *Sodome et Gomorrhe, I*, (Sodome y Gomorra).  
SG2 *Sodome et Gomorrhe, II*, (Sodoma y Gomorra).  
TR1 *Le temps retrouvé, I*, (El tiempo recobrado).  
TR2 *Le temps retrouvé, II*, (El tiempo recobrado).

La primera referencia citada remite a la edición N.R.F. en 15 volúmenes, la referencia que sigue remite a la indicación del número de tomo y a la paginación de la edición publicada en la Bibliothèque de la Pléiade.

## CAPÍTULO PRIMERO

### LOS SIGNOS

¿En qué consiste la unidad de *A la recherche du temps perdu*? Al menos sabemos en qué no consiste. No consiste en la memoria ni en el recuerdo incluso involuntario. Lo esencial de la *Recherche* \* no está en la magdalena ni en las losas. Por un lado, la *Recherche* no es simplemente un esfuerzo del recordar, una exploración de la memoria: búsqueda debe ser tomado en su sentido preciso, como en la expresión «búsqueda de la verdad». Por el otro, el tiempo perdido no es simplemente el tiempo pasado: es también el tiempo que se pierde, como en la expresión «perder el tiempo». Es evidente que la memoria interviene como un instrumento de búsqueda, pero no es el instrumento más profundo; al igual que el tiempo pasado interviene como una estructura del tiempo, pero tampoco es la estructura más profunda. Los campanarios de Martinville y la corta frase de Vinteuil, en los que no intervienen ningún recuerdo, ninguna resurrección del pasado, conducen siempre a Proust, a la magdalena y a las

\* Es preciso que el lector, cuando lea *Recherche*, además de remitirse a la obra de Proust, lea, por regla general, su sentido concreto de búsqueda. Pues en esta ambivalencia de significados juega a menudo el escrito de Deleuze. (N. T.)

losas de Venecia, que dependen de la memoria y, por tanto, todavía remiten a una «explicación material»<sup>1</sup>

No se trata de una exposición de la memoria involuntaria, sino de la narración de un aprendizaje. Precizando más, del aprendizaje de un hombre de letras<sup>2</sup>. El lado de Méséglise y el lado Guermantes no son tanto las fuentes del recuerdo como las materias primas, las líneas del aprendizaje. Son los dos lados de una «formación». Proust insiste constantemente en esto: en tal o cual momento el protagonista no sabía determinada cosa, la aprenderá más tarde. Estaba bajo una determinada ilusión de la que acabará por desprenderse. De aquí el movimiento de decepciones y revelaciones que marca el ritmo de toda la *Recherche*. Se invocará el platonismo de Proust: aprender es aún recordar. Sin embargo, por importante que sea su papel, la memoria interviene sólo como instrumento de un aprendizaje que la supera tanto por sus fines como por sus principios. La *Recherche* está enfocada hacia el futuro y no hacia el pasado.

Aprender concierne esencialmente a los *signos*. Los signos son el objeto de un aprendizaje temporal y no de un saber abstracto. Aprender es, en primer lugar, considerar una materia, un objeto, un ser, como si emitieran signos por descifrar, por interpretar. No hay aprendizaje que no sea «egiptólogo» de algo. No se llega a carpintero más que haciéndose sensible a los signos del bosque, no se llega a médico más que haciéndose sensible a los signos de la enfermedad. La vocación es siempre predestinación con relación a signos. Todo aquello que nos enseña algo emite signos, todo acto de aprender es una interpretación de signos o de jeroglíficos. La obra de Proust está

1. P2, III, 375.
2. TR2, III, 907.

basada en el aprendizaje de los signos y no en la exposición de la memoria.

De ellos saca su unidad y también su sorprendente pluralismo. La palabra «signo» es una de las palabras más frecuentes de la *Recherche*, especialmente en la sistematización final que constituye el *Temps retrouvé*. La *Recherche* se presenta como la exploración de los diferentes mundos de signos que se organizan en círculos y se cortan en algunos puntos, ya que los signos son específicos y constituyen la materia de tal o cual mundo. Esto se aprecia ya en los personajes secundarios: Norpois y el número diplomático, Saint-Loup y los signos estratégicos, Cottard y los síntomas médicos. Un hombre puede ser hábil para descifrar los signos de un campo y resultar idiota en cualquier otro caso: así Cottard, el gran clínico. Más aún, en un campo común, los mundos se separan: los signos de los Verdurin no tienen sentido en el mundo de los Guermantes y, a la inversa, el estilo de Swann o los jeroglíficos de Charlus no aparecen en el mundo de los Verdurin. La unidad de cada mundo estriba en que forman sistemas de signos emitidos por personas, objetos, materias; no se descubre ninguna verdad ni se aprende nada a no ser por desciframiento o interpretación. Sin embargo, la pluralidad de los mundos radica en que estos signos no son del mismo género, no aparecen de la misma forma, no se dejan descifrar del mismo modo y no tienen una relación idéntica con su sentido. Que los signos formen a la vez la unidad y la pluralidad de la *Recherche* es una hipótesis que debemos verificar al considerar los mundos en los que el protagonista participa directamente.

El primer mundo de la *Recherche* es el de la mundanidad. No hay medio que emita y concentre tantos signos, en espacios tan reducidos y a una velocidad tan grande. Bien es verdad que estos signos no son homogéneos en sí mismos. En un mismo momento se diferencian, no sólo según las clases, sino según «agrupaciones espirituales» aún más profundas. En cada momento evolucionan, se fijan o ceden sitio a otros signos. De forma que la tarea del aprendiz consiste en comprender por qué alguien es «recibido» en determinado mundo, por qué alguien deja de serlo; a qué signos obedecen los mundos, cuáles son sus legisladores y sus sumos sacerdotes. En la obra de Proust, Charlus es el más prodigioso emisor de signos, por su poder mundano, su orgullo, su sentido de lo teatral, su rostro y su voz. Pero Charlus, impulsado por el amor, no es nada en casa de los Verdurin e incluso en su propio mundo acabará por reducirse a nada cuando cambien las leyes implícitas. ¿Cuál es, por tanto, la unidad de los signos mundanos? Un saludo del duque de Guermantes está por interpretar, y las posibilidades de error son tan grandes como en un diagnóstico. Lo mismo sucede con una mímica de Mme. Verdurin.

El signo de lo mundano aparece como si hubiese reemplazado una acción o un pensamiento. Sirve de acción y de pensamiento. Por lo tanto, es un signo que no remite a algo distinto, significación trascendente o contenido ideal, sino que ha usurpado el valor supuesto a su sentido. Por ello la mundanidad, juzgada desde el punto de vista de las lecciones, aparece como falaz y cruel; y desde el punto de vista del pensamiento, aparece como estúpida. No se piensa, no se actúa, se indican signos. En casa de Mme. Verdurin no se dice nada gracioso, y Mme. Verdurin no ríe; sin embargo, Cottard indica, significa, que

dice algo gracioso, Mme. Verdurin significa que ríe, y su signo es emitido con tanta perfección que M. Verdurin, para no ser menos, busca a su vez una mímica apropiada. Mme. de Guermantes a menudo es de corazón duro y de forma de pensar mediocre, pero siempre tiene signos encantadores. No actúa para sus amigos, ni piensa con ellos: les expresa signos. El signo mundano no remite a algo, ocupa su lugar, pretende valer por su sentido. Anticipa tanto la acción como el pensamiento, anula el pensamiento y la acción, y se declara suficiente. De ahí su aspecto estereotipado y su vacuidad. No debemos concluir con ello que estos signos sean desdeñables. El aprendizaje sería imperfecto, e incluso imposible, si no pasase por ellos. Están vacíos, pero esta vacuidad les confiere una perfección ritual, un formalismo que no se encontrará en ningún otro lugar. Los signos mundanos son los únicos capaces de causar una especie de exaltación nerviosa, efecto que en nosotros producen las personas que saben emitirlos<sup>3</sup>.

El segundo círculo es el del amor. El encuentro Charlus-Jupien hace que el lector asista al más prodigioso intercambio de signos. Enamorarse es individualizar a alguien por los signos que causa o emite. Es sensibilizarse frente a estos signos, hacer de ellos el aprendizaje (así la lenta individualización de Albertine en el grupo de las muchachas). Es posible que la amistad se alimente de observación y conversión, sin embargo, el amor nace y se alimenta de interpretación silenciosa. El ser amado aparece como un signo, un «alma»: expresa un mundo po-

3. CG3, II, 547-552.



sible desconocido para nosotros. El amado implica, envuelve, aprisiona un mundo que hay que descifrar, es decir, interpretar. Se trata incluso de una pluralidad de mundos; el pluralismo del amor no sólo concierne a la multiplicidad de los seres amados, sino a la multiplicidad de las almas o de los mundos de cada uno de ellos. Amar es tratar de *explicar, desarrollar*, estos mundos desconocidos que permanecen envueltos en lo amado. Por esta razón nos es tan fácil enamorarnos de mujeres que no son de nuestro «mundo», ni siquiera de nuestro tipo. Por ello, también las mujeres amadas están tan a menudo asociadas a paisajes, que conocemos tanto como para desear su reflejo en los ojos de una mujer, pero entonces se reflejan desde un punto de vista tan misterioso que para nosotros son como países inaccesibles, desconocidos: Albertine envuelve, incorpora, amalgama «la playa y el rompimiento de la ola». ¿Cómo podríamos acceder a un paisaje que no es el que vemos, sino al contrario aquel en el que somos vistos? «Si ella me había visto ¿qué había podido yo representarle? ¿Del seno de qué universo me distinguía?»<sup>4</sup>.

Hay, por tanto, una contradicción del amor. No podemos interpretar los signos de un ser amado sin desembarcar en estos mundos que no nos han esperado para formarse, que se formaron con otras personas, y en los que no somos en principio más que un objeto entre otros. El amante desea que el amado le dedique sus preferencias, sus gestos y sus caricias. Pero los gestos del amado, en el mismo momento que se dirigen a nosotros y nos son dedicados, expresan todavía este mundo desconocido que nos excluye. El amado nos envía signos de preferencia;

4. JF3, I, 794.

pero como estos signos son los mismos que los que expresan mundos de los que no formamos parte, cada preferencia de la que nos beneficiamos traza la imagen del *mundo posible* en el que otros podrían ser o son preferidos. «En seguida sus celos, como si fuesen la sombra de su amor, se completaban con el doble de esta nueva sonrisa que ella le había dirigido la misma noche, y que, ahora a la inversa, burlaba a Swann y se llenaba de amor para otro... De modo que llegó a lamentar todo placer que con ella disfrutaba, toda caricia inventada, cuya dulzura señalaba él a su querida; todo nuevo encanto que en ella descubría, porque sabía que, unos momentos después, todo eso vendría a enriquecer su suplicio con nuevos instrumentos»<sup>5</sup>. La contradicción del amor consiste en lo siguiente: los medios con que contamos para preservarnos son los mismos medios que desarrollan estos celos, dándonos una especie de autonomía, de independencia respecto a nuestro amor.

La primera ley del amor es subjetiva. Subjetivamente, los celos son más profundos que el amor, contienen su verdad. La razón está en que los celos llegan más lejos en la recogida e interpretación de los signos. Son el destino del amor, su finalidad. En efecto, es inevitable que los signos de un ser amado, desde que los «explicamos», se manifiesten engañosos. Dirigidos y aplicados a nosotros, expresan, sin embargo, mundos que nos excluyen, y que el amado no quiere, y no puede, hacernos conocer. Y ello, no por una mala intención del amado, sino por una contradicción más profunda que depende de la naturaleza del amor y de la situación general del ser amado. Los signos amorosos no son como los signos mundanos; no son sig-

5. CS2, I, 276.

nos vacíos que reemplazan pensamiento y acción, son signos engañosos que sólo pueden dirigirse a nosotros escondiendo lo que expresan, es decir, el origen de mundos desconocidos, de acciones y pensamientos desconocidos que les otorgan un sentido. No suscitan una exaltación nerviosa especial, sino el sufrimiento de una profundización. Las mentiras del amado son los jeroglíficos del amor. El intérprete de los signos amorosos es necesariamente el intérprete de las mentiras. Su propio destino está contenido en la siguiente divisa: amar sin ser amado.

¿Qué esconde la mentira en los signos amorosos? Todos los engañosos signos emitidos por una mujer amada convergen hacia un mismo mundo secreto: el mundo de Gomorra que tampoco depende de tal o cual mujer (aunque una mujer determinada pueda encarnarlo mejor que otra); mundo que es la posibilidad femenina por excelencia, como un *a priori* que los celos descubren. El mundo expresado por la mujer amada es siempre un mundo que nos excluye, incluso cuando nos remite una señal de preferencia. Sin embargo, de todos los mundos ¿cuál es el más exclusivo? «Acababa de aterrizar en una terrible *terra incognita*; se abría una nueva fase de insospechados sufrimientos. Y, sin embargo, este diluvio de la realidad que nos sumerge, aunque es enorme comparado con nuestras tímidas suposiciones, éstas lo habían sentido... Mi rival era distinto, sus armas eran diferentes, yo no podía luchar en el mismo terreno, no podía conceder a Albertine los mismos placeres, ni incluso concebirlos idénticamente»<sup>6</sup>. Intepretamos cada signo de la mujer amada, pero al final de esta dolorosa interpretación chocamos

6. SG2, II, 1115-1120.

con el signo de Gomorra como con la expresión más profunda de una realidad femenina original.

La segunda ley del amor proustiano se encadena a la primera: objetivamente, los amores intersexuales son menos profundos que la homosexualidad, su verdad la encuentran en la homosexualidad. Pues, si es cierto que el secreto de la mujer amada es el secreto de Gomorra, el secreto del amante es el de Sodoma. El protagonista de la *Recherche* sorprende en circunstancias análogas a mademoiselle Vinteuil y a Charlus<sup>7</sup>. Y de la misma manera que Mlle. Vinteuil explica todas las mujeres amadas, Charlus implica a todos los amantes. En el infinito de nuestros amores está el Hermafrodita original, pero el Hermafrodita no es el ser capaz de fecundarse a sí mismo, pues en vez de reunir los sexos los separa; es la fuente de la que manan continuamente las dos series homosexuales divergentes, la de Sodoma y la de Gomorra. Es el que posee la clave de la predicción de Sansón: «Los dos sexos morirán cada uno por su lado»<sup>8</sup>. De tal modo que los amores intersexuales son sólo la apariencia que recubre el destino de cada uno, escondiendo el fondo maldito en el que todo se elabora. Y, además, las dos series homosexuales son lo más profundo en función de los signos. Los personajes de Sodoma y los de Gomorra compensan con la intensidad del signo el secreto en el que son mantenidos. Sobre una mujer que mira a Albertine, Proust escribe: «Podía decirse que le emitía señales (*signos*) como si utilizase un faro»<sup>9</sup>. En su totalidad, el mundo del amor se dirige de los signos reveladores de la mentira a los signos ocultos de Sodoma y Gomorra.

7. SG1, II, 608.

8. SG1, II, 616.

9. SG1, II, 851.

El tercer mundo es el de las impresiones o de las cualidades sensibles. Sucede a menudo que una cualidad sensible nos proporciona un extraño gozo al mismo tiempo que nos transmite una especie de imperativo. De tal modo experimentada, la cualidad no aparece ya como una propiedad del objeto que la posee, sino como el signo de un objeto *distinto*, que hemos de intentar descifrar con el precio de un esfuerzo que en cualquier momento puede fracasar. Todo sucede como si la cualidad envolvese, retuviese cautiva, el alma de otro objeto distinto del que en su presente designa. «Desenvolvemos» esta cualidad, esta impresión sensible, como un papelito japonés que abriéndose en el agua liberaría la forma prisionera<sup>10</sup>. Esta clase de ejemplos son los más célebres de la *Recherche*, y al final se multiplican (la revelación final del «tiempo recobrado» está anunciada por una multiplicación de los signos). Sin embargo, cualesquiera que sean los ejemplos, magdalena, campanarios, árboles, losas, servilleta, ruido de la cuchara o de un canal de agua, siempre asistimos al mismo desarrollo. En primer lugar, una alegría prodigiosa, de manera que estos signos se distinguen ya de los precedentes por su efecto inmediato. Luego, una especie de consciente obligación, que requiere un trabajo del pensamiento: buscar el sentido del signo (sucede, sin embargo, que nos sustraemos a este imperativo, por pereza, o que nuestras búsquedas fracasan, por impotencia o mala suerte: así, por ejemplo, con los árboles). Después, el sentido del signo aparece, descubriéndonos el objeto oculto: Combray por la magdalena, muchachas por los campanarios, Venecia por las losas...

Es dudoso que el esfuerzo de interpretación concluya

10. CS1, I, 47.

aquí. Falta explicar por qué, mediante el estímulo de la magdalena, Combray no se contenta con resurgir tal como ha estado presente (simple asociación de ideas), sino que resurge totalmente bajo una forma que nunca fue vivida, en su «esencia» o en su eternidad. O, lo que viene a ser lo mismo, falta explicar por qué sentimos una alegría tan intensa y tan particular. En un texto importante, Proust cita la magdalena como un ejemplo de fracaso: «Entonces, había dejado de buscar las causas profundas»<sup>11</sup>. No obstante, la magdalena aparecía en cierta manera como un verdadero éxito: el intérprete había encontrado su sentido, no sin esfuerzo, en el recuerdo inconsciente de Combray. Los tres árboles, al contrario, son un verdadero fracaso puesto que su sentido no ha sido elucidado. Es preciso, por tanto, pensar que, al escoger a «la magdalena» como ejemplo de insuficiencia, Proust apunta hacia una nueva etapa de la interpretación, una etapa última.

La razón estriba en que las cualidades sensibles o las impresiones, incluso bien interpretadas, no son todavía en sí mismas signos suficientes. Sin embargo, no son vacíos que nos proporcionan una exaltación artificial, como los signos mundanos. No son tampoco signos engañosos que nos hacen sufrir, como los signos del amor, y cuyo verdadero sentido nos prepara un dolor siempre mayor. Son signos verídicos que de inmediato nos proporcionan un gozo extraordinario, signos plenos, afirmativos y alegres. *Son signos materiales*. No tan sólo por su origen sensible, sino porque su sentido, tal como está desarrollado, significa Combray, muchachas, Venecia o Balbec. No es sólo su origen, es su explicación, su desarrollo, el que

11. TR2, III, 867.

permanece material<sup>12</sup>. Notamos perfectamente que este Balbec, esta Venecia... no surgen como el producto de una asociación de ideas, sino en sí mismos y en su esencia. Sin embargo, no estamos todavía en condición de comprender qué es esta esencia ideal, ni por qué sentimos tanta alegría. «El sabor de la pequeña magdalena me había recordado Combray. Pero ¿por qué las imágenes de Combray y de Venecia me habían dado, en uno y otro momento, una alegría semejante a una certeza, y suficiente, sin otras pruebas, para hacerme la muerte indiferente?»<sup>13</sup>.

Al final de la *Recherche*, el intérprete comprende lo que se le había escapado en el caso de la magdalena o incluso de los campanarios: que el sentido material no es nada sin que encarne una esencia ideal. El error consiste en creer que los jeroglíficos representan «tan sólo objetos materiales»<sup>14</sup>. Pero lo que permite ahora al intérprete ir más lejos es que entre tanto se ha planteado el problema del Arte, y además ha recibido una solución. Ahora bien, el mundo del Arte es el último mundo de los signos; y estos signos, como *desmaterializados*, encuentran su sentido en una esencia ideal. Desde entonces, el mundo revelado del Arte reacciona sobre todos los demás, y principalmente sobre los signos sensibles. Los integra, los colorea de un sentido estético y penetra en la opacidad que todavía conservaban. Entonces comprendemos que los signos sensibles ya remitían a una esencia ideal que se encarnaba en su sentido material. Pero sin el Arte no habríamos podido comprenderlo, ni superar el nivel de interpretación que correspondía al análisis de la magda-

12. P2, III, 375.

13. TR2, III, 867.

14. TR2, III, 878.

lena. Por ello todos los signos convergen en el arte; todos los aprendizajes, por las vías más diversas, son ya aprendizajes inconscientes del arte mismo. En el nivel más profundo, lo esencial está en los signos del arte.

Todavía no los hemos definido. Tan sólo pedimos que se nos conceda la afirmación de que el problema de Proust es el de los signos en general; y que los signos constituyen diferentes mundos, signos mundanos vacíos, signos embusteros del amor, signos sensibles materiales, en fin, signos esenciales del arte (que transforman todos los demás).

La *Recherche du temps perdu* es de hecho una búsqueda de la verdad. Si se denomina búsqueda del tiempo perdido es sólo en la medida que la verdad tiene una relación esencial con el tiempo. Tanto en el amor como en la naturaleza, o en el arte, se trata no de placer, sino de verdad<sup>1</sup>. O más bien, sólo tenemos los placeres y las alegrías que corresponden al descubrimiento de lo verdadero. El celoso experimenta una cierta alegría cuando sabe descifrar una mentira del amado, al igual que un intérprete que acaba de traducir un texto complicado, incluso si la traducción le descubre una noticia desagradable y dolorosa<sup>2</sup>. Todavía es preciso comprender cómo define Proust su búsqueda de la verdad, cómo la opone a otras búsquedas, científicas o filosóficas.

¿Quién busca la verdad? ¿Y qué quiere decir quien dice «busco la verdad»? Proust no cree que el hombre, ni siquiera un supuesto espíritu puro, busque con naturalidad un deseo de lo verdadero, una voluntad de verdad.

1. JF1, 442.

2. CS2, I, 282.

Sólo buscamos la verdad cuando estamos determinados a hacerlo en función de una situación concreta, cuando sufrimos una especie de violencia que nos empuja a esta búsqueda. ¿Quién busca la verdad? El celoso bajo la presión de las mentiras del amado. Siempre se produce la violencia de un signo que nos obliga a buscar, que nos arrebatara la paz. La verdad no se encuentra por afinidad, ni buena voluntad, sino que se manifiesta por signos involuntarios<sup>3</sup>.

La equivocación de la filosofía consiste en presuponer en nosotros una buena voluntad del pensar, un deseo, un amor natural de lo verdadero. Por esto la filosofía sólo llega a verdades abstractas que no comprometen a nadie y no trastornan nada. «Las ideas formadas por la inteligencia pura sólo tienen una verdad lógica, una verdad posible, cuya elección es arbitraria»<sup>4</sup>. Permanecen gratuitas porque han nacido de la inteligencia que sólo les confiere una posibilidad, y no un desafío o una violencia que garantizaría su autenticidad. Las ideas de la inteligencia no valen más que por su significación explícita, es decir, convencional. Sobre pocos temas ha insistido Proust tanto como sobre éste: la verdad nunca es el producto de una buena voluntad previa, sino el resultado de una violencia en el pensamiento. Las significaciones explícitas y convencionales nunca son profundas; sólo es profundo el sentido tal como está envuelto, tal como está implicado en un signo exterior.

Proust opone la doble idea de «coacción» y «azar» a la idea filosófica de «método». La verdad depende de un encuentro con algo que nos obliga a pensar y a buscar lo verdadero. El azar de los encuentros y la presión de las

3. CG1, II, 66.

4. TR2, III, 880.

coacciones son los dos temas fundamentales de Proust. Precisamente, el signo que es el objeto de un encuentro es el que ejerce sobre nosotros esta violencia. Es el azar del encuentro quien garantiza la necesidad de lo que es pensado. Como dice Proust: fortuito e inevitable. «Y me daba cuenta de que esto debía de ser la señal de su autenticidad. Yo no había ido a buscar las dos losas desiguales del patio donde tropecé»<sup>5</sup>. ¿Qué quiere quien dice «quiero la verdad»? No la quiere más que coaccionado y obligado. No la quiere más que bajo el dominio de un encuentro, en relación a determinado signo. Lo que quiere es interpretar, descifrar, traducir, encontrar el sentido del signo. «Tenía que restituir su sentido a los menores signos que me rodeaban, Guermantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec, etc.»<sup>6</sup>.

Buscar la verdad es interpretar, descifrar, explicar. Pero esta «explicación» se confunde con el desarrollo del signo en sí mismo. Por esto la *Recherche* siempre es temporal, y la verdad, siempre verdad del tiempo. La sistematización final nos recuerda que el Tiempo es plural. La gran distinción a este respecto está entre el Tiempo perdido y el Tiempo recobrado: hay tanto verdades del tiempo perdido como verdades del tiempo recobrado. Pero conviene distinguir, para más precisión, entre cuatro estructuras del tiempo, cada una conteniendo su verdad. Pues, el tiempo perdido no es sólo el tiempo que pasa, alterando los seres y anonadando lo que fue, sino que también es el tiempo que se pierde (¿por qué hay que perder el tiempo, ser mundano, enamorarse, más bien que trabajar y realizar obras de arte?). Y el tiempo recobrado es, en primer lugar, un tiempo que se encuen-

5. TR2, III, 879.

6. TR2, III, 897.

tra en el seno del tiempo perdido y que nos proporciona una imagen de la eternidad, pero también es un tiempo original absoluto, verdadera eternidad que se afirma en el arte. Cada clase de signos tiene una línea de tiempo privilegiado que le corresponde. Pero el pluralismo está ahí multiplicando las combinaciones. Cada clase de signos participa desigualmente de varias líneas de tiempos; una misma línea mezcla de manera desigual varias clases de signos.

Hay signos que nos obligan a pensar en el tiempo perdido, es decir, en el paso del tiempo, el anonadamiento de lo que ocurrió, la alteración de los seres. Es una revelación volver a ver gente que nos fue familiar, ya que su rostro, al no ser ya para nosotros habitual, lleva al estado puro los signos y los efectos del tiempo, el cual, o ha modificado determinado rasgo, o ha alargado, suavizado o eliminado cualquier otro. El Tiempo, para hacerse visible, «busca cuerpos y, en todas partes donde los encuentra, se los apropia para mostrar en ellos su linterna mágica»<sup>7</sup>. Toda una galería de rostros aparece al final de la *Recherche*, en los salones de Guermantes. Sin embargo, si hubiésemos tenido el aprendizaje necesario, habríamos sabido desde el principio que los signos mundanos, en virtud de su vacuidad, traicionan todo lo precario, o bien se fijan, se inmovilizan, para esconder su alteración. Pues la mundanidad, en cada instante, es alteración, cambio. «Las modas cambian, nacen ellas mismas de la necesidad del cambio»<sup>8</sup>. Al final de la *Recherche*, Proust muestra como el caso Dreyfus, y luego la

7. TR2, III, 924.

8. JF1, I, 433.

guerra, pero sobre todo el propio Tiempo, han modificado profundamente la sociedad. En vez de deducir de ello el fin de un «mundo», comprende que el mundo que había conocido y amado era ya alteración, cambio, signo y efecto de un Tiempo perdido (incluso los Guermantes, no tienen otra permanencia que la de su nombre). Proust no concibe totalmente el cambio como una duración bergsoniana, sino como una defeción; como una carrera hacia la tumba.

Con mayor razón, los signos del amor proceden en cierta manera a su alteración y anonadamiento. Los signos del amor son los que implican el tiempo perdido en el estado más puro. El envejecimiento de Charlus. Pero también en este caso, el envejecimiento de Charlus no es más que una redistribución de sus almas múltiples, que ya estaban presentes en una mirada o en un estallido de voz del Charlus más joven. Si los signos del amor y de los celos llevan consigo su propia alteración, es por una simple razón: el amor no deja de preparar su propia desaparición, de mimar su ruptura. Conciérne tanto al amor como a la muerte, cuando imaginamos que todavía estaremos lo suficientemente vivos como para ver la cara que pondrán los que nos habrán perdido. Igualmente imaginamos que aún permaneceremos tan enamorados como para gozar de las lamentaciones del que vamos a dejar de amar. Es totalmente cierto que repetimos nuestros amores pasados, pero también es cierto que nuestro amor actual, en toda su vivacidad, «repite» el momento de la ruptura o anticipa su propio fin. Éste es el sentido de lo que se denomina una escena de celos. Esta repetición vuelta hacia el futuro, esta repetición de la salida, la volvemos a encontrar en el amor de Swann hacia Odette, en el amor hacia Gilberte o hacia Albertine. Proust dice de

Saint-Loup: «Con anterioridad sufría, sin olvidar ninguno, todos los dolores de una ruptura que en otros momentos creía que podía evitar»<sup>9</sup>.

Más asombroso es que los signos sensibles, a pesar de su plenitud, puedan ser a la vez signos de alteración y desaparición. Sin embargo, Proust cita un caso, la botina y el recuerdo de la abuela, que en principio no se diferencia del de la magdalena o de las losas, pero que nos hace sentir una desaparición dolorosa y produce el signo de un Tiempo perdido para siempre, en lugar de darnos la plenitud del Tiempo recobrado<sup>10</sup>. Inclinado sobre su botina, siente algo divino; sin embargo, las lágrimas corren por sus mejillas, la memoria involuntaria le ha suscitado el recuerdo desgarrador de su abuela muerta. «No fue más que en aquel instante —más de un año después de su entierro, a causa de este anacronismo que tan a menudo impide al calendario de los hechos coincidir con el de los sentimientos— cuando sentí que estaba muerta... que la había perdido para siempre.» ¿Por qué el recuerdo involuntario, en vez de una imagen de la eternidad, nos suscita el agudo sentimiento de la muerte? No basta con invocar el carácter particular del ejemplo en que resurge un ser amado, ni basta la culpabilidad que el protagonista experimenta respecto a su abuela. Es en el mismo signo sensible donde hay que encontrar una ambivalencia capaz de explicar cómo se convierte a veces en dolor lo que debía prolongarse en alegrías.

La botina, al igual que la magdalena, provoca la intervención de la memoria involuntaria: una antigua sensación intenta superponerse, acoplarse, a la sensación actual, y la extiende sobre varias épocas a la vez. Sin embar-

9. CG1, II, 122.

10. SG1, II, 755-760.

go, basta con que la sensación actual oponga a la antigua su «materialidad» para que la alegría de esta superposición deje sitio a un sentimiento de huida, de pérdida irreparable, en el que la antigua sensación se ve rechazada a la profundidad del tiempo perdido. Así, como el protagonista se siente culpable, sólo da a la sensación actual el poder de sustraerse al abrazo de la antigua. Empieza por experimentar la misma felicidad que en el caso de la magdalena, pero al instante la felicidad da lugar a la certeza de la muerte y de la nada. En ello hay una ambivalencia, que permanece siempre como una posibilidad de la Memoria en todos los signos en los que ella interviene (de ahí la inferioridad de estos signos). La Memoria misma implica «la contradicción harto extraña de la supervivencia y de la nada», «la dolorosa síntesis de la supervivencia y de la nada»<sup>11</sup>. Incluso en la magdalena o en las losas, la nada apunta, escondida esta vez por la superposición de las dos sensaciones.

De otra forma, los signos mundanos, sobre todo los signos mundanos, pero también los signos del amor e incluso los signos sensibles, son los signos de un tiempo «perdido». Son los signos de un tiempo *que perdemos*. Pues no es razonable dedicarse a lo mundano, enamorarse de mujeres mediocres, ni incluso realizar tantos esfuerzos ante un espino blanco. Valdría más frecuentar personas profundas, y sobre todo trabajar. El protagonista de la *Recherche* expresa a menudo su decepción, y la de sus padres, ante su impotencia para trabajar, para emprender la obra literaria que anuncia<sup>12</sup>.

11. SG1, II, 759-760.

12. JF1, I, 579-581.

Un resultado esencial del aprendizaje consiste en revelarnos al final que existen verdades de ese tiempo que perdemos. Un trabajo emprendido por el esfuerzo de la voluntad no es nada; en literatura, no puede conducirnos más que a estas verdades de la inteligencia a las que falta la señal de la necesidad, y de las que siempre se tiene la impresión que «habrían podido» ser otras, o podrían ser dichas de otra forma. De igual modo lo que dice un hombre profundo e inteligente vale en sí por su contenido manifiesto, por su significación explícita, objetiva y elaborada; de ello sacaremos pocas cosas, tan sólo posibilidades abstractas, si no hemos sabido llegar a otras verdades mediante otros caminos. Estos caminos son, precisamente, los del signo. Ahora bien, un ser mediocre o estúpido, desde que lo amamos, es más rico en signos que el espíritu más profundo, más inteligente. Cuanto más limitada es una mujer, más compensa con sus signos, que a veces la traicionan y denuncian una mentira, su incapacidad para formular juicios inteligibles o poseer un pensamiento coherente. Proust dice de los intelectuales: «La mujer mediocre a quien uno se asombraba de verlos amar les enriquecía el universo mucho más de lo que pudiera hacerlo una mujer inteligente»<sup>13</sup>. Existe una embriaguez que produce las materias y las naturalezas rudimentarias porque son ricas en signos. Con la mujer mediocre amada regresamos a los orígenes de la humanidad, es decir, a los momentos en que los signos dominaban sobre el contenido explícito, y los jeroglíficos sobre las letras: esta mujer no nos «comunica» nada, pero no cesa de producir signos que es preciso descifrar.

Por ello, cuando creemos perder el tiempo, sea por

13. AD, III, 616.



snobismo, sea por disipación amorosa, efectuamos a menudo un aprendizaje oscuro, hasta la revelación final de una verdad del tiempo que se pierde. Nunca se sabe cómo aprende alguien; pero, cualquiera que sea la forma en que aprenda, siempre es por medio de signos, al perder el tiempo, y no por la asimilación de contenidos objetivos. ¿Quién sabe cómo un escolar se convierte de pronto en un «buen latinista»? ¿Qué signos (si es preciso amorosos o incluso inconfesables) le han servido de aprendizaje? Nunca aprendemos en los diccionarios que nuestros maestros o nuestros padres nos dejan. El signo implica en sí la heterogeneidad como relación. Nunca aprendemos actuando *como* alguien, sino actuando *con* alguien, que no tiene relación de semejanza con lo que se aprende. ¿Quién sabe cómo se convierte uno en un gran escritor? A propósito de Octave Proust dice: «Me sorprendió enormemente pensar que las obras maestras, tal vez las más extraordinarias de nuestra época, han surgido no de la concurrencia general de una educación modelo, académica, al modo Broglie, sino del alternar en hipódromos y grandes bares»<sup>14</sup>.

Sin embargo, perder el tiempo no es suficiente. ¿Cómo extraemos las verdades del tiempo que perdemos, e incluso las verdades del tiempo perdido? ¿Por qué llama Proust a estas verdades «verdades de la inteligencia»? De hecho, se oponen a las verdades que la inteligencia descubre cuando trabaja por simple voluntad y se prohíbe perder el tiempo. A este respecto, hemos visto la limitación de las verdades propiamente intelectuales: les falta la necesidad. Pero en el arte o en la literatura la inteligencia interviene *después* y no antes: «La impresión es para el

14. AD, III, 607.

escritor lo que la experimentación para el estudioso, con la diferencia que en el estudioso el trabajo de la inteligencia precede y en el escritor se realiza después»<sup>15</sup>. En primer lugar, es preciso experimentar el efecto violento de un signo y que el pensamiento se vea obligado a buscar el sentido del signo. En Proust, el pensamiento en general aparece bajo varias formas: memoria, deseo, imaginación, inteligencia, facultad de las esencias... No obstante, en el caso preciso del tiempo que perdemos y del tiempo perdido, es la inteligencia, y sólo la inteligencia, la que es capaz de suministrar el esfuerzo del pensamiento, o de interpretar el signo. Ella es quien encuentra, con la condición de que aparezca *a posteriori*. Sólo la inteligencia, entre todas las formas del pensamiento, extrae las verdades de esta naturaleza.

Los signos mundanos son frívolos, los signos del amor y de los celos, dolorosos. Sin embargo, ¿quién buscaría la verdad si no hubiese aprendido, en primer lugar, que un gesto, una entonación, un saludo, deben ser interpretados? ¿Quién buscaría la verdad si antes no hubiese experimentado el sufrimiento que produce la mentira de un ser amado? Las ideas de la inteligencia son a menudo «sucedáneos» del pesar<sup>16</sup>. El dolor obliga a la inteligencia a buscar, al igual que algunos placeres insólitos ponen en marcha a la memoria. A la inteligencia le corresponde comprender, y hacernos comprender, cómo los signos más frívolos de la mundanidad remiten a leyes, y cómo los signos más dolorosos del amor remiten a repeticiones. Entonces aprendemos a servirnos de los seres: frívolos o crueles, se han «planteado frente a nosotros», ya no son más que la encarnación de temas que los superan, o

15. TR2, III, 880.

16. TR2, III, 906.

los pedazos de una divinidad que ya no puede nada contra nosotros. El descubrimiento de las leyes de lo mundano confiere un sentido a signos que permanecían insignificantes, tomados aisladamente; pero sobre todo la comprensión de nuestras repeticiones amorosas transforma en alegría cada uno de estos signos que, tomados aisladamente, nos producen tanto dolor. «Pues no somos tan fieles al ser que más hemos amado como a nosotros mismos; y, más pronto o más tarde, lo olvidamos para poder, ya que es propio de nosotros mismos, volver a empezar a amar»<sup>17</sup>. Los seres que hemos amado, uno por uno, nos han hecho sufrir; sin embargo, la cadena rota que forman es un gozoso espectáculo de la inteligencia. Entonces, gracias a la inteligencia, descubrimos lo que al principio no podíamos saber: que ya realizábamos el aprendizaje de los signos cuando creíamos perder el tiempo. Nos damos cuenta de que nuestra vida perezosa formaba una unidad con nuestra obra: «Toda mi vida... una vocación»<sup>18</sup>.

Tiempo que perdemos, tiempo perdido, pero también tiempo que recobramos y tiempo recobrado. A cada clase de signos corresponde sin duda una línea de tiempo privilegiada. Los signos mundanos implican sobre todo un tiempo que perdemos; los signos amorosos involucran en especial el tiempo perdido. Los signos sensibles a menudo nos permiten recobrar el tiempo, nos lo devuelven en el seno del tiempo perdido. Los signos del arte nos dan un tiempo recobrado, tiempo original absoluto que incluye a todos los demás. Pero si cada signo tiene su dimensión temporal privilegiada, cabalga también sobre

17. TR2, III, 908.

18. TR2, III, 899.

las otras líneas y participa de las restantes dimensiones del tiempo. El tiempo que perdemos se prolonga en el amor e incluso en los signos sensibles. El tiempo perdido aparece ya en la mundanidad y subsiste todavía en los signos de la sensibilidad. El tiempo que recobramos reacciona a su vez sobre el tiempo que perdemos y sobre el tiempo perdido. Y en el tiempo absoluto de la obra de arte todas las otras dimensiones se unen y encuentran la verdad que les corresponde. Los mundos de signos, los círculos de la *Recherche* se despliegan por tanto según líneas de tiempo, verdaderas *líneas de aprendizaje*; pero sobre estas líneas se interfieren unos con otros, reaccionan unos sobre otros. De esta forma los signos no se desenvuelven, no se explican según las líneas del tiempo sin corresponder o simbolizar, sin recortarse, sin entrar en combinaciones complejas que constituyen el sistema de la verdad.

La obra de Proust no está enfocada hacia el pasado y los descubrimientos de la memoria, sino hacia el futuro y los progresos del aprendizaje. Lo importante es que el protagonista no sabía al principio algunas cosas y las aprende progresivamente, hasta que al final recibe una revelación última. Por tanto, experimenta forzosamente decepciones: «creía», se hacía ilusiones, el mundo vacila en el transcurso del aprendizaje. E incluso así, damos al desarrollo de la *Recherche* un carácter lineal. De hecho, determinada revelación parcial aparece en determinada esfera de signos, pero a veces viene acompañada de regresiones a otras esferas, se ahoga en una decepción más general, desaparece para aparecer en otro lugar, siempre frágil, hasta que la revelación del arte no haya sistematizado el conjunto. Además, en cada instante es posible que una decepción particular vuelva a poner en marcha a la pereza y comprometa el todo. De ahí proviene la idea fundamental de que el tiempo forma series diversas y de que lleva en sí más dimensiones que el espacio. Lo que prospera en una no prospera en el otro. La *Recherche*

tiene señalado un ritmo que no proviene simplemente de las aportaciones o sedimentos de la memoria, sino de series de decepciones discontinuas y también de los medios elaborados para superarlas en cada serie.

Ser sensible a los signos, considerar el mundo como objeto que hay que descifrar, es sin duda un don. Pero este don correría el riesgo de permanecer escondido en nosotros si no realizásemos los hallazgos necesarios, y estos hallazgos quedarían sin efecto si no llegásemos a vencer algunas creencias consolidadas. La primera de nuestras creencias consiste en atribuir al objeto los signos de que es portador. Todo nos empuja a ello: la percepción, la pasión, la inteligencia, la costumbre e incluso el amor propio<sup>1</sup>. Pensamos que el mismo «objeto» contiene el secreto del signo que emite. Nos inclinamos sobre el objeto, volvemos al objeto para descifrar el signo. Por comodidad, llamamos *objetivismo* a esta tendencia que nos es natural o, al menos, habitual.

Cada una de nuestras impresiones tiene dos aspectos: «La mitad insertada en el objeto, y prolongada en nosotros mismos por otra mitad que sólo nosotros podríamos conocer»<sup>2</sup>. Cada signo tiene dos mitades: *designa* un objeto y *significa* algo distinto. El aspecto objetivo es el aspecto del placer, del goce inmediato y de la práctica. Al comprometernos en esta vía ya hemos sacrificado el aspecto «verdad». Reconocemos las cosas, pero nunca las conocemos. Lo que el signo significa lo confundimos con el ser u objeto que designa. Dejamos a un lado los más bellos hallazgos, nos sustraemos a los imperativos que

1. TR2, III, 896.

2. TR2, III, 891.

emanan; preferimos la facilidad de los reconocimientos a la profundización de los hallazgos. Y cuando experimentamos el placer de una impresión, como el esplendor de un signo, sólo sabemos decir «bah, bah» o, lo que es lo mismo, «bravo, bravo»; expresiones, todas ellas, que manifiestan nuestro homenaje al objeto<sup>3</sup>.

Sobrecogido por el extraño sabor, el protagonista se inclina sobre su taza de té, bebe un segundo y tercer sorbo, como si el objeto fuese a revelar el secreto del signo. Sorprendido por un nombre, tanto de lugar como de persona, sueña ante todo con los seres y los lugares que estos nombres designan. Antes de conocer a Mme. de Guermantes, la considera prestigiosa, ya que cree que ella posee el secreto de su nombre. Se la representa «bañada, como en una puesta de sol, por una luz naranja que mana de esta última sílaba -antes»<sup>4</sup>. Y cuando la ve: «Me dije que el nombre de duquesa de Guermantes para todo el mundo *designaba* precisamente a ella; este cuerpo contenía a la perfección la vida inconcebible que este nombre *significaba*»<sup>5</sup>. Antes de que fuera allí, el mundo le parecía misterioso: creía que los que emiten los signos son también los que los comprenden y los que poseen su clave. Durante sus primeros amores beneficia al «objeto» con todo lo que siente: lo que cree único en una persona también cree que pertenece a esta persona. De manera que los primeros amores tienden hacia la confesión, que es precisamente la forma amorosa del homenaje al objeto (devolver al amado lo que creemos que le pertenece). «En la época que yo amaba a Gilberte, todavía creía que el Amor existía realmente fuera de nosotros...»

3. CSI, I, 155-156 y TR2, III, 892.

4. CSI, I, 171.

5. CG2, II, 205.

me parecía que si con mi propia iniciativa hubiese sustituido la simulación de la indiferencia a la dulzura de la confesión, me habría privado no sólo de una de las alegrías con que más había soñado, sino que me habría fabricado, a mi gusto, un amor artificial y sin valor»<sup>6</sup>. En fin, el arte mismo parece que posee su secreto en objetos por describir, en cosas por designar, en personajes o lugares por observar; y si el protagonista a menudo duda de sus capacidades artísticas es porque se sabe impotente para observar, escuchar y ver.

«El objetivismo» no suprime ninguna clase de signos; no resulta de una única tendencia, sino que reúne un complejo de tendencias. Relacionar un signo con el objeto que lo emite, atribuir al objeto el beneficio del signo, es la dirección natural de la percepción o de la representación. Pero también es la dirección de la memoria voluntaria, que se acuerda de las cosas y no de los signos; e incluso es la dirección del placer y de la actividad práctica, que conciernen a la posesión de las cosas o el consumo de los objetos. Y, de otra forma, es la tendencia de la inteligencia. *La inteligencia se interesa por la objetividad, como la percepción por el objeto*. La inteligencia sueña con contenidos objetivos, con significados objetivos explícitos, que ella misma sería capaz de descubrir, o de recibir, o bien de comunicar. La inteligencia es por tanto objetivista, tanto como la percepción. Al igual que la percepción tiene la misión de captar el objeto sensible, la inteligencia tiene la de aprehender significados objetivos. Pues la percepción cree que la realidad debe ser *vista, observada*; pero, la inteligencia cree que la verdad debe ser *dicha y formulada*. ¿Qué es lo que el

6. CS2, I, 401.

protagonista de la *Recherche* no sabe al principio del aprendizaje? No sabe «que la verdad no tiene necesidad de ser dicha para ser manifestada, y que tal vez podemos recogerla con más seguridad, sin esperar las palabras e incluso sin tenerlas en cuenta, en mil signos exteriores, incluso en algunos fenómenos invisibles, análogos en el mundo de los caracteres a lo que son, en la naturaleza física, los cambios atmosféricos»<sup>7</sup>.

También son diversas las cosas, las empresas y los valores a los que tiende la inteligencia. Nos empuja a la *conversación*, en la que intercambiamos y comunicamos ideas. Nos incita a la *amistad*, basada en la comunidad de ideas y sentimientos. Nos invita al *trabajo*, mediante el cual llegaremos a descubrir por nosotros mismos nuevas verdades comunicables. Nos convida a la *filosofía*, es decir, a un ejercicio voluntario y premeditado del pensamiento mediante el cual llegaremos a determinar el orden y el contenido de los significados objetivos. Retengamos este punto esencial: la amistad y la filosofía son enjuiciadas con la misma crítica. Según Proust, los amigos son como espíritus llenos de buena voluntad que se ponen de acuerdo explícitamente sobre el significado de las cosas, las palabras y las ideas; el filósofo también es un pensador que en sí presupone la disposición de pensar, que concede al pensamiento el amor natural de lo verdadero, y a la verdad la determinación explícita de lo que es pensado de forma natural. Por ello Proust opondrá a la pareja tradicional de la amistad y la filosofía una pareja más oscura formada por el amor y el arte. Un amor mediocre vale más que una gran amistad, ya que el amor es rico en signos y se alimenta de interpretación silencio-

7. CG1, II, 66. "Françoise, la primera me dio el ejemplo (que yo no comprendí hasta más tarde...)".

sa. Una obra de arte vale más que una obra filosófica; pues lo que está involucrado en el signo es más profundo que todos los significados explícitos. Lo que nos violenta es más rico que todos los frutos de nuestra buena voluntad o de nuestro cuidadoso trabajo; y más importante que el pensamiento es «lo que da a pensar»<sup>8</sup>. Bajo cualquiera de sus formas, la inteligencia no llega por sí misma, y no nos permite llegar más que a estas verdades abstractas y convencionales, que no tienen otro valor que el de lo *posible*. ¿Qué valen estas verdades objetivas que resultan de una combinación del trabajo, de la inteligencia y de la buena voluntad, pero que se comunican en tanto que se encuentran, y se encuentran en tanto que puedan ser recibidas? De una entonación de la Berme, Proust dice: «A causa de su misma claridad no (me) contentaba. La entonación era ingeniosa, con una intención, con un sentido tan definidos, que parecía que existía en sí misma y que todo artista inteligente hubiese podido adquirirla»<sup>9</sup>.

Al principio, el protagonista de la *Recherche* participa, con más o menos intensidad, en todas las creencias objetivistas. Que participe menos de la ilusión en tal esfera de signos, o que pronto se deshaga de ella en tal nivel, no impide precisamente que la ilusión no permanezca en otro nivel, en otra esfera. Así por ejemplo, no parece que el protagonista haya tenido nunca un gran sentido de la amistad; ésta siempre le pareció secundaria, y el amigo vale más por el espectáculo que proporciona que por una comunidad de ideas o sentimientos que podría inspirarle. Los «hombres superiores» no le enseñan nada;

8. CG3, II, 549.

9. JF1, I, 567.

incluso Bergotte o Elstir no pueden comunicarle ninguna verdad que le evite realizar su aprendizaje personal y pasar por los signos y las decepciones a las que se ve condenado. Muy pronto presiente que un espíritu superior o incluso un gran amigo no valen lo que un breve amor. Sin embargo, resulta que en el amor ya le es más difícil deshacerse de la correspondiente ilusión objetivista. El amor colectivo hacia las muchachas, la lenta individualización de Albertine, el azar de la elección, le enseñan que las razones del amar no residen nunca en el que se ama, sino que remiten a fantasmas, a Terceros, a Temas que se encarnan en él según leyes complejas. A la vez aprende que la confesión no es lo esencial del amor, y que no es necesario ni deseable confesar: estaremos perdidos, perderemos toda nuestra libertad, si gratificamos el objeto con signos y significaciones que le superan. «Desde la época de los juegos en los Champs-Élysées, mi concepción del amor había cambiado, aunque los seres a los que sucesivamente se dedicaba mi amor permanecían casi idénticos. Por una parte la confesión, la declaración de mi ternura a la que amaba, no me parecía ya una de las escenas capitales y necesarias del amor, ni éste, una realidad exterior...»<sup>10</sup>

Cuán difícil es, en cada esfera, renunciar a esta creencia en una realidad exterior. Los signos sensibles nos tienden una trampa; nos invitan a buscar su sentido en el objeto que los causa o los emite. De tal modo que la posibilidad de fracaso, la renuncia a interpretar, es como el gusano en el fruto. E incluso después de haber vencido las ilusiones objetivistas en la mayoría de los terrenos o esferas, todavía subsisten en el Arte, en el que segui-

10. JF3, I, 925.

mos creyendo que es preciso saber escuchar, mirar, describir, dirigirse al objeto, descomponerlo y triturarlo para extraer con ello una verdad.

El protagonista de la *Recherche* conoce, sin embargo, los fallos de una literatura objetivista; a menudo insiste en su impotencia para observar y describir. Los odios de Proust con conocidísimos: contra Sainte-Beuve, para quien el descubrimiento de la verdad no se separa de una «charla», de un método de conversación por el que se pretende extraer una verdad de los datos más arbitrarios, comenzando por las confidencias de los que pretenden haber conocido perfectamente a alguien. Contra los Goncourt, que descomponen un personaje o un objeto, lo giran, analizan su arquitectura, vuelven a trazar sus líneas y las proyecciones para sacar de ello verdades exóticas (los Goncourt también creían en los prestigios de la conversación). Contra el arte realista o popular, que cree en los valores inteligibles, en los significados bien definidos, y también en los grandes temas. Es preciso juzgar los métodos según sus resultados, por ejemplo, las detestables cosas que Sainte-Beuve escribe de Balzac, Stendhal o Baudelaire. *¿Y qué pueden comprender los Goncourt del matrimonio Verdurin o de Cottard?* Nada, si se mantienen en el «pastiche» de la *Recherche* pues relacionan y analizan lo que está *expresamente* dicho, pero pasan de largo en los signos más visibles, signo de la tontería de Cottard, gestos y símbolos grotescos de Mme. Verdurin. Y el arte popular y proletario se caracteriza por esto, por tomar a los obreros por imbéciles. Es falaz, por naturaleza, una literatura que interpreta los signos relacionándolos con objetos designables (observación y descripción), que se rodea de las garantías pseudo-objetivas del testimonio y la comunicación (conversación, encues-

ta), que confunde el sentido con significados inteligibles, explícitos, y formulados (grandes temas) <sup>11</sup>.

El protagonista de la *Recherche* siempre se ha mostrado extraño a esta concepción del arte y de la literatura. Pero entonces, ¿por qué experimenta una decepción tan grande cada vez que verifica su inanidad? Lo que ocurre es que, al menos, el arte encontraba en esta concepción un destino preciso: esposaba con la vida, para exaltarla, para desprender de ella el valor y la verdad. Y cuando protestamos contra un arte basado en la observación y en la descripción, ¿quién puede decirnos que no es nuestra impotencia para observar, y describir, la que anima esta protesta? ¿Nuestra incapacidad para comprender la vida? Creemos que reaccionamos contra una forma ilusoria del arte, pero tal vez reaccionamos por una enfermedad de nuestra naturaleza, por una carencia de querer vivir. De tal modo que nuestra decepción no es simplemente la que da la literatura, sino también la que da nuestra impotencia para triunfar en esta forma de literatura <sup>12</sup>. A pesar de su repugnancia, el protagonista de la *Recherche* no puede dejar de soñar en los dones de observación que podrían llenarle las intermitencias de la inspiración. «Pero al otorgarme este consuelo de una observación humana posible, que fuese a tomar el lugar de una inspiración imposible, sabía que sólo intentaba consolarme...» <sup>13</sup>. La decepción de la literatura es, por tanto, inse-

11. TR2, III, 888-896. Debemos evitar pensar que la crítica proustiana del objetivismo pueda aplicarse a lo que hoy día se llama la *nueva novela* (nouveau roman). Los métodos de descripción del objeto, en la nueva novela, no tienen sentido más que en relación con modificaciones subjetivas que sirven para revelarlas, y que sin ellos permanecerían imperceptibles. La nueva novela permanece bajo el signo de los jeroglíficos y de las verdades implicadas.

12. TR1, III, 720-723.

13. TR1, III, 855.

parablemente doble: «La literatura ya no podía producirme ninguna alegría, fuese por culpa mía, al estar yo muy poco dotado, fuese por culpa suya, si estuviera en efecto menos cargada de realidad de lo que yo creía» <sup>14</sup>.

La decepción es un momento fundamental de la búsqueda o del aprendizaje: en cada esfera de signos, nos sentimos decepcionados cuando el objeto no nos confiere el secreto que esperábamos. Y la misma decepción es pluralista, variable, según cada línea. Pocas cosas no son decepcionantes la primera vez que las vemos; pues la primera vez es la vez de la inexperiencia, aún no somos capaces de distinguir el signo del objeto: el objeto se interpone y enturbia los signos. Decepción en la primera audición de Vinteuil, en el primer encuentro con Bergotte, la primera vez que se ve la iglesia de Balbec. Y no basta con volver a las cosas una segunda vez, pues la memoria voluntaria, y este mismo retorno, presentan inconvenientes análogos a los que la primera vez nos impedían estimar libremente los signos (bajo otros aspectos la segunda estancia en Balbec no es menos decepcionante que la primera).

¿Cómo remediar, en cada esfera, la decepción? En cada línea de aprendizaje, el protagonista pasa por una experiencia análoga en varios momentos: *frente a la decepción por parte del objeto, se esfuerza por encontrar una compensación subjetiva.* Cuando ve, y luego conoce, a Mme. de Guermantes se da cuenta de que ella no posee el secreto del sentido de su nombre. Su rostro y su cuerpo no están coloreados por el tinte de las sílabas. ¿Qué hacer, sino compensar la decepción? Hacerse sensible frente a signos menos profundos, pero más apropiados al encanto de la duquesa, gracias al juego de asociación de ideas

14. TR1, III, 862.

que suscita en nosotros. «Que Mme. de Guermantes fuese semejante a los demás, había sido para mí, al principio, una decepción; era casi, por reacción y por la ayuda de tan buenos vinos, un encantamiento»<sup>15</sup>.

El mecanismo de la decepción objetiva y de la compensación subjetiva es analizado particularmente en el ejemplo del teatro. El protagonista desea con todas sus fuerzas oír a la Berma. Pero cuando lo consigue, en primer lugar, busca reconocer el talento de la Berma, cercar este talento, aislarlo para poder, al fin, designarlo. Es la Berma, «por fin oigo a la Berma». Percibe una entonación inteligente, de una exactitud admirable. De repente, es Fedra, es Fedra en persona. Sin embargo, nada puede impedir la decepción; pues esta entonación sólo tiene el valor de lo inteligible, tiene un sentido perfectamente definido, es tan sólo el fruto de la inteligencia y del trabajo<sup>16</sup>. Tal vez habría que oír a la Berma de otra forma. Tal vez debamos buscar en otra parte el sentido de estos signos que no hemos sabido apreciar ni interpretar en tanto que los vinculábamos a la persona de la Berma: en asociaciones que no están ni en Fedra, ni en la Berma. Por ejemplo, Bergotte enseña al protagonista que determinado gesto de la Berma evoca el de una estatuilla arcaica, que la actriz no ha podido ver, pero en la que tampoco ha pensado Racine<sup>17</sup>.

Cada línea de aprendizaje pasa por estos dos momentos: la decepción producida por un intento de interpretación objetiva, y luego el intento de remediar esta decepción mediante una interpretación subjetiva en la que reconstruimos conjuntos asociativos. Así ocurre en el

15. CG3, II, 524.

16. JF1, I, 567.

17. JF1, I, 560.

amor, e incluso en el arte. Es fácil comprender por qué. Sucede que el signo es sin duda más profundo que el objeto que lo emite, pero todavía está atado a este objeto, aún está medio envainado en él. Y el sentido del signo es sin duda más profundo que el sujeto que lo interpreta, pero se ata a este sujeto, se encarna a medias en una serie de asociaciones subjetivas. Vamos del uno al otro, saltamos del uno al otro, llenamos la decepción del objeto con una compensación del sujeto.

Entonces, estamos en condiciones de presentir que el momento de la compensación es por sí mismo insuficiente, y no da una revelación definitiva. Sustituimos los valores inteligibles objetivos por un juego subjetivo de asociación de ideas. La insuficiencia de esta compensación aparece mucho mejor cuando la elevamos en la escala de los signos. Un gesto de la Berma sería bello porque evocaría el de una estatuilla. Pero, por otra parte, la música de Vinteuil sería bella porque nos evocaría un paseo por los bosques de Bolonia<sup>18</sup>. Todo está permitido en el ejercicio de las asociaciones. Desde este punto de vista, no encontraremos diferencia de naturaleza entre el placer del arte y el de la magdalena; en ambos se da el séquito de las contigüidades pasadas. Sin duda; incluso la experiencia de la magdalena no se reduce a simples asociaciones de ideas; sin embargo, todavía no estamos en condiciones de comprender por qué; y al reducir la calidad de una obra de arte al sabor de la magdalena nos privamos para siempre del medio de comprenderlo. En vez de conducirnos a una justa interpretación del arte, la compensación subjetiva acaba convirtiendo la obra de arte en un simple eslabón de nuestras asociaciones de ideas:

18. JF1, I, 533.



así, por ejemplo, la manía de Swann, al que sobre todo le gusta Giotto o Botticelli cuando encuentra su estilo en el rostro de una chica de cocina o de una mujer amada. O si no, nos constituimos en un museo completamente personal, en el que el sabor de la magdalena o la cualidad de una corriente de aire dominan sobre toda belleza: «Me sentía frío delante de las bellezas que me señalaban, y me exaltaba de reminiscencias confusas... y me detenía con éxtasis a oler un viento colado que pasaba por la puerta. Veo que le gustan las corrientes de aire, me dijeron»<sup>19</sup>.

No obstante, ¿qué hay además del objeto y el sujeto? El ejemplo de la Berma nos lo dice. El protagonista de la *Recherche* comprenderá al final que ni la Berma, ni Fedra son personas designables, que no son elementos de asociación. Fedra es un *papel* y la Berma forma una unidad con este papel. No en el sentido que el papel sería todavía un objeto, o algo subjetivo. Al contrario, es un mundo espiritual poblado por esencias. La Berma, portadora de signos, los vuelve tan inmateriales que por entero se abren estas esencias y se llenan de ellas; hasta el punto que, incluso a través de un mediocre papel, los gestos de la Berma nos abren un mundo de posibles esencias<sup>20</sup>.

Más allá de los objetos designados, más allá de las verdades inteligibles y formuladas —pero también más allá de las cadenas de asociación subjetivas y de las resurrecciones por semejanza o continuidad—, hay las esencias que son alógicas o supralógicas. Estas esencias superan tanto los estados de la subjetividad como las propiedades del objeto. La esencia es la que constituye la verdadera unidad del signo y del sentido; es la que consti-

19. SG2, II, 944.

20. CGI, II, 47-51.

tuye el signo en tanto que irreductible al objeto que lo emite; es la que constituye el sentido en tanto que irreductible al sujeto que lo toma. La esencia es la última palabra del aprendizaje o la revelación final. Ahora bien, el protagonista de la *Recherche* llega a esta revelación de las esencias más que por la Berma por la obra de arte, por la pintura y la música, y sobre todo por el problema de la literatura. Los signos mundanos, los signos amorosos, incluso los signos sensibles, son incapaces de darnos la esencia; nos acercan a ella, pero siempre volvemos a caer en la trampa del objeto, en las redes de la subjetividad. Sólo al nivel del arte son reveladas las esencias. Pero *una vez* se han manifestado en la obra de arte, reaccionan sobre todas las demás esferas; aprendemos que ya se encarnaban, que ya estaban, en todas estas clases de signos, en todos los tipos de aprendizaje.

## LOS SIGNOS DEL ARTE Y LA ESENCIA

¿En qué consiste la superioridad de los signos del Arte sobre todos los demás? En que todos los demás son materiales, y son materiales, en primer lugar, por su emisión, pues están en cierta medida engarzados en el objeto que los produce. Las cualidades sensibles, los rostros amados todavía son materias. (No es ninguna casualidad que las cualidades sensibles significativas sean sobre todo olores y sabores: las más materiales de las cualidades. Tampoco lo es que en el rostro amado nos atraigan las mejillas y la tersura de la piel). Los signos del arte son los únicos inmateriales. Sin duda la corta frase de Vinteuil escapa del piano y del violín. Sin duda puede ser descompuesta materialmente: cinco notas muy juntas de las que dos se repiten constantemente. Pero esto es como en Platón, en el que 3 + 2 no explica nada. El piano permanece ahí como la imagen espacial de un teclado de distinta naturaleza; las notas, como «la apariencia sonora» de una entidad completamente espiritual. «Como si los instrumentistas estuvieran, más que tocando la corta frase, procediendo a los ritos que ésta exigía para apare-

cer...»<sup>1</sup>. A este respecto, la impresión misma de la corta frase es *sine materia*<sup>2</sup>.

A su vez, la Berma utiliza su voz, sus brazos. Pero sus gestos, en lugar de manifestar «conexidades musculares», forman un cuerpo transparente que refracta una esencia, una Idea. Las actrices mediocres tienen necesidad de llorar para dar a entender que su papel comporta el dolor: «Excedente de lágrimas que se veía correr, puesto que no habían podido ser embebidas, sobre la voz de mármol de Aricia o Ismene.» Todas las expresiones de la Berma, como en un gran violinista, se convierten en cualidades de timbre. En su voz «no subsistía ni un sólo residuo de materia inerte y refractaria al espíritu»<sup>3</sup>.

Los otros signos son materiales no sólo por su origen y por la forma en que permanecen medio envainados en el objeto, sino también por su desarrollo o su «explicación». La magdalena nos remite a Combray, las losas a Venecia... Sin duda, las dos expresiones, la presente y la pasada, tienen una única y misma cualidad, sin dejar de estar materialmente separadas. De tal modo que, cada vez que interviene la memoria, la explicación de los signos implica todavía algo material<sup>4</sup>. Los campanarios de Martinville, en el grupo de los signos sensibles, ya son un ejemplo menos «material», pues apelan al deseo y a la imaginación, y no a la memoria<sup>5</sup>. No obstante, la impresión de los campanarios es explicada por la imagen de tres muchachas; las cuales a su vez, por ser fruto de nuestra imaginación, no dejan de ser materialmente distintas de los campanarios.

1. CS2, I, 347.
2. CS1, I, 209.
3. CG1, II, 48.
4. P2, III, 375.
5. Ibid.

Proust a menudo señala que una cosa siempre le obliga a recordar o imaginar otra. Pero, sea cual sea la importancia de este proceso de analogía en el arte, el arte no encuentra en ella su fórmula más profunda. En tanto que descubrimos el sentido de un signo en otra cosa, todavía subsiste algo de materia rebelde al espíritu. Por el contrario, el Arte nos brinda la verdadera unidad; la unidad de un signo inmaterial y de un sentido por completo espiritual. La Esencia es precisamente esta unidad del signo y del sentido, tal como ha sido revelada en la obra de arte. Cada signo de la corta frase desvela esencias o ideas, las cuales conceden a la frase su existencia real, independiente de los instrumentos y de los sonidos, que la reproducen o la encarnan en vez de componerla. La superioridad del arte sobre la vida consiste en que todos los signos que encontramos en la vida son todavía signos materiales, y su sentido, al estar siempre en otra cosa, no es completamente espiritual.

¿Qué es una esencia, tal como se manifiesta en la obra de arte? Es una diferencia, la Diferencia última y absoluta. Ella es la que constituye al ser, la que nos permite concebir el ser. Por esto el arte, en tanto que manifiesta las esencias, es el único capaz de darnos lo que en vano buscábamos en la vida: «La diversidad que en vano había buscado en la vida, en los viajes...»<sup>7</sup>. «Si el mundo de las diferencias no existe en la superficie de la Tierra, entre todos los países que nuestra percepción uniformiza, con más razón no existe en el mundo. Por otro lado ¿existe

6. CS2, I, 349.

7. P1, III, 159.

en alguna parte? El septeto de Vinteuil parecía decirme que sí»<sup>8</sup>.

Sin embargo ¿qué es una diferencia última y absoluta? No es una diferencia empírica entre dos cosas o dos objetos, diferencia siempre extrínseca. Proust da una primera aproximación de la esencia cuando dice que es algo en un sujeto, como la presencia de una cualidad última en el corazón de un sujeto: diferencia interna, «*diferencia cualitativa* que existe en la manera en que nos aparece el mundo, diferencia que, si no existiese, haría que el arte quedara como el secreto eterno de cada uno»<sup>9</sup>. A este respecto Proust es leibniziano, pues las esencias son verdaderas mónadas, definiéndose cada una por el punto de vista con que expresa al mundo, remitiendo cada punto de vista a una cualidad última en el fondo de la mónada. Como dice Leibniz, las mónadas no tienen ni puertas ni ventanas; al ser el punto de vista la diferencia misma, los puntos de vista sobre un mundo supuesto son tan diferentes como los mundos más lejanos. Por esto la amistad siempre establece falsas comunicaciones, basadas en malentendidos, y no abre más que falsas ventanas. Por esto, el amor, más lúcido, renuncia por principio a toda comunicación. Nuestras únicas ventanas, nuestras únicas puertas, son todas espirituales: tan sólo existe la intersubjetividad artística. Sólo el arte nos da lo que en vano esperábamos de un amigo, lo que en vano habríamos esperado de un amado. «Sólo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes nos serían tan desconocidos como los que pueda haber

8. P2, III, 277.

9. TR2, III, 895.

en la Luna. Gracias al arte, en vez de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse, y tenemos a nuestra disposición tantos mundos como artistas originales hay, unos mundos más diferentes unos de otros que los que giran en el infinito...»<sup>10</sup>.

¿Habremos de concluir con ello que la esencia es subjetiva, y que la diferencia radica entre sujetos más bien que entre objetos? Si así hiciésemos olvidaríamos los textos en que Proust trata las esencias como Ideas platónicas y les confiere una realidad independiente. Incluso Vinteuil más que crear la frase la ha «desvelado»<sup>11</sup>.

Cada sujeto expresa el mundo desde un cierto punto de vista. Pero el punto de vista es la diferencia, la diferencia interna y absoluta. Cada sujeto expresa pues un mundo absolutamente diferente; y sin duda el mundo expresado no existe fuera del sujeto que lo expresa (lo que llamamos mundo exterior es sólo la proyección engañosa, el límite que confiere uniformidad a todos estos mundos expresados). Sin embargo, el mundo expresado no se confunde con el sujeto; se distingue de él, e incluso de su propia existencia, precisamente como la esencia se distingue de la existencia. No existe fuera del sujeto que lo expresa, pero está expresado como la esencia, no del sujeto, sino del Ser, o de la región del Ser que se revela al sujeto. Por esto cada esencia es una patria, un país<sup>12</sup>. La esencia no se reduce a un estado psicológico, ni a una subjetividad psicológica, ni siquiera a una forma cualquiera de una subjetividad superior. La esencia es la cualidad última en el corazón del sujeto; pero esta cualidad es más profunda que el sujeto, de un orden distinto:

10. TR2, III, 895-896.

11. CS2, I, 349-351.

12. P2, III, 257.

«Cualidad desconocida de un mundo único»<sup>13</sup>. No es el sujeto quien explica la esencia, es más bien la esencia quien se implica, se envuelve, se enrolla en el sujeto. Mucho más, al enrollarse sobre sí misma, constituye la subjetividad. No son los individuos los que constituyen el mundo, sino los mundos envueltos, las esencias, los que constituyen los individuos: «Estos mundos que llamamos los individuos, y que sin el arte nunca conoceríamos»<sup>14</sup>. La esencia no es sólo individual, sino también individualizante.

El punto de vista no se confunde con el que se sitúa en él, la cualidad interna no se confunde con el sujeto que ella individualiza. Esta distinción entre la esencia y el sujeto es importante, ya que Proust ve en ella la única prueba posible de la inmortalidad del alma. En el alma del que la desvela, o incluso del que la comprende, la esencia es como una «cautiva divina»<sup>15</sup>. Tal vez las esencias se hayan aprisionado por sí mismas, se hayan envuelto en estas almas que individualizan. No existen más que en esta cautividad, pero no se separan de la «patria desconocida» que con ellas envuelven en nosotros mismos. Son nuestros «rehenes» pues si morimos mueren, pero si son eternas nosotros, en cierta manera, somos inmortales. Las esencias hacen la muerte menos probable; la única posibilidad es estética. Dos problemas les están enormemente vinculados: «Los problemas de la realidad del Arte y de la realidad de la Eternidad del alma»<sup>16</sup>. A este respecto, es simbólica la muerte de Bergotte ante el pequeño mural amarillo de Ver Meer: «En

13. P2, III, 376.

14. P2, III, 258.

15. CS2, I, 350.

16. P2, III, 374.

una celeste balanza se le aparecía, en uno de los platillos, su propia vida, mientras que el otro contenía el pequeño mural tan bien pintado de amarillo. Sentía que imprudentemente había dado el primero por el segundo... Un nuevo golpe le abatió... Estaba muerto. ¿Muerto para siempre? ¿Quién puede decirlo?»<sup>17</sup>.

El mundo envuelto de la esencia es siempre un comienzo del Mundo en general, un comienzo del universo, un comienzo radical absoluto. «Primero, el piano sólo se quejaba como un pájaro abandonado por su pareja; el violín le oyó y le dio respuesta como encaramado en un árbol cercano. Era como si el mundo estuviera empezando a ser, como si hasta entonces no hubiera otra cosa que ellos dos en la Tierra, o más bien en ese mundo inaccesible a todo lo demás, construido por la lógica de un creador, donde no habría nunca más que ellos dos: el mundo de esa sonata»<sup>18</sup>. Lo que Proust dice del mar, o incluso de un rostro de muchacha, es aún mucho más cierto para la esencia y la obra de arte: la inestable oposición, «esta perpetua recreación de los elementos primordiales de la naturaleza»<sup>19</sup>. Pero la esencia así definida es el nacimiento del Tiempo mismo. No es que el tiempo sea desplegado: todavía no tiene las dimensiones distintas según las cuales podría desarrollarse, ni siquiera las series separadas en las que se distribuye siguiendo ritmos diferentes. Algunos neoplatónicos utilizaban una palabra profunda para designar el estado originario que precede a todo desarrollo, a todo despliegue, a toda «explicación»:

17. P1, III, 187.

18. CS2, I, 352.

19. JF3, I, 906.

la *complicación*, que envuelve lo múltiple en lo Uno y afirma lo Uno de lo múltiple. No creían que la eternidad fuese la ausencia de cambio, ni siquiera la prolongación de una existencia sin límites, sino el estado complicado del tiempo mismo (*uno ictu mutationes tuas complectitur*). El Verbo, *omnia complicans*, contenedor de todas las esencias, era definido como la complicación suprema, la complicación de los contrarios, la inestable oposición... De ahí sacaban la idea de un Universo esencialmente expresivo que se organiza siguiendo grados de complicaciones inmanentes y según un orden de explicaciones descendentes.

Lo mínimo que podemos decir es que Charlus es complicado. Pero la palabra debe ser tomada en todo su contenido epistemológico. El genio de Charlus consiste en retener todas las almas que le conducen al estado «complicado». Por eso, Charlus siempre posee la frescura de un principio del mundo, y no cesa de emitir signos primordiales, signos que el intérprete deberá descifrar, es decir, explicar.

No obstante, si buscamos en la vida algo que corresponda a la situación de las esencias originales, no la encontraremos en tal o cual personaje, sino más bien en un estado profundo. Este estado es el sueño. El durmiente «mantiene en círculo alrededor de él el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos»; maravillosa libertad que no cesa más que al despertar, cuando se ve coaccionado a escoger siguiendo el orden del tiempo vuelto a desplegar<sup>20</sup>. De la misma forma, el sujeto artista recibe la revelación de un tiempo original, enrollado, complicado en la misma esencia, abrazando a la vez todas sus

20. CS1, I, 4-5.

series y dimensiones. Este es precisamente el sentido de la expresión «tiempo recobrado». El tiempo recobrado, en el estado puro, está incluido en los signos del arte; el cual no será confundido con otro tiempo recobrado, el de los signos sensibles. El tiempo de los signos sensibles es un tiempo que sólo recobramos en el seno del propio tiempo perdido; es un tiempo que también moviliza todos los recursos de la memoria involuntaria; y nos da una imagen simple de la eternidad. Pero, como el sueño, el arte está más allá de la memoria; apela al pensamiento puro como facultad de las esencias. Lo que el arte nos permite recobrar es el tiempo tal como se ha enrollado en la esencia, tal como nace en el mundo envuelto de la esencia, idéntica a la eternidad. Lo extratemporal de Proust es este tiempo en el estado de nacimiento y el sujeto-artista que lo recobra. Por ello, con todo rigor, sólo la obra de arte nos permite recobrar el tiempo: la obra de arte, «el único medio para recobrar el tiempo perdido»<sup>21</sup>. Ella contiene los signos más altos, cuyo sentido está situado en una complicación primordial, eternidad verdadera, tiempo original absoluto.

¿Cómo se encarna la esencia en la obra de arte? O lo que viene a ser lo mismo: ¿cómo un sujeto-artista llega a «comunicar» la esencia que le individualiza y le vuelve eterno? Se encarna en materias; pero estas materias son dúctiles, tanto que bien ablandadas y deshilvanadas se vuelven por entero espirituales. Estas materias son, sin duda, el color para el pintor, como el amarillo de Ver Meer, el sonido para el músico, la palabra para el escritor.

21. TR2, III, 899.

Sin embargo, en una mayor profundidad, son materias libres que se expresan a través de las palabras, los sonidos y los colores. Por ejemplo en Thomas Hardy, los bloques de piedra, la geometría de estos bloques, el paralelismo de las líneas forman una materia espiritualizada, de la que las propias palabras sacan su orden; en Stendhal, la altitud es una materia aérea «que se vincula a la vida espiritual»<sup>22</sup>. La verdadera temática de una obra no es por tanto el tema tratado, tema consciente y querido que se confunde con lo que las palabras designan, sino los temas inconscientes, los arquetipos involuntarios en los que las palabras, y también los colores y los sonidos, toman su sentido y su vida. El arte es una verdadera transmutación de la materia. En él la materia está espiritualizada, los medios físicos desmaterializados, para refractar la esencia, es decir, la cualidad de un mundo original. Y este tratamiento de la materia forma una unidad con el «estilo».

Al ser cualidad de un mundo, la esencia nunca se confunde con un objeto, sino al contrario, relaciona dos objetos por completo diferentes, en los que advierte que justamente tienen esta cualidad en el medio revelador. Al mismo tiempo que la esencia se encarna en una materia, la cualidad última que la constituye se expresa como la *cualidad común* a dos objetos diferentes, modelados en esta materia luminosa, sumergidos en este medio refractante. En esto consiste el estilo: «Se puede hacer que se sucedan indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito, pero la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el

22. P2, III, 377.

mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo»<sup>23</sup>. El estilo es esencialmente metáfora. Sin embargo, la metáfora es esencialmente metamorfosis, e indica como cambian sus determinaciones los dos objetos, como cambian incluso el nombre que les designa, en el nuevo medio que les confiere la cualidad común. Así, en los cuadros de Elstir, en los que el mar deviene tierra, la tierra, mar; en los que la ciudad no está designada más que por «términos marinos», y el agua, por «términos urbanos»<sup>24</sup>. El estilo, para espiritualizar la materia y hacerla adecuada a la esencia, reproduce la inestable oposición, la complicación original, la lucha y el cambio de los elementos primordiales que constituían la propia esencia. En Vinteuil, se oyen luchar dos motivos, como en un cuerpo a cuerpo: «cuerpo a cuerpo de energías tan sólo, a decir verdad, pues si estos seres se afrontaban, eran desembarazados de su cuerpo físico, de su apariencia, de su nombre...»<sup>25</sup>. Una esencia siempre es un nacimiento del mundo; sin embargo, el estilo es este nacimiento continuado y refractado, este nacimiento recobrado en materias adecuadas a las esencias, este nacimiento convertido en metamorfosis de objetos. El estilo no es el hombre, el estilo es la propia esencia.

La esencia no es únicamente particular, individual sino individualización. Ella misma individualiza y determina las materias en las que se encarna, como los objetos que encierra en los anillos del estilo: así el rojeante septeto y la blanca sonata de Vinteuil, o bien la

23. TR2, III, 889.

24. JF3, I, 835-837.

25. P2, III, 260.

bella diversidad en la obra de Wagner<sup>26</sup>. Lo que ocurre es que la esencia es en sí misma diferencia. Sin embargo, no tiene el poder de diversificar, y de diversificarse, sin tener también el poder de repetirse idéntica a sí misma. ¿Qué podríamos hacer con la esencia, que es diferencia última, salvo repetirla, ya que no es reemplazable y nada puede sustituirla? Por ello, la música sólo puede ser interpretada de nuevo, y un poema, aprendido de memoria y recitado. La diferencia y la repetición sólo se oponen en apariencia. No existe ningún gran artista cuya obra no nos haga decir: «La misma y sin embargo otra»<sup>27</sup>.

La diferencia, como cualidad de un mundo, no se afirma más que a través de una especie de auto-repetición que recorre diversos medios, y reúne diversos objetos; la repetición constituye los grados de una diferencia original, pero a su vez la diversidad constituye los niveles de una repetición no menos fundamental. De la obra de un gran artista decimos que es lo mismo excepto en la diferencia de nivel, pero también decimos que es algo distinto excepto en la semejanza de grado. En verdad, diferencia y repetición son las dos potencias de la esencia, inseparables y correlativas. Un artista no envejece porque se repite; pues la repetición es poder de la diferencia, de la misma forma que la diferencia es poder de la repetición. Un artista envejece cuando, «por el desgaste de su cerebro», juzga más simple encontrar directamente en la vida, como ya hecho, lo que sólo en su obra podía expresar, lo que debía distinguir y repetir mediante su obra<sup>28</sup>. El artista que envejece confía en la vida, en la «belleza de la vida»; pero ya no tiene más que sucedáneos de lo que constituye

26. P1, III, 159.

27. P2, III, 259.

28. JF3, I, 852.

el arte, repeticiones que se han vuelto mecánicas puesto que son exteriores, diferencias coaguladas que caen sobre una materia a la que ya no saben volver ligera y espiritual. La vida no tiene los dos poderes del arte; los recibe tan sólo degradándolos, y sólo reproduce la esencia en su nivel más bajo, en el grado más débil.

El arte tiene, por tanto, un privilegio absoluto. Este privilegio se expresa de varias maneras. En la arte, las materias son espiritualizadas, los medios, desmaterializados. La obra de arte es pues un mundo de signos, pero estos signos son inmateriales y no poseen ninguna opacidad, al menos para el ojo o el oído del artista. En segundo lugar, el sentido de estos signos es una esencia, esencia afirmada en todo su poder. En tercer lugar, el signo y el sentido, la esencia y la materia transmutada se confunden o se unen en una adecuación perfecta. Identidad de un signo, como estilo, y de un sentido como esencia: éste es el carácter de la obra de arte. Sin duda, el propio arte ha realizado el objeto de un aprendizaje. Como en cualquier otra esfera, hemos pasado por la tentación objetivista y por la compensación subjetiva. Sin embargo, la revelación de la esencia (más allá del objeto, más allá del propio sujeto) no pertenece más que a la esfera del arte. Si la revelación debe realizarse, sólo se realizará en esta esfera. Por eso, el arte es la finalidad del mundo y el inconsciente destino del aprendizaje.

Entonces nos encontramos ante dos clases de cuestiones. ¿Qué valen los otros signos, los que constituyen la esfera de la vida? Por sí mismos, ¿qué nos enseñan? ¿Podemos decir que nos colocan ya en el camino del arte? ¿De qué manera lo hacen? Pero sobre todo, una vez que hemos recibido del arte la revelación final ¿cómo va a reaccionar sobre las otras esferas y convertirse en el cen-

tro de un sistema que no deja nada fuera de sí? La esencia es siempre una esencia artística. Y una vez descubierta, no se encarna solamente en las materias espiritualizadas, en los signos inmateriales de la obra de arte; se encarna también en las otras esferas que desde entonces se integrarán a la obra de arte. Traspasa, por tanto, a medios más opacos, a signos más materiales; en ellos pierde algunos de sus caracteres originales, toma otros que expresan el descenso de la esencia a estas materias cada vez más rebeldes. Existen leyes de transformación de la esencia en relación con las determinaciones de la vida.



## PAPEL SECUNDARIO DE LA MEMORIA

Los signos mundanos y los signos amorosos, para ser interpretados, apelan a la inteligencia. La inteligencia es la que descifra, con la condición de «llegar después», de estar en cierta manera obligada a ponerse en movimiento, bajo la exaltación nerviosa que nos produce la mundanidad, o, más aún, bajo el dolor que el amor nos inspira. Sin duda, la inteligencia moviliza otras facultades. Vemos al celoso poner todos los recursos de la memoria al servicio de la interpretación de los signos del amor, es decir, de las mentiras del amado. Sin embargo, la memoria, al no estar solicitada directamente, sólo puede suministrar una aportación voluntaria; y precisamente, porque sólo es «voluntaria», esta memoria siempre llega demasiado tarde respecto a los signos que hay que descifrar. La memoria del celoso quiere retenerlo todo, ya que el menor detalle puede aparecer como un signo o un síntoma de mentira; quiere almacenarlo todo para que la inteligencia disponga de la materia necesaria para sus futuras interpretaciones. En la memoria del celoso existe algo sublime: se enfrenta a sus propios límites, y, ten-

didamente hacia el futuro, se esfuerza por superarlos. Sin embargo llega demasiado tarde, ya que no ha sabido distinguir al momento la frase que debía retener, o el gesto cuyo sentido todavía desconocía<sup>1</sup>. «Más tarde, ante la mentira hablada, o prendido por una ansiosa duda, habría deseado acordarme; era en vano; mi memoria no había sido prevenida a tiempo; había creído inútil guardar copia»<sup>2</sup>. En resumen, en la interpretación de los signos del amor, la memoria no interviene más que bajo una forma voluntaria que la condena a un fracaso patético. El esfuerzo de la memoria, tal como aparece en cada amor, no logra descifrar los signos correspondientes; sólo lo logra el empuje de la inteligencia, en la serie de los amores sucesivos, jalonada de olvidos y repeticiones inconsistentes.

Por tanto ¿en qué nivel interviene la famosa Memoria involuntaria? Observamos que sólo interviene en función de una clase de signos muy particulares: los signos sensibles. Si aprehendemos una cualidad sensible como signo, sentimos un imperativo que nos obliga a buscar su sentido. Entonces sucede que la Memoria involuntaria, solicitada directamente por el signo, nos entrega este sentido (por ejemplo, Combray para la magdalena, Venecia para las losas..., etc.).

Constataremos, en segundo lugar, que esta memoria involuntaria no posee el secreto de todos los signos sensibles, pues algunos remiten al deseo y a figuras de la imaginación (por ejemplo, los campanarios de Martinvi-

1. P1, III, 61.  
2. P1, III, 153.

lle). Por ello, Proust distingue cuidadosamente dos clases de signos sensibles: las reminiscencias y los descubrimientos; las «resurrecciones de la memoria», y las «verdades escritas con ayuda de figuras»<sup>3</sup>. Por la mañana, cuando el protagonista se levanta, no experimenta sólo la presión de los recuerdos involuntarios que se confunden con una luz o un olor, sino también el impulso de los deseos involuntarios que se encarnan en una mujer que pasa —panadera, lavandera o muchacha altiva, «en fin, una imagen»...<sup>4</sup>. Al principio, ni siquiera podemos asegurar de qué parte viene el signo. ¿A quién se dirige la cualidad? ¿A la imaginación, o simplemente a la memoria? Es preciso ensayar con todo para descubrir la facultad que nos entregará el sentido adecuado. Y cuando fracasamos, no podemos saber si el sentido que nos permanece velado era una figura del sueño, o un recuerdo enterrado de la memoria involuntaria. Por ejemplo, los tres árboles ¿eran un pasaje de la Memoria o del Sueño?<sup>5</sup>

Los signos sensibles explicados por la memoria involuntaria poseen una doble inferioridad; no sólo respecto a los signos sensibles que remiten a la imaginación. Por una parte, su materia es más opaca y rebelde, su explicación queda demasiado material. Por otra parte, sólo superan en apariencia la contradicción del ser y la nada (lo hemos visto en el recuerdo de la abuela). Proust habla de la plenitud de las reminiscencias o de los recuerdos involuntarios, de la alegría supraterrrestre que nos proporcionan los signos de la Memoria, y del tiempo que brusca-mente nos hacen recobrar. Ciertamente es que los signos sensibles que se explican por la memoria forman un «princi-

3. TR2, III, 879.

4. P1, III, 27.

5. JF2, I, 718-719.

pio de arte», nos colocan «en el camino del arte»<sup>6</sup>. Nuestro aprendizaje nunca encontraría su resultado en el arte, si no pasase por estos signos que nos anticipan el tiempo recobrado y nos preparan para la plenitud de las Ideas estéticas. Sin embargo, sólo nos preparan; con simple comienzo, pues todavía son signos de la vida y no signos del propio arte<sup>7</sup>.

Son superiores a los signos mundanos, superiores a los signos del amor; pero son inferiores a los del arte. E incluso en su género, son inferiores a los signos sensibles de la imaginación, que están más cercanos al arte (aunque pertenecen siempre a la vida)<sup>8</sup>. Proust a menudo presenta los signos de la memoria como decisivos; las reminiscencias le parecen constitutivas de la obra de arte, no sólo en la perspectiva de su proyecto personal, sino en grandes precursores como Chateaubriand, Nerval o Baudelaire. Pues, si las reminiscencias están integradas en el arte como partes constitutivas, es más bien en la medida en que son elementos conductores, elementos que conducen, el lector a la comprensión de la obra, y el artista a la concepción de su tarea y de la unidad de su tarea: «Que fuera precisa y únicamente este género de sensaciones el que debiera *conducir* a la obra de arte, era algo cuya razón objetiva intentaba encontrar»<sup>9</sup>. Las reminiscencias son metáforas de la vida; las metáforas son las reminiscencias del arte. Ambas tienen, en efecto, algo en común: determinan una relación entre dos objetos por completo diferentes, «para sustraerlos a las contingencias del tiempo»<sup>10</sup>. Sin

6. TR2, III, 889.

7. Ibid. («... o incluso, así como la vida...»).

8. P2, III, 375.

9. TR2, III, 918.

10. TR2, III, 889.

embargo, tan sólo el arte logra plenamente lo que la vida no ha hecho más que esbozar. Las reminiscencias en la memoria involuntaria pertenecen aún a la vida; pertenecen al arte, al nivel de la vida, luego, son malas metáforas. Por el contrario, el arte en su esencia, el arte superior a la vida no se apoya en la memoria involuntaria. Ni siquiera se apoya en la imaginación y en las figuras inconscientes. Los signos del arte se explican por el pensamiento puro como facultad de las esencias. De los signos sensibles en general, tanto si se dirigen a la memoria como a la imaginación, sólo podemos decir que ora están antes del arte, y no hacen más que conducirnos a él, ora están después del arte, y de él sólo captan los reflejos más cercanos.

¿Cómo explicar el complejo mecanismo de las reminiscencias? A simple vista se trata de un mecanismo asociativo: por una parte, semejanza entre una sensación presente y una sensación pasada; por otra parte, contigüidad de la sensación pasada con un conjunto que entonces no vivíamos, y que resucita bajo el efecto de la sensación presente. Así, por ejemplo, el sabor de la magdalena es semejante a la que comíamos en Combray, y resucita en Combray, lugar donde la habíamos comido por primera vez. A menudo se ha señalado la importancia formal de una psicología asociacionista en Proust. Sin embargo, nos habríamos equivocado si nos hubiésemos quejado de ello, pues el asociacionismo está menos pasado de moda que la crítica del asociacionismo. Por tanto, debemos preguntarnos desde qué punto de vista los casos de reminiscencias superan efectivamente los mecanismos de asociación, pero también, desde qué punto de vista se relacionan efectivamente a dichos mecanismos.

La reminiscencia plantea varios problemas que la asociación de ideas no resuelve. Por una parte ¿de dónde proviene la alegría extraordinaria que ya experimentamos en la sensación presente? Alegría tan potente que nos basta para hacernos indiferentes a la muerte. A continuación ¿cómo explicar que no existe una simple semejanza entre las dos sensaciones, presente y pasada? Más allá de una semejanza, entre dos sensaciones, descubrimos la identidad de una misma cualidad tanto en una como en otra. En suma ¿cómo explicar que Combray surja, no como fue vivido en contigüidad con la sensación pasada, sino con un esplendor, con una «verdad» que nunca tuvo equivalente en lo real?

Este gozo del tiempo recobrado, esta identidad de la cualidad, esta verdad de la reminiscencia, nosotros mismos los experimentamos, y sentimos que desbordan todos los mecanismos asociativos. Pero, ¿en qué los desbordan? Estamos incapacitados para decirlo. Constatamos lo que ocurre, pero todavía no poseemos el medio para comprenderlo. Con el sabor de la magdalena, Combray ha surgido en todo su esplendor; sin embargo, de ningún modo hemos descubierto las causas de tal aparición. La impresión de los tres árboles permanece inexplicada; pero al contrario, la impresión de la magdalena parece que es explicada por Combray. No obstante, apenas hemos avanzado: ¿por qué este gozo?, ¿por qué este esplendor en la resurrección de Combray? («entonces aplacé la búsqueda de las causas profundas») <sup>11</sup>.

La memoria *voluntaria* va de un presente actual a un presente que «ha sido», es decir, a algo que fue presente y ya no lo es. El pasado de la memoria voluntaria es,

11. TR2, III, 867.

por tanto, doblemente relativo: relativo al presente que ha sido y relativo al presente en relación al cual es ahora pasado. Podemos decir que esta memoria no toma directamente el pasado, sino que lo recompone con presentes. Por ello, Proust dirige idénticos reproches tanto a la memoria voluntaria como a la percepción consciente; ésta cree que encuentra el secreto de la impresión en el objeto, aquella que encuentra el secreto del recuerdo en la sucesión de los presentes; precisamente, los objetos que distinguen los presentes sucesivos. La memoria voluntaria procede mediante instantáneas: «Pero nada más que esta palabra me la hacía aburrida como una exposición de fotografías, y ya no me sentía con gusto ni con talento para describir lo que vi en otro tiempo, como tampoco la víspera para describir lo que observaba con ojos minuciosos y graves en el momento mismo»<sup>12</sup>.

Es evidente que algo esencial escapa a la memoria voluntaria: *el ser en sí del pasado*. Actúa como si el pasado se constituyese como tal después de haber sido presente. Sería preciso, por tanto, esperar un nuevo presente para que el precedente pase, o se convierta en pasado; pero de esta forma la esencia del tiempo se nos escapa. Pues si el presente no fuese pasado al mismo tiempo que presente, si el mismo momento no coexistiese tanto como presente que como pasado, nunca pasaría, nunca un nuevo presente vendría a reemplazar a éste. El pasado tal como es en sí coexiste, no sucede al presente que ha sido. Es cierto que no aprehendemos algo como pasado en el mismo momento que lo experimentamos como presente (salvo en los casos de paramnesia, a los que tal vez corresponde en Proust la visión de los tres árboles)<sup>13</sup>. Pero

12. TR1, III, 865.

13. JF2, I, 718-719.

ello es debido a las exigencias conjuntas de la percepción consciente y de la memoria voluntaria que establecen una sucesión real allí donde, más profundamente, hay una coexistencia virtual.

Sólo a este nivel se puede dar una semejanza entre las concepciones de Bergson y Proust. Al nivel de la memoria y no al de la duración. Que no nos remontamos de un actual presente al pasado, que no recomponemos el pasado con presentes, sino que de golpe nos situamos en el propio pasado. Que este pasado no representa algo que ha sido, sino simplemente algo que es, y que coexiste consigo como presente. Que el pasado no tiene que conservarse en nada distinto a sí, ya que es en sí, sobrevive y se conserva en sí. Todas éstas son las célebres tesis de *Matière et Mémoire*. Este ser en sí del pasado, Bergson lo denominaba lo virtual. Igualmente Proust, cuando habla de los estados inducidos por los signos de la memoria: «Reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos»<sup>14</sup>. No hay duda que a partir de ahí el problema en Bergson y en Proust no es el mismo; a Bergson le basta con saber que el pasado se conserva en sí. A pesar de sus profundas páginas sobre el sueño, o sobre la paramnesia, Bergson no se pregunta esencialmente cómo el pasado, tal como es en sí, puede ser salvado. Incluso el sueño más profundo implica, según él, una degradación del recuerdo puro, una caída del recuerdo en una imagen que lo deforma. Mientras que el problema de Proust consiste precisamente en: ¿cómo conservar, en nosotros, el pasado tal como se conserva en sí, tal como sobrevive en sí? El propio Proust expone la tesis bergsoniana, pero no directamente, sino a través de una anécdota «del filósofo no-

14. TR2, III, 873.

ruego», que la recoge de Boutroux<sup>15</sup>. Observemos la reacción de Proust: «Todos poseemos nuestros recuerdos, o si no la facultad para acordarnos de ellos, dice siguiendo a Bergson el gran filósofo noruego... Sin embargo, ¿qué es un recuerdo del que no podemos acordarnos?» Proust plantea la cuestión: ¿Cómo salvaremos el pasado tal como es en sí? La memoria involuntaria aporta su respuesta a esta pregunta.

La memoria involuntaria parece que, en principio, se apoya en la semejanza entre dos sensaciones, entre dos momentos. Sin embargo, la semejanza nos remite a una estricta *identidad*; identidad de una cualidad común a ambas sensaciones, o de una sensación común a los dos momentos, el actual y el pasado. Así, por ejemplo, podríamos decir del sabor que contiene un volumen de duración, que lo extiende sobre dos momentos a la vez. Pero, a su vez, la sensación, la cualidad idéntica, implica una relación con algo *diferente*. El sabor de la magdalena ha encerrado y envuelto, en su volumen, a Combray. En tanto que permanezcamos en la memoria voluntaria, Combray permanece exterior a la magdalena, como el contexto separable de la antigua sensación. Precisamente, lo propio de la memoria involuntaria consiste en que interioriza el contexto, hace al antiguo contexto inseparable de la sensación presente. Al mismo tiempo que la semejanza entre los dos momentos se supera en una identidad más profunda, la contigüidad que pertenecía al momento pasado se supera en una diferencia más profunda. Combray resurge en la sensación actual, su diferencia con la antigua sensación se ha interiorizado en la sensación presente. La sensación presente ya no es separable de

15. SG2, II, 883-885.

esta relación con el objeto diferente. Lo esencial en la memoria involuntaria no es la semejanza, ni incluso la identidad, que sólo son condiciones. *Lo esencial es la diferencia interiorizada, hecha inmanente*. En este sentido, la reminiscencia es la análoga del arte, y la memoria involuntaria la análoga de una metáfora, pues, toma «dos objetos diferentes» (la magdalena con su sabor, Combray con sus cualidades de color y temperatura), los envuelve uno en el otro, y convierte su relación en algo interior.

El sabor, la cualidad común a las dos sensaciones, la sensación común a ambos momentos está presente para recordar otra cosa, para recordar Combray. Pero, por esta llamada, Combray resurge bajo una forma totalmente nueva. Combray no surge tal como ha sido presente. Combray surge como pasado, pero este pasado ya no es relativo al presente que ha sido, ya no es relativo al presente en relación al cual es ahora pasado. Este Combray no es el de la percepción, ni el de la memoria voluntaria. Combray aparece tal como no podía ser vivido; es decir, no en realidad, sino en su verdad; no en sus relaciones contingentes y exteriores, sino en su diferencia interiorizada, en su esencia. Combray surge en un pasado puro, coexistente con los dos presentes, pero lejos de sus posibilidades de aprehensión, lejos del alcance de la memoria voluntaria actual y de la percepción consciente antigua. «Un poco de tiempo en estado puro»<sup>16</sup>. Es decir, no es una simple semejanza entre el presente y el pasado, entre un presente que es actual y un pasado que ha sido presente; ni siquiera es una identidad entre los dos momentos; sino, más allá, *el ser en sí del pasado*, más profundo que

16. TR2, III, 872.

todo pasado que ha sido y que todo presente que fue. «Un poco de tiempo en estado puro», es decir, la esencia del tiempo localizado.

«Reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos.» Este real ideal, este virtual, es la esencia. La esencia se realiza o se encarna en el recuerdo involuntario. Al igual que en el arte, el envolvimiento, el enrollado, permanece como el estado superior de la esencia. Y el recuerdo involuntario retiene sus dos poderes: la diferencia en el momento pasado y la repetición en el actual. Sin embargo, la esencia se realiza en el recuerdo involuntario a un grado más bajo que en el arte, se encarna en una materia más opaca. En principio, la esencia ya no aparece como la cualidad última de un punto de vista singular, tal como era la esencia artística, individual e incluso individualizadora. Aunque es particular, es más bien principio de localización que de individuación. Aparece como esencia local: Combray, Balbec, Venecia... Todavía es particular, porque revela la verdad diferencial de un lugar, de un momento. No obstante, desde otro punto de vista, es general porque aporta esta revelación en una sensación «común» a dos lugares, a dos momentos. También en el arte la cualidad de la esencia se expresaba como cualidad común a dos objetos; sin embargo, la esencia artística no perdía nada de su singularidad, no se alienaba en nada, ya que los dos objetos y su relación estaban enteramente determinados por el punto de vista de la esencia, sin ningún margen de contingencia. Éste no es el caso de la memoria involuntaria, pues la esencia sólo empieza a tomar un mínimo de generalidad. Por ello, Proust dice que los signos sensibles remiten ya a una «esencia gene-

ral», como los signos del amor o como los signos mundanos<sup>17</sup>.

Desde el punto de vista del tiempo, aparece una segunda diferencia. La esencia artística nos descubre un tiempo original que supera sus series y sus dimensiones. Es un tiempo «complicado» en la propia esencia, idéntico a la eternidad. Cuando hablamos de un «tiempo recobrado» en la obra de arte, nos referimos a este tiempo primordial, que se opone al tiempo desplegado y desenvuelto, es decir, al tiempo sucesivo que pasa, al tiempo que se pierde en general. Por el contrario, la esencia que se encarna en el recuerdo involuntario no nos entrega este tiempo original; nos permite recobrar el tiempo, aunque de una forma por completo distinta. Lo que nos permite recobrar es el propio tiempo perdido. Sobreviene bruscamente, en un tiempo ya desplegado, desenvuelto. En el seno de este tiempo que pasa, la esencia recobra un centro de envolvimiento, pero que sólo es la imagen del tiempo original. Por ello, las revelaciones de la memoria involuntaria son breves en grado sumo, y no podrían prolongarse sin perjudicarnos: «En el atolondramiento de una incertidumbre semejante a la que a veces se experimenta ante una visión inefable, en el momento de adormecerse»<sup>18</sup>. La reminiscencia nos entrega el pasado puro, el ser en sí del pasado: ser en sí que sobrepasa todas las dimensiones empíricas del tiempo. Sin embargo, en su propia ambigüedad, es el principio a partir del cual estas dimensiones se despliegan en el tiempo perdido, así como el principio en el que podemos recobrar este tiempo perdido, el centro alrededor del que podemos enrollarlo de nuevo para poseer una imagen de la eternidad. Este pasado

17. TR2, III, 918.

18. TR2, III, 875.

puro es la instancia que no se reduce a ningún presente que pasa, sino la instancia que hace pasar todos los presentes, que preside en su paso; en este sentido todavía implica la contradicción de la sobrevivencia y la nada. La visión inefable se realiza mediante su mezcla. La memoria involuntaria nos proporciona la eternidad de tal modo que no tengamos que soportarla ni un instante, ni tengamos el medio para descubrir su naturaleza. Lo que nos da es más bien la imagen instantánea de la eternidad. Y todos los Yo de la memoria involuntaria son inferiores al Yo del arte, desde el punto de vista de las propias esencias.

En último lugar, la realización de la esencia en el recuerdo involuntario no está separada de determinaciones que permanecen exteriores y contingentes. El que, en virtud del poder de la memoria involuntaria, algo surja en su esencia o en su verdad, no depende de las circunstancias. Sin embargo, el que este «algo» sea Combray, Balbec o Venecia, que sea determinada esencia (más bien que otra) la seleccionada y que sólo entonces encuentre el momento de su encarnación, pone en juego múltiples circunstancias y contingencias. Por una parte, es evidente que la esencia de Combray no se realizaría en el sabor de la magdalena si primero no hubiese habido una contigüidad real entre la magdalena así como fue saboreada y Combray así como estuvo presente. Por otra parte, la magdalena con su sabor y Combray con sus cualidades todavía poseen materias distintas que se resisten al envolvimiento, a la penetración de una en otra.

Debemos, pues, insistir sobre dos puntos: una esencia se encarna en el recuerdo involuntario, pero en él encuentra materias mucho menos espiritualizadas, medios menos «desmaterializados» que en el arte. Y al contrario de

lo que ocurre en el arte, la selección y la elección de esta esencia dependen de datos exteriores a la propia esencia, remiten en última instancia a estados vividos, a mecanismos de asociaciones que permanecen subjetivos y contingentes. (Otras contigüidades habrían inducido o seleccionado otras esencias.) En la memoria involuntaria la física hace velar la resistencia de las materias; la psicología, la irreductibilidad de las asociaciones subjetivas. Por ello, los signos de la memoria constantemente nos tienden la trampa de una interpretación objetivista, pero también, y primordialmente, la tentación de una interpretación por completo subjetiva. Por ello, las reminiscencias son metáforas inferiores, pues, en lugar de reunir dos objetos diferentes cuya selección y relación están enteramente determinadas por una esencia que se encarna en un medio dúctil o transparente, la memoria reúne dos objetos que todavía dependen de una materia opaca, y cuya relación depende de una asociación. De esta forma, la esencia ya no es dueña de su propia encarnación, de su propia selección, sino que es seleccionada según datos que le son exteriores; incluso en eso toma el mínimo de generalidad, de la que hace poco hemos hablado.

En suma, los signos sensibles de la memoria son de la vida y no del Arte. La memoria involuntaria ocupa un lugar central y no el ala extrema. Al ser involuntaria, rompe con la actitud de la percepción consciente y de la memoria voluntaria. Nos hace sensibles a los signos y nos da la interpretación de algunos de ellos en sus momentos privilegiados. Los signos sensibles que le corresponden incluso son superiores a los signos mundanos y a los signos del amor. Sin embargo, son inferiores a otros signos no menos sensibles, signos del desco, de la imaginación o del sueño (éstos ya poseen materias más espirituales, y remi-

ten a asociaciones más profundas que no dependen de contigüedades vividas). Con mayor razón, los signos sensibles de la memoria involuntaria son inferiores a los del arte, pues han perdido la perfecta identidad del signo y la esencia. Tan sólo representan el esfuerzo de la vida que nos prepara para el arte y para la revelación final del arte.

No debemos ver en el arte una forma más profunda de explorar la memoria involuntaria. En la memoria involuntaria debemos ver una etapa, no la más importante, del aprendizaje del arte. Ciertamente es que esta memoria nos sitúa en el camino de las esencias, y que incluso la reminiscencia posee ya la esencia y ha sabido capturarla. Sin embargo, nos la entrega en un estado relajado, en un estado secundario, todavía de una forma tan oscura que somos incapaces de comprender el bien que nos llega y la alegría que experimentamos. Aprender es recordar, pero el recordar no excede al aprender, al tener un presentimiento. Si, impulsados por las sucesivas etapas del aprendizaje, no llegásemos a la revelación final del arte, seríamos incapaces de comprender la esencia, e incluso de comprender lo que ya era en el recuerdo involuntario o en la alegría del signo sensible (siempre nos veríamos reducidos a «aplazar» el examen de las causas). Es preciso que todas las etapas desemboquen en el arte, es preciso que lleguemos hasta la revelación del arte: entonces descendemos de nuevo los grados, los integramos en la propia obra de arte, reconocemos la esencia en sus realizaciones sucesivas, concedemos a cada grado de realización el lugar y el sentido que le corresponden en la obra. Descubrimos, luego, el papel de la memoria involuntaria, y las razones de este papel, papel importante pero secundario en la encarnación de las esencias. Las paradojas de

la memoria involuntaria se explican por una instancia más alta, que desborda la memoria, inspira las reminiscencias y les comunica tan sólo una parte de su secreto.



La encarnación de las esencias prosigue en los signos amorosos, e incluso en los signos mundanos. La diferencia y la repetición permanecen como los dos poderes de la esencia. La propia esencia permanece irreductible al objeto que produce el signo y al sujeto que lo experimenta. Nuestros amores no pueden ser explicados por los que amamos, ni por nuestros estados perecederos en el momento que estamos enamorados. ¿Cómo conciliaremos, entonces, la idea de una presencia de la esencia con el carácter engañoso de los signos del amor, y con el carácter vacío de los signos de la mundanidad? Lo que ocurre es que la esencia se ve inducida a tomar una forma cada vez más general, una generalidad cada vez mayor. En último caso, tiende a confundirse con una «ley» (a propósito del amor y de la mundanidad Proust declara su interés por la generalidad, su pasión por las leyes). Las esencias pueden encarnarse, por tanto, en los signos amorosos, al igual que las leyes generales de la mentira y en los signos mundanos al igual que las leyes generales del vacío.

Una diferencia original preside nuestros amores. Tal

vez es la imagen de la Madre, o la del Padre en el caso de la mujer, como por ejemplo para Mlle. Vinteuil. O mejor, es una imagen lejana situada más allá de nuestra experiencia, un Tema que nos sobrepasa, una especie de arquetipo. Imagen, idea o esencia lo bastante rica como para diversificarse en los seres que amamos, e incluso en un solo ser amado; pero que también se repite en nuestros sucesivos amores, y en cada uno de nuestros amores tomados aisladamente. Albertine es la misma y otra, en relación a los otros amores del protagonista, pero también en relación a sí misma. Hay tantas Albertines que sería preciso dar un nombre distinto a cada una de ellas, y sin embargo, es como un mismo tema, como una misma cualidad bajo diversos aspectos. Las reminiscencias y los descubrimientos se mezclan estrechamente en cada amor. La memoria y la imaginación se relevan y corrigen; al dar una de ellas un paso, empuja a la otra a dar otro suplementario<sup>1</sup>. Con más razón, lo mismo ocurre en nuestros amores sucesivos: cada amor aporta su diferencia, pero esta diferencia ya estaba comprendida en el precedente, y todas las diferencias están contenidas en una imagen primordial, que a diversos niveles no cesamos de reproducir, ni de repetir como la ley inteligible de todos nuestros amores. «Así mi amor por Albertine y tal como se diferenciaba, estaba ya inscrito en mi amor por Gilberte...»<sup>2</sup>.

En los signos del amor, los dos poderes de la esencia cesan de estar unidos. La imagen o el tema contienen el carácter particular de nuestros amores. Sin embargo, repetimos más y mejor esta imagen en tanto que se nos escapa y permanece inconsciente. En vez de expresar el

1. JF3, I, 917-918.

2. TR2, III, 904.

poder inmediato de la idea, la repetición manifiesta en ello una separación, una inadecuación de la conciencia y la idea. La experiencia no nos sirve para nada dado que negamos que repetimos y que siempre creemos en algo nuevo; pero también porque ignoramos la diferencia que haría nuestros amores inteligibles y los relacionaría a una ley que sería como su fuente viviente. En el amor, lo inconsciente es la separación de los dos aspectos de la esencia: diferencia y repetición.

La repetición amorosa es una repetición serial. Los amores del protagonista hacia Gilberte, Mlle. de Guermantes y Albertine, forman una serie en la que cada término aporta su pequeña diferencia: «A lo sumo, la persona a quien tanto hemos amado ha añadido a este amor una forma particular que nos hará serle fiel hasta en la infidelidad. Con la mujer siguiente necesitaremos los mismos paseos de la mañana o acompañarla también por la noche, o darle cien veces más dinero de lo preciso»<sup>3</sup>. No obstante, también entre dos términos de la serie aparecen relaciones de contraste que complican la repetición: «¡Ah!, como mi amor por Albertine, del que creí poder prever su conclusión, según el que tuve con Gilberte, se desarrolló en perfecto contraste con este último»<sup>4</sup>. Y en especial, cuando pasamos de un amor al otro debemos tener en cuenta una diferencia acumulada en el sujeto amoroso, como una razón de progresión en la serie, «índice de variación que notamos a medida que llegamos a nuevas regiones, a otras latitudes de la vida»<sup>5</sup>. Pues la serie, a través de las pequeñas diferencias y las relaciones contrastadas, no se desarrolla sin converger hacia su ley.

3. TR2, III, 908.

4. AD, III, 447.

5. JF3, I, 894.

El enamorado se aproxima cada vez más a una comprensión del tema original; comprensión que sólo alcanzará con plenitud cuando habrá cesado de amar, cuando ya no poseerá ni el tiempo, ni la edad, ni el deseo de estar enamorado. En este sentido, la serie amorosa es un aprendizaje: al principio, el amor parece vinculado a su objeto, de tal modo que lo más importante consiste en confesar; luego, conocemos la subjetividad del amor como la necesidad de no confesar, para preservar de esta manera nuestros próximos amores. Sin embargo, a medida que la serie se aproxima a su propia ley, y nuestra capacidad de amar a su propio fin, presentimos la existencia del tema original o de la idea, que no supera ni nuestros estados subjetivos, ni los objetos en que se encarna.

No existe únicamente una serie de los amores sucesivos. Cada amor toma él mismo una forma serial. Las pequeñas diferencias y las relaciones contrastadas que encontramos al ir de un amor al otro las volvemos a encontrar también en un mismo amor: así de una Albertine a la otra, ya que Albertine posee almas múltiples y múltiples rostros. Precisamente estos rostros y estas almas no están en el mismo plano, pues se organizan en serie. (Según la ley del contraste, «el mínimo de variedad... es el dual. Acordándonos de una mirada enérgica, de un porte audaz, de forma inevitable nos veremos asombrados, casi impresionados, la próxima vez, por un perfil casi lánguido, por una especie de dulzura soñadora, cosas que olvidamos en el anterior recuerdo»)<sup>6</sup>. Además, un índice de variación subjetiva corresponde a cada amor, el cual mide su principio, desarrollo y fin. En todos estos sentidos, el amor por Albertine forma por sí mismo una serie en la que se

6. JF3, I, 917-918.

distinguen dos períodos de celos diferentes. Y al final, el olvido de Albertine no se desarrolla más que en la medida en que el protagonista desciende los grados que señalaron el principio de su amor. «En la actualidad sentía que antes de olvidarla por completo, antes de alcanzar la indiferencia inicial, me sería preciso, como un viajero que vuelve por el mismo camino hasta el lugar de donde ha salido, atravesar en sentido inverso todos los sentimientos por los que había pasado antes de llegar a mi gran amor»<sup>7</sup>. Luego, tres etapas jalonan el olvido, como una serie invertida. Primero, el retorno a la indivisión, retorno a un grupo de muchachas análogo al del que fue extraída Albertine; luego, la revelación de los gustos de Albertine, que reúne en cierta manera las primeras intuiciones del protagonista, pero en un momento en que la verdad ya no puede interesarle; y finalmente, la idea que Albertine está siempre viva, idea que le proporciona muy poca alegría, por contraste con el dolor experimentado cuando sabía que estaba muerta y todavía la amaba.

Cada amor no sólo forma una serie particular, sino que en el polo contrario, la serie de nuestros amores supera nuestra experiencia, se encadena a otras experiencias, se abre sobre una realidad transubjetiva. El amor de Swann por Odette ya forma parte de la serie que prosigue el amor del protagonista por Gilberte, Mme. de Guermantes y Albertine. Swann tiene el papel de un iniciador, en un destino que por su cuenta no supo realizar. «En suma, si reflexionaba en ello, la materia de mi experiencia provenía de Swann no sólo por todo lo que se refería a él mismo y a Gilberte, sino que fue él quien me dio ya en Combray el deseo de ir a Balbec... Sin Swann ni

7. AD, III, 558.

siquiera habría conocido a los Guermantes...»<sup>8</sup>. Swann tan sólo es la ocasión, pero sin esta ocasión la serie hubiese sido distinta. Además, en ciertos aspectos, Swann es mucho más que eso, pues desde el principio posee la ley de la serie o el secreto de la progresión, y hace confidencia de ello al protagonista en una «advertencia profética»: el ser amado como Prisionero<sup>9</sup>.

Siempre es posible encontrar el origen de la serie amorosa en el amor del protagonista por su madre; pero, aún ahí, volvemos a encontrar a Swann que, viniendo a cenar a Combray, priva al niño de la presencia materna. El pesar del protagonista, su angustia con respecto a su madre, ya es la angustia y el pesar que el propio Swann sentía por Odette. «Esa angustia, que consiste en sentir que el ser amado se halla en un lugar de fiesta donde nosotros no podemos estar, donde no podemos ir a reunirnos con él, a él se la enseñó el amor, a quien está predestinada esta pena, que la acaparará y la especializará pero que cuando entra en nosotros, como a mí me sucedía, antes de que el amor haya hecho su aparición en nuestra vida, flota esperándole, vaga y libre...»<sup>10</sup>. Deduciremos de ello que la imagen de la madre no es tal vez el tema más profundo, ni la razón de la serie amorosa, pues, aunque es cierto que nuestros amores repiten nuestros sentimientos por la madre, también repiten otros amores que nosotros mismos no hemos vivido. La madre aparece más bien como la transición de una especie a otra, la manera como nuestra experiencia empieza, pero que ya se encadena a otras experiencias que fueron hechas por otro. En última instancia, la experiencia amorosa es la de toda la

8. TR2, III, 915-916.

9. JF1, 563.

10. CS1, I, 30.

humanidad, que atraviesa el transcurso de una herencia trascendente.

La serie personal de nuestros amores remite, por una parte, a una serie más amplia, transpersonal y, por otra, a series más restringidas, constituidas por cada amor en particular. Las series están, pues, implicadas unas en otras, los índices de variación y las leyes de progresión envueltos unos en otros. Cuando nós preguntamos cómo deben ser interpretados los signos del amor, buscamos una instancia mediante la cual las series se expliquen y los índices y las leyes se desenvuelven. Ahora bien, por grande que sea el papel de la memoria y de la imaginación, estas facultades sólo intervienen en el nivel de cada amor particular, y más que para interpretar sus signos para sorprenderlos y recogerlos, para secundar una sensibilidad que los aprehende. El paso de un amor a otro encuentra su ley en el Olvido y no en la memoria, en la Sensibilidad y no en la imaginación. En verdad, sólo la inteligencia es la facultad capaz de interpretar los signos y explicar las series del amor. Por ello, Proust insiste en que hay esferas donde la inteligencia, apoyándose en la sensibilidad, es más profunda, más rica, que la memoria y la imaginación<sup>11</sup>.

No es que las verdades del amor formen parte de estas verdades abstractas que un pensador podría descubrir con el esfuerzo de un método o de una reflexión libre. Es preciso que la inteligencia se vea obligada, que sufra una coacción que no le dé lugar a elección. Esta coacción es la de la sensibilidad, la del propio signo al nivel de cada amor. Ocurre que los signos del amor son a su vez pesares, ya que siempre implican una mentira

11. TR2, III, 900-902.

del amado, como una ambigüedad fundamental de la que nuestros celos se benefician y alimentan. Entonces, el sufrimiento de nuestra sensibilidad obliga a nuestra inteligencia a buscar el sentido del signo y la esencia que en él se encarna. «Un hombre nacido sensible y sin imaginación podría, a pesar de esto, escribir admirables novelas. El sufrimiento que le causaran los demás, sus esfuerzos para prevenirlo, los conflictos que ese sufrimiento y la segunda persona cruel le crearían, todo esto, interpretado por la inteligencia, podría constituir el tema de un libro... tan bello como si hubiera sido imaginado, inventado»<sup>12</sup>.

¿En qué consiste la interpretación mediante la inteligencia? Consiste en descubrir la esencia como ley de la serie amorosa. Es decir que, en la esfera del amor, la esencia no se separa de un tipo de generalidad: generalidad de serie, generalidad propiamente serial. Cada sufrimiento es particular, en tanto que sentido, en tanto que es producido por determinado ser, en el seno de determinado amor. Sin embargo, dado que estos sufrimientos se reproducen e implican, la inteligencia desprende de ellos algo general, que es a su vez gozo. La obra de arte «es signo de felicidad, porque nos enseña que, en todo amor, lo general yace junto a lo particular, y a pasar de lo segundo a lo primero mediante una gimnasia que fortalece contra el pesar haciéndonos desdeñar su causa para profundizar su esencia»<sup>13</sup>. Cada vez repetimos un sufrimiento particular, pero la propia repetición es siempre alegre, el hecho de la repetición produce una alegría general. O mejor, los hechos siempre son tristes y particulares, pero la idea que extraemos de ella es general y alegre.

12. Ibid.

13. TR2, III, 904.

Pues la repetición amorosa no se separa de una ley de progresión por la que nos acercamos a una toma de conciencia que transforma nuestros sufrimientos en alegría. De esta forma, nos damos cuenta de que nuestros sufrimientos no dependían del objeto, que eran farsas que nos hacíamos a nosotros mismos, o mejor incluso, engaños y coquetuerías de la Idea, alegrías de Esencia. Existe lo trágico de lo que se repite y lo cómico de la repetición, y más profundamente una alegría de la repetición comprendida o de la comprensión de la ley. De nuestros pesares particulares extraemos una Idea general, pues la Idea estaba ya desde un principio, como la ley de la serie está en sus primeros términos. El humor de la Idea está en manifestarse en el pesar, en aparecer ella misma como un dolor. De esta forma el fin ya está en el principio. «Las ideas son sucedáneos de los dolores... Sucédáneos, por otra parte, sólo en el orden del tiempo, pues, al parecer el elemento primero es la idea, y el dolor sólo el modo con que ciertas ideas entran al principio en nosotros»<sup>14</sup>.

La operación de la inteligencia consiste en transmutar, por una coacción de la sensibilidad, nuestro sufrimiento en alegría, y al mismo tiempo lo particular en general. Sólo la inteligencia puede descubrir la generalidad, y encontrarla alegre. Descubre al final lo que ya estaba presente desde el principio, aunque necesariamente inconsciente. Descubre que los seres amados no fueron causas que actuaron de manera autónoma, sino los términos de una serie que desfilaron en nosotros, los cuadros vivientes de un espectáculo interior, los reflejos de una esencia. «Toda persona que nos ha hecho sufrir podemos compararla con una divinidad de la que no es más que

14. TR2, III, 906.

un reflejo fragmentario y el último grado, divinidad cuya contemplación, en tanto que idea, nos proporciona inmediatamente un goce en lugar de la pena que teníamos. Todo el arte de vivir consiste en servirnos de personas que sólo nos hacen sufrir en el grado que permite acceder a (su) forma divina y poblar así gozosamente nuestra vida de divinidades»<sup>15</sup>.

La esencia se encarna en los signos amorosos, aunque necesariamente bajo una forma serial y, por tanto, general. La esencia siempre es diferencia; sin embargo, en el amor, la diferencia siempre ocurre en el inconsciente, pues se convierte en algo genérico o específico, y determina una repetición cuyos términos no se distinguen más que por diferencias infinitesimales y sutiles contrastes. En resumen, la esencia toma la generalidad de un Tema o de una Idea, que sirve de ley a la serie de nuestros amores. Por ello, la encarnación de la esencia, la selección de la esencia que se encarna en los signos amorosos, depende de condiciones extrínsecas y de contingencias subjetivas, mucho más que en los signos sensibles. Swann es el gran iniciador inconsciente, el punto de partida de la serie; sin embargo, ¿cómo no lamentar los temas sacrificados, las esencias eliminadas, al igual que los posibles leibnizianos que no llegan a la existencia, y que habrían dado lugar a otras series, en otras circunstancias y bajo otras condiciones<sup>16</sup>? Es la Idea la que determina la serie de nuestros estados subjetivos, pero también son los azares de nuestras relaciones subjetivas quienes determinan la selección de la Idea. Por ello, la tentación de una interpretación subjetivas es más fuerte

15. TR2, III, 899.

16. TR2, III, 916.

en el amor que en los signos sensibles, pues todo amor se relaciona a asociaciones de ideas e impresiones por completo subjetivas, y el final de un amor se confunde con el anonadamiento de una «porción» de asociaciones, como en una congestión cerebral en la que una arteria gastada se rompe<sup>17</sup>.

Lo que mejor muestra la exterioridad de la selección es la contingencia en la elección del ser amado. No sólo tenemos amores frustrados, de los que no sabemos lo que habría sido de ellos, excepto en una pequeña diferencia (Mlle. de Stermaria). Sino que nuestros amores que se realizan, y la serie que forman al encadenarse, es decir, al encarnar determinada esencia antes que otra, dependen de ocasiones, de circunstancias, de factores extrínsecos.

Uno de los casos más sorprendentes es el siguiente: el ser amado al principio forma parte de un grupo en el que todavía no está individualizado. ¿Quién será la muchacha amada, en el grupo homogéneo? ¿Por qué azar encarna Albertine la esencia, cuando cualquier otra hubiera podido hacerlo? O incluso, ¿por qué no otra esencia, encarnada en otra muchacha, a la que el protagonista habría podido ser sensible, y que habría al menos cambiado la serie de sus amores? «Todavía ahora al ver a una de ellas me proporcionaba un placer en el que se incluía, en una proporción que no sabría señalar, el ver a las demás seguirla más tarde, e, incluso si aquel día no venían, el hablar de ellas y el saber que se les diría que yo había ido a la playa»<sup>18</sup>. En el grupo de las muchachas existe una mezcla de esencias, sin duda próximas, en relación a las cuales el protagonista está casi idéntica-

17. AD, III, 592.

18. JF3, I, 944.

mente disponible: «Cada una tenía para mí, como en el primer día, algo de la esencia de las otras»<sup>19</sup>.

Albertine entra, por tanto, en la serie amorosa, pero porque ha sido extraída de un grupo, entra con toda la contingencia que corresponde a esta extracción. Los placeres que el protagonista experimenta en el grupo son placeres sensuales, sin embargo, estos placeres no forman parte del amor. Para convertirse en un término de la serie amorosa es preciso que Albertine sea aislada del grupo en el que aparece en primer lugar. Es preciso que sea elegida, y que esta elección vaya provista de incertidumbre y contingencia. A la inversa, el amor por Albertine no concluye más que cuando se retorna al grupo; sea al antiguo grupo de las muchachas, tal como lo simboliza Andrée después de la muerte de Albertine («en aquel momento me gustaba mantener semi-relaciones carnales con [Andrée], a causa del aspecto colectivo que había tenido al principio y que en aquel momento volvía a recoger mi amor por las muchachas de la pandilla, durante largo tiempo indiviso entre ellas»)<sup>20</sup>; o sea, a un grupo análogo, encontrado en la calle cuando Albertine ya está muerta, y que reproduce, aunque en sentido inverso, una formación del amor, una selección de la amada<sup>21</sup>. En cierta manera, grupo y serie se oponen; por otra, son inseparables y complementarios.

La esencia, tal como se encarna en los signos amorosos, se manifiesta de forma sucesiva bajo dos aspectos. En primer lugar, bajo la forma de las leyes generales de

19. SG2, II, 1113.

20. AD, III, 596.

21. AD, III, 561-562.

la mentira, pues, no es necesario mentir, sólo estamos determinados a mentir a alguien que nos ama. Si la mentira obedece a leyes es debido a que implica una cierta tensión en el propio mentiroso, como un sistema de relaciones físicas entre la verdad y las denegaciones o invenciones bajo las que se pretende esconderla; existen, por tanto, leyes de contacto, atracción y repulsión, que constituyen una verdadera «física» de la mentira. En efecto, la verdad está ahí, presente en el amado que miente; tiene de ella un conocimiento permanente, no la olvida, mientras que olvida rápidamente una mentira improvisada. Lo ocultado actúa en él de tal manera que extrae de su contexto un pequeño hecho verdadero destinado a garantizar el conjunto de la mentira. Pero, precisamente, es este pequeño hecho el que lo traiciona porque sus ángulos se adaptan mal al resto, revelan otro origen, la pertenencia a otro sistema. O bien la cosa escondida actúa a distancia, atrae al mentiroso que no cesa de acercársele. Traza asíntotas, cree hacer insignificante su secreto a base de alusiones diminutivas: por ejemplo, Charlus al decir: «yo que he buscado la belleza bajo todas sus formas». O bien inventamos una multitud de detalles verosímiles, pues creemos que la propia verosimilitud es una aproximación a lo verdadero; pero el exceso de verosimilitud, como demasiados pies en un verso, traiciona nuestra mentira y revela la presencia de lo falso.

No sólo la cosa ocultada permanece presente en el mentiroso, «pues el encubrimiento más peligroso es el de la propia falta en el espíritu del culpable»<sup>22</sup>; sino que las cosas ocultadas, añadiéndose sin parar unas a otras, creciendo como bola de nieve, traicionan continuamente

22. SG1, II, 715.

al mentiroso: en efecto, éste, inconsciente de esta progresión, sigue manteniendo una misma distancia entre lo que declara y lo que niega. Al aumentar continuamente lo que niega, confiesa también más y más. Para el mentiroso, la mentira perfecta exigiría una prodigiosa memoria proyectada hacia el futuro, capaz de dejar huellas en el porvenir, como la propia verdad. Y sobre todo, la mentira debería ser «total». Tales condiciones no son de este mundo; las mentiras forman parte de los signos. Precisamente, pretenden ocultar los signos de estas verdades: «ilegibles y divinos vestigios»<sup>23</sup>. Ilegibles, pero no inexplicables o sin interpretación.

La mujer amada oculta un secreto, incluso si éste es conocido por todos los demás. El amante oculta al propio ser amado: poderoso carcelero. Hay que ser duro, cruel y taimado con el ser que se ama. De hecho, el amante miente tanto como la amada: la secuestra, se guarda también de confesarle su amor, para ser mejor policía, mejor carcelero. Sin embargo, lo esencial para la mujer, es ocultar el origen de los mundos que ella implica en sí, el punto de partida de los gestos, de las costumbres y de los gustos que ella nos dedica temporalmente. Las mujeres amadas tienden hacia un secreto de Gomorra, como hacia una falta original: «fealdad de Albertine»<sup>24</sup>. Pero los propios amantes tienen un secreto correspondiente, una fealdad análoga. Consciente o no, se trata del secreto de Sodoma. Si bien la verdad del amor es dualista y la serie amorosa no es simple más que en apariencia, se divide en dos series más profundas, representadas por Mlle. Vinteuil y por Charlus. El protagonista de la búsqueda tiene pues dos revelaciones trastornadoras cuan-

23. CS2, I, 279.

24. AD, III, 610.

do, en circunstancias parecidas, sorprende a Mlle. Vin-teuil y, después, a Charlus<sup>25</sup>. ¿Qué significan estas dos series de la homosexualidad?

Proust se esfuerza por decirlo, en el pasaje de Sodoma y Gomorra, en el que se repite constantemente una metáfora vegetal. La verdad del amor es, en primer lugar, la compartimentación de los sexos. Vivimos bajo la predicción de Sansón: «los dos sexos morirán cada uno por su lado»<sup>26</sup>. Pero todo se complica porque los sexos separados, compartimentados, coexisten en un mismo individuo: «Hermafroditismo inicial», como en una planta o en un caracol, que no pueden fecundarse a sí mismos, pero «pueden serlo por otros hermafroditas»<sup>27</sup>. Ocurre entonces que el intermediario, en lugar de asegurar la comunicación del macho y de la hembra, desdobra cada sexo consigo mismo. Símbolo de una autofecundación tanto más emocionante cuanto que es homosexual, estéril, indirecta. Y más que una aventura, constituye la esencia del amor. El Hermafrodita original produce continuamente las dos series homosexuales divergentes. Separa los sexos, en lugar de unirlos. Hasta el punto de que los hombres y las mujeres no se cruzan más que en apariencia. De todos los amantes y de todas las mujeres amadas debemos afirmar lo que sólo se pone en evidencia en ciertos casos especiales: los amantes «representan para la mujer que ama a las mujeres el papel de otra mujer, y la mujer les ofrece al propio tiempo aproximadamente lo que ellos encuentran en el hombre»<sup>28</sup>.

La esencia, en el amor, se encarna, en primer lugar, en

25. SG1, II, 608.

26. SG1, II, 616.

27. SG1, II, 629.

28. SG1, II, 622.

las leyes de la mentira, pero, en segundo lugar, en los secretos de la homosexualidad: la mentira carecería de la generalidad que la hace esencial y significativa si no se ajustara a ésta como a la verdad que oculta. Todas las mentiras se organizan y giran en torno a ella, como a su centro. La homosexualidad es la verdad del amor. Precisamente por ello la serie amorosa es doble: se organiza en dos series que encuentran su origen no sólo en las imágenes de madre y padre, sino en una continuidad filogenética más profunda. El Hermafroditismo inicial es la ley continua de las series divergentes; de una serie a otra, vemos constantemente como el amor engendra *signos*, signos que son los de Sodoma y Gomorra.

La generalidad significa dos cosas: o bien la ley de una serie (o de varias series) cuyos términos difieren; o bien el carácter de un grupo cuyos elementos se parecen. Y sin duda los grupos intervienen en lo relativo al amor. El amante extrae al ser amado de un conjunto previo e interpreta unos signos que son inicialmente colectivos. Más aún, las mujeres de Gomorra o los hombres de Sodoma emiten unos «signos astrales» a partir de los cuales se reconocen y forman las asociaciones malditas que reproducen las dos ciudades bíblicas<sup>29</sup>. Pero el grupo no es lo esencial en amor: únicamente facilita ocasiones. La verdadera generalidad del amor es seriada, nuestros amores sólo se viven profundamente siguiendo las series en que se organizan. Algo semejante no ocurre en la mundanidad. Las esencias se encarnan aún en los signos mundanos, pero a un último nivel de contingencia y generali-

29. SG1, II, 852.



dad. Se encarnan inmediatamente en sociedades, su generalidad es una generalidad de grupo: *el último grado de la esencia*.

Sin duda el «mundo» expresa fuerzas sociales, históricas y políticas. Pero los signos mundanos se emiten en el vacío. Por ello atraviesan distancias astronómicas y hacen que la observación de la vulgaridad se asemeje más a un estudio telescópico que a un estudio microscópico. Proust lo dice a menudo: a un cierto nivel de las esencias, lo que le interesa no es ya la individualidad ni el detalle, sino las leyes, las grandes distancias y las grandes generalidades. El telescopio, no el microscopio<sup>30</sup>. Esto es cierto ya del amor; con mayor razón del mundo. El vacío es precisamente un medio portador de generalidad, medio físico privilegiado para la manifestación de una ley. Una cabeza vacía presenta mejores leyes estadísticas que una materia más densa: «los seres más estúpidos por sus gestos, sus palabras, sus sentimientos involuntariamente manifestados expresan leyes que no llegan a percibir pero que el artista sorprende en ellos»<sup>31</sup>. Sin duda acontece que un genio singular, un alma directriz presida el curso de los astros: por ejemplo Charlus. Pero del mismo modo que los astrónomos no creen ya en las almas directrices, el propio mundo tampoco cree ya en Charlus. Las leyes que presiden los cambios del mundo son leyes mecánicas; en las que domina el Olvido (en páginas célebres, Proust analiza la fuerza del olvido social, en función de la evolución de los salones, desde el «affaire Dreyfus» hasta la guerra del 14. Pocos textos constituyen un mejor comentario a la idea de Lenin acerca de la aptitud de

30. TR2, III, 1041.

31. TR2, III, 901.

una sociedad para sustituir «los viejos prejuicios podridos» por prejuicios nuevos, más infames todavía, o más estúpidos).

Vacío, estupidez, olvido: ésa es la trinidad del grupo mundano. Pero la mundanidad gana en velocidad, en movilidad para la emisión de los signos, en perfección para el formalismo, en generalidad para el sentido: todo lo cual hace de ella un medio necesario para el aprendizaje. A medida que la esencia se encarna cada vez menos vigorosamente, los signos adquieren una fuerza cómica. Provocan en nosotros una especie de exaltación nerviosa cada vez más exterior; excitan la inteligencia para ser interpretados. Ya que nada hace pensar más que lo que ocurre en la cabeza de un estúpido. Quienes son como loros, en un grupo, son también «pájaros profetas»: su palabrería señala la presencia de una ley<sup>32</sup>. Y si los grupos suministran amplia materia para la interpretación ello se debe a que poseen afinidades ocultas, un contenido propiamente inconsciente. Las verdaderas familias, los verdaderos medios, los verdaderos grupos son los medios, los grupos «intelectuales». Es decir, pertenecemos siempre a la sociedad de la que emanan las ideas y los valores que compartimos. No hay error en Taine o en Sainte-Beuve cuando invocaban la influencia inmediata de los medios físicos y reales. En realidad, el intérprete tiene que recomponer los grupos, descubriendo las familias *mentales* con las que tienen parentesco. Ocurre que duquesas, o el mismo M. de Guermantes, hablan como pequeño burgueses: es que la ley del mundo y, más generalmente, la ley del

32. CG2, II, 236.

lenguaje hace «que nos expresemos siempre como las gentes de nuestra clase mental y no de nuestra casta de origen»<sup>33</sup>.

33. TR2, III, 900.

## CAPÍTULO VII

### EL PLURALISMO EN EL SISTEMA DE LOS SIGNOS

*La Recherche du temps perdu* se presenta como un sistema de signos. Pero se trata de un sistema pluralista. No sólo porque la clasificación de los signos pone en práctica criterios múltiples, sino porque debemos conjugar dos puntos de vista distintos al establecer dichos criterios. Por un lado, debemos considerar los signos desde el punto de vista de un aprendizaje en curso de realización. ¿Cuál es la fuerza y la eficacia de cada tipo de signo? ¿En qué medida contribuye a prepararnos para la revelación final? ¿Qué es lo que nos hace comprender, por sí mismo e instantáneamente, a partir de una ley de progresión que difiere según los tipos y que se refiere a los demás tipos según reglas asimismo variables? Por otro lado, debemos considerar los signos desde el punto de vista de la revelación final. Ésta se confunde con el Arte, la especie más elevada de signos. Pero, en la obra de arte, todos los demás se recobran, encuentran un lugar con respecto a la eficacia que tenían en la corriente del aprendizaje, encuentran incluso una explicación última de las características que presentaban entonces, y que nosotros

experimentábamos sin poder comprenderlos plenamente.

Teniendo en cuenta estos puntos de vista, el sistema pone en práctica siete criterios. Recordaremos brevemente los cinco primeros; los dos últimos tienen consecuencias que deben ser desarrolladas.

1.º *La materia en la que se talla el signo.* — Estas materias son más o menos resistentes y opacas, más o menos desmaterializadas, más o menos espiritualizadas. Los signos mundanos, para evolucionar en el vacío no dejan de ser materiales. Los signos amorosos no pueden separarse del peso de un rostro, del grano de una piel, de la anchura y del rubor de una mejilla: cosas que sólo se espiritualizan cuando el amado duerme. Los signos sensibles son aún cualidades materiales: en especial olores y sabores. Sólo en el arte el signo se hace inmaterial, mientras su sentido se hace espiritual.

2.º *La forma como algo es emitido y aprehendido como signo, pero también los peligros que se derivan de una interpretación bien objetivista, o bien subjetivista.* — Cada tipo de signos nos lleva al objeto que lo emite, pero también al sujeto que lo aprehende e interpreta. Creemos que, primeramente, es preciso ver y escuchar; o bien, en el amor, que es necesario declarar (rendir homenaje al objeto); o bien que hay que observar y describir la cosa sensible; y trabajar, esforzarse en pensar para llegar a captar significados y valores objetivos. Decepcionados, nos abandonamos al juego de las asociaciones subjetivas. Pero para cada especie de signos estos dos momentos del aprendizaje tienen un ritmo y unas relaciones específicas.

3.º *El efecto del signo en nosotros, el tipo de emoción que produce.* — Exaltación nerviosa de los signos mundanos; sufrimiento y angustia de los signos amorosos; gozo extraordinario de los signos sensibles (pero en los que aún apunta la angustia como contradicción subsistente del ser y la nada); goce puro en los signos del arte.

4.º *La naturaleza del sentido, y la relación entre el signo y su sentido.* — Los signos mundanos son vacíos, sirven de acción y pensamiento, pretenden valer por su sentido. Los signos amorosos son mentirosos: su sentido queda atrapado en la contradicción entre lo que revelan y lo que pretenden ocultar. Los signos sensibles son verídicos, pero mora en ellos la oposición entre la supervivencia y la nada; y su sentido es aún material, reside en otra cosa. Sin embargo, a medida que nos elevamos hasta el arte, la relación entre el signo y el sentido se hace cada vez más próxima e íntima. El arte es la hermosa unidad final de un signo inmaterial y un sentido espiritual.

5.º *La facultad principal que explica o interpreta el signo y desentraña su sentido.* — La inteligencia para los signos mundanos; la inteligencia también, pero de otra forma, para los signos amorosos (el esfuerzo de la inteligencia no se vé suscitado ya por una exaltación que es preciso calmar, sino por los sufrimientos de la sensibilidad que hay que transmutar en goce). Para los signos sensibles, bien la memoria involuntaria, bien la imaginación tal como ésta nace del deseo. Para los signos del arte, el pensamiento puro como facultad de las esencias.

6.º *Las estructuras temporales o las líneas de tiempo*

*implicadas en el signo y su tipo de verdad correspondiente.* — Siempre se necesita tiempo para interpretar un signo; todo tiempo es el de una interpretación, es decir de un desarrollo. En el caso de los signos mundanos perdemos el tiempo ya que estos signos están vacíos y los encontramos de nuevo, intactos e idénticos al final de su desarrollo. Como el monstruo, como la espiral, renacen de sus metamorfosis. Existe también una verdad del tiempo que se pierde, como una maduración del intérprete que no se reconoce idéntico. Con los signos amorosos nos hallamos sobre todo en el tiempo perdido: tiempo que altera a los seres y a las cosas y los hace pasar. Aquí también hay, de nuevo, una verdad, verdades del tiempo perdido. Pero la verdad del tiempo perdido no sólo es múltiple, aproximativa, equívoca; más aún, la captamos en el momento en que ya no nos interesa, cuando el yo del intérprete, el Yo que amaba, ha desaparecido. Tal es el caso de Gilberte y también de Albertine: en lo referente al amor, la verdad llega siempre demasiado tarde. El tiempo del amor es un tiempo perdido, porque el signo sólo se desarrolla en la medida en que desaparece el yo que correspondía a su sentido. Los signos sensibles nos presentan una nueva estructura del tiempo: tiempo que volvemos a encontrar en el interior del propio tiempo perdido, imagen de eternidad. Es que los signos sensibles (por oposición a los signos amorosos) tienen el poder, sea de suscitar por el deseo y la imaginación, sea de volver a suscitar por la memoria involuntaria el Yo que corresponde a su sentido. Finalmente, los signos del arte definen el tiempo recobrado: tiempo primordial absoluto, verdadera eternidad que reúne sentido y signo.

Tiempo que perdemos, tiempo perdido, tiempo que recobramos y tiempo recobrado son las cuatro líneas del

tiempo. Pero, notaremos que, si cada tipo de signos tiene su línea particular, también participa en las otras líneas, se apropia de sus terrenos al desenvolverse. *Es pues sobre las líneas del tiempo donde los signos se interfieren mutuamente y multiplican sus combinaciones.* El tiempo que perdemos se prolonga en todos los demás signos, salvo en los signos del arte. Inversamente, el tiempo perdido está ya presente en los signos mundanos, los altera y compromete su identidad formal. Está ahí, subyacente en los signos sensibles, introduciendo un sentimiento de vacío, incluso en los goces de la sensibilidad. El tiempo que recobramos, por su parte, no es extraño al tiempo perdido: lo recobramos en el seno mismo del tiempo perdido. Finalmente, el tiempo recobrado del arte engloba y comprende todos los demás; ya que sólo en él cada línea del tiempo encuentra su verdad, su lugar y su resultado desde el punto de vista de la verdad.

Desde cierto punto de vista, cada línea de tiempo vale para sí misma («todos estos planos distintos a partir de los cuales el tiempo, desde que acababa de recuperarlo en esta fiesta, disponía de mi vida...») <sup>1</sup>. Estas estructuras temporales son, pues, semejantes a «series diferentes y paralelas» <sup>2</sup>. Pero este paralelismo o esta autonomía de las series no excluyen, desde otro punto de vista, un cierto tipo de jerarquía. De una línea a otra, la relación entre el signo y el sentido se hace más íntima, más necesaria y más profunda. Cada vez recuperamos, sobre la línea superior, lo que estaba perdido en las demás. Todo sucede como si las líneas del tiempo se rompieran, se encajaran unas en otras. El propio Tiempo es serial: cada aspecto del tiempo es ahora un término de la serie temporal abso-

1. TR2, III, 1031.

2. SG1, II, 757.

luta y devuelve a un Yo que dispone de un campo de exploración cada vez más vasto y mejor individualizado. El tiempo primordial del arte imbrica todos los tiempos, el Yo absoluto del arte engloba todos los Yos.

7.º *La esencia.* — De los signos mundanos a los signos sensibles, la relación entre el signo y el sentido es cada vez más íntima. Se dibuja lo que los filósofos llamarían una «dialéctica ascendente». Pero sólo en el nivel más profundo, al nivel del arte, se revela la Esencia: como razón de esta relación y de sus variaciones. Entonces, a partir de esta revelación final, podemos redescender la serie del tiempo asignando a cada serie temporal y a cada especie de signos, la verdad que le es propia. Cuando hemos alcanzado la revelación del arte, nos damos cuenta de que la esencia estaba ya ahí, en los grados más bajos. Era ella, en cada caso, la que determinaba la relación entre el signo y el sentido. Esta relación era tanto más estrecha cuanto que la esencia se encarnaba con mayor necesidad e individualidad; tanto más relajada, por el contrario, cuanto que la esencia adquiría una generalidad mayor y se encarnaba en bases más contingentes. Así, en el arte, la esencia individualiza el sujeto en el que ella se incorpora, y determina absolutamente los objetos que la expresan. Pero en los signos sensibles, empieza a adquirir un mínimo de generalidad, su encarnación depende de bases contingentes y de determinaciones exteriores. Más aún en los signos del amor y en los signos mundanos: su generalidad es entonces una generalidad de serie o una generalidad de grupo; su selección lleva cada vez más a determinaciones objetivas extrínsecas, a mecanismos subjetivos de asociación. Por ello, no podíamos comprender, inmediatamente, que las Esencias animaban

ya los signos mundanos, los signos amorosos, los signos sensibles. Pero una vez que los signos del arte nos dan, por su cuenta, la revelación de la Esencia, reconocemos su afecto en las demás esferas. Sabemos reconocer las marcas de su esplendor atenuado, relajado. Entonces estamos en condiciones de devolver a la esencia lo que le corresponde y de recuperar todas las verdades del tiempo, como todas las clases de signos, para hacer de ellas partes integrantes de la propia obra de arte.

Implicación y explicación, envolvimiento y desenvolvimiento tales son las categorías de la *Recherche*. En primer lugar, el sentido está implicado en el signo; es como una cosa enrollada en otra. El prisionero, el alma prisionera significan que hay siempre una encajadura, un enrollamiento de lo diverso. Los signos emanan de objetos que son como cajas o vasos cerrados. Los objetos retienen un alma cautiva, el alma de otra cosa que pugna por entreabrir la tapa<sup>3</sup>. Proust ama «la creencia céltica de que las almas de los que hemos perdido están cautivas en algún ser inferior, en un animal, un vegetal, una cosa inanimada; pérdidas para nosotros hasta el día, que para muchos no llega jamás, en que pasamos cerca del árbol, en que entramos en posesión del objeto del que es prisionero»<sup>4</sup>. Pero, a las metáforas de implicación, responden, de otro lado, las imágenes de explicación. Pues el signo se desarrolla, se desenvuelve al mismo tiempo que es interpretado. El amante celoso desenvuelve los mundos posibles encerrados en el ser amado. El hombre sensible libera las almas implicadas en las cosas; al igual que los trozos de papel del juego japonés se desparraman en el agua, se alargan o se aplican, formando flores, casas y per-

3. CS1, I, 179.

4. CS1, I, 44.

sonajes<sup>5</sup>. El propio sentido se confunde con este desenvolvimiento del signo, de igual modo que el signo se confundía con el enrollamiento del sentido. Aunque la esencia es el tercer término que domina a los otros dos, que preside su movimiento: la esencia complica el signo y el sentido, los mantiene complicados, los encierra uno en otro. Mide en cada caso su relación, su grado de distancia o de proximidad, el grado de su unidad. Sin duda el signo, por sí mismo, no se reduce al objeto; pero está aún medio enfundado en el objeto. Sin duda el sentido, por sí mismo, no se reduce al sujeto; pero depende en parte del sujeto, de las circunstancias y de las asociaciones subjetivas. Más allá del signo y del sentido, está la Esencia, como razón suficiente de los dos restantes términos y de su relación.

En la *Recherche*, lo esencial no es ni la memoria ni el tiempo, sino el signo y la verdad. Lo esencial no es recordar, sino aprender. Pues la memoria sólo vale en tanto que facultad capaz de interpretar ciertos signos, el tiempo vale sólo como la materia o el tipo de tal o cual verdad. Y el recuerdo, voluntario o involuntario, no interviene más que en momentos precisos del aprendizaje, para contractar el efecto, o para abrir una nueva vía. Las nociones de la *Recherche* son: el signo, el sentido, la esencia; la continuidad de los aprendizajes y la brusquedad de las revelaciones. La revelación de que Charlus es homosexual nos deslumbra. Pero se precisaba la maduración progresiva y continua del intérprete y, después, el salto cualitativo a un nuevo saber, a una nueva esfera de signos. Los *leitmotive* de la *Recherche* son: yo no sabía aún, yo debía comprender más tarde; y también, ya no me inte-

5. CSI, I, 47.

resaba desde que cesaba de aprender. Los personajes de la *Recherche* tienen importancia en la medida en que emiten signos susceptibles de ser descifrados, en un ritmo del tiempo más o menos profundo. La abuela, Françoise, Mme. de Guermantes, Charlus, Albertine: todos ellos valen por lo que nos dan a conocer. «La alegría con que hice mi primer aprendizaje cuando Françoise...» — «De Albertine no tenía más que aprender...»

Existe una visión del mundo proustiana. Se define, primeramente, por lo que excluye: ni materia bruta, ni espíritu voluntario. Ni física, ni filosofía. La filosofía supone enunciados directos y significados explícitos, surgidos de un espíritu que quiere lo verdadero. La física supone una materia objetiva y sin ambigüedad, sometida a las condiciones de lo real. Hemos errado al creer en los hechos, sólo existen los signos. Hemos errado al creer en la verdad, sólo hay interpretaciones. El signo es un sentido siempre equívoco, implícito e implicado. «Había seguido en mi existencia una marcha inversa a la de los pueblos que utilizan al escritura fonética sólo después de haber considerado los caracteres como una sucesión de símbolos»<sup>6</sup>. Lo que reúne el aroma de una flor y el espectáculo de un salón, el gusto de una magdalena y la emoción de un amor es el signo, y el aprendizaje correspondiente. El aroma de una flor, cuando significa, rebasa —a la vez— las leyes de la materia y las categorías del espíritu. No somos ni físicos ni metafísicos: hemos de ser egiptólogos. Pues no hay leyes mecánicas entre las cosas, ni comunicaciones voluntarias entre los espíritus. Todo está implicado, todo está complicado, todo es signo, sentido, esencia. Todo existe en estas zonas oscuras donde

6. PI, III, 88.

penetramos como en criptas, para descifrar allí jeroglíficos y lenguajes secretos. El egiptólogo es aquél que recorre una iniciación —el aprendiz.

No existen cosas ni espíritus, sólo hay cuerpos: cuerpos astrales, cuerpos vegetales... La biología tendría razón si supiera que los cuerpos en sí mismos son ya lenguaje. Los lingüistas tendrían razón si supieran que el lenguaje es siempre el de los cuerpos. Todo síntoma es una palabra, pero antes todas las palabras son síntomas. «Las palabras me informaban a condición de que las interpretara como un flujo de sangre en el rostro de una persona que se ruboriza, como un súbito silencio»<sup>7</sup>. No debe sorprendernos que el histérico haga hablar a su cuerpo. Encuentra un lenguaje primero, el verdadero lenguaje de los símbolos y de los jeroglíficos. Su cuerpo es un Egipto. Las mímicas de Mme. Verdurin, el miedo a que su mandíbula no logre desencajarse, sus poses de artista que se asemejan a las del sueño, su nariz gomenolada constituyen un alfabeto para los iniciados.

7. Pl, III, 88.

## CAPÍTULO VIII

### ANTILOGOS O LA MÁQUINA LITERARIA

Proust vive a su manera la oposición entre Atenas y Jerusalén. En el recorrido de la *Recherche* elimina muchas cosas o mucha gente, y estas cosas o esta gente forman en apariencia una mezcla confusa y heteroclita: los observadores, los amigos, los filósofos, los conversadores, los homosexuales a lo griego, los intelectuales y los voluntariosos. Sin embargo, todos ellos participan del *logos*, y forman los personajes de una única y misma dialéctica universal. La dialéctica como Conversación entre Amigos, en la que todas las facultades se ejercen voluntariamente y colaboran bajo la presidencia de la Inteligencia, para juntar la observación de las Cosas, el descubrimiento de las Leyes, la formación de las Palabras, el análisis de las Ideas, y para tejer perpetuamente este lazo de la Parte con el Todo y del Todo con la Parte. Observar cada cosa como un todo, pensarla luego por su ley como la parte de un todo, que está presente a través de su Idea en cada una de las partes: ¿no es el universal logos, esa afición por la totalización que se recobra de diferentes maneras en la conversación de los amigos, la verdad racional y

analítica de los filósofos, el camino de los sabios, la obra de arte concertada de los literatos, el simbolismo convencional de las palabras que todos emplean<sup>1</sup>?

En el logos hay siempre un aspecto, por oculto que esté, mediante el cual la Inteligencia marcha siempre *delante*, mediante el cual el todo ya está presente, y la ley es conocida antes de aquello a lo que es aplicada: el retorno del juego de manos dialéctico, en el que sólo se vuelve a encontrar lo que en un principio ya estaba dado y en el que sólo se sacan las cosas que anteriormente se habían introducido. (Se perciben los restos de un Logos en Saint-Beuve y su odioso método; cuando pregunta a los amigos de un autor para evaluar la obra como efecto de una familia, de una época y de un medio, deja de considerar a su vez la obra como un todo que reacciona sobre el medio. Método que le conduce a considerar a Baudelaire y Stendhal algo así como Sócrates a Alcibiades, es decir, amables muchachos que ganan al ser conocidos. Por su parte, Goncourt dispone aún de las migajas del Logos, cuando observa el banquete de los Verdurin y los invitados reunidos «para charlas muy elevadas mezcladas con pequeños juegos».)<sup>2</sup>

La *Recherche* está construida sobre una serie de oposiciones. Proust opone la sensibilidad a la observación, el pensamiento a la filosofía, la traducción a la reflexión. Al uso lógico o conjunto de todas nuestras facultades juntas, que la inteligencia precede y hace converger en la

1. La dialéctica no es separable de estos caracteres extrínsecos; BERGSON de esta forma la define por los dos caracteres de la conversación entre amigos, y de la significación convencional de las palabras en la ciudad (cf. *La pensée et le mouvant*. Presses Universitaires de France, pp. 86-88).

2. TR1, III, 713. En este pastiche de Goncourt, Proust lleva a lo más lejos su crítica de la *observación*, que forma uno de los temas constantes de la *Recherche*.

ficción de un «alma total», opone un uso disjuncto e ilógico, que muestra que nunca disponemos de todas nuestras facultades a la vez, y que la inteligencia siempre llega después<sup>3</sup>. Además opone el amor a la amistad, la interpretación silenciosa a la conversación, la homosexualidad judía, la maldita, a la homosexualidad griega, los nombres a las palabras, y los signos implícitos y los sentidos enrollados a los significados explícitos. «En mi existencia había seguido una marcha inversa a la de los pueblos, los cuales no utilizan la escritura fonética más que después de haber considerado los caracteres como una serie de símbolos; yo que, durante tantos años, había buscado la vida y el pensamiento reales de las gentes tan sólo en el enunciado directo que voluntariamente me facilitaban, por su culpa había llegado a no conceder importancia más que a los testimonios, que no son una expresión analítica y racional de la verdad; las propias palabras no me señalaban más que la condición de ser interpretadas como el flujo de sangre que aflora en el rostro de una persona que se turba, o incluso como un súbito silencio»<sup>4</sup>. No es que Proust sustituya la lógica de lo Verdadero por una simple psicofisiología de los motivos. Es precisamente el ser de la verdad quien nos obliga a buscarla allí donde reside, en lo que está implicado o complicado, y no en las imágenes claras y las ideas manifiestas de la inteligencia.

Consideremos tres personajes secundarios de la *Recherche*, los cuales, cada uno en determinados aspectos, pertenecen al Logos: Saint-Loup, intelectual prendado de amistad: Norpois, obsesionado por los significados con-

3. SG1, II, 756, sobre la inteligencia que llega *después*, cf. TR2, III, 880 — y todo el prefacio de *Contre Sainte-Beuve*.

4. P1, III, 88.



vencionales de la diplomacia y Cottard, que ha recubierto su timidez con la máscara fría del discurso científico autoritario. Sin embargo, cada uno a su manera manifiesta la quiebra del Logos, y valen tan sólo por su familiaridad con los signos mudos, fragmentarios y subyacentes, que los integran a tal o cual parte de la *Recherche*. Cottard, imbécil iletrado, encuentra su genialidad en el diagnóstico, es decir, en la interpretación de los síndromes equívocos<sup>5</sup>. Norpois sabe perfectamente que las convenciones de la diplomacia, al igual que las de la mundanidad, movilizan y restituyen meros signos bajo los significados explícitos empleados<sup>6</sup>. Saint-Loup explica que el arte de la guerra depende menos de la ciencia y del razonamiento que de la penetración de signos siempre parciales, signos ambigüos que involucran factores heterogéneos o incluso falsos signos destinados a engañar al adversario<sup>7</sup>. No existe Logos de la guerra, de la política o de la cirugía, sólo existen cifras enrolladas en materias y fragmentos no totalizables, que convierten al propio estratega, diplomático y médico, en otros tantos pedazos mal ajustados de un intérprete divino más próximo a Mme. de Thèbes que al sabio dialéctico. Proust opone, en todo lugar, el mundo de los signos y de los síntomas al mundo de los atributos, el mundo del pathos al mundo del Logos, el mundo de los jeroglíficos y de los ideogra-

5. JF1, I, 433, 497-499.

6. CG2, II, 260: "M. de Norpois, ansioso por el cambio que los acontecimientos iban a tomar, sabía muy bien que no era por la palabra Paz, o por la palabra Guerra, que le serían significados sino por otra, banal en apariencia, terrible o bendita, y que el diplomático, con ayuda de su cifrado, sabría inmediatamente leer, y a la que, para salvaguardar la dignidad de Francia, respondería con otra palabra igualmente banal, pero bajo la cual el ministro de la nación enemiga vería también: Guerra."

7. CG1, II, 114.

mas al mundo de la expresión analítica, de la escritura fonética y del pensamiento racional. Lo recusado constantemente son los grandes temas heredados de los griegos, es decir, el *philos*, la *sophia*, el *diálogo*, el *logos*, la *phoné*. Tan sólo los figurantes en nuestras pesadillas «mantienen discursos ciceronianos». El mundo de los signos se opone al Logos desde cinco puntos de vista: por la figura de las partes que recortan en el mundo, por la naturaleza de la ley que revelan, por el tipo de unidad que se desprende de ellos, y por la estructura del lenguaje que los traduce y los interpreta. Desde todos estos puntos de vista —partes, ley, uso, unidad, estilo— es preciso confrontar y oponer el signo y el logos, el pathos y el logos.

Hemos visto, sin embargo, que en Proust existía un cierto platonismo: toda la *Recherche* es una experimentación de las reminiscencias y de las esencias. Sabemos que el uso disjunto de las facultades en su ejercicio involuntario tiene su modelo en Platón, cuando éste levanta una sensibilidad que se abre a la violencia de los signos, un alma memorante que los interpreta y recobra su sentido, un pensamiento inteligente que descubre la esencia. Sin embargo, interviene una diferencia evidente, pues la reminiscencia platónica tiene su punto de partida en cualidades o relaciones sensibles cogidas una en la otra, tomadas en su devenir, en su variación, en su oposición inestable, en su «fusión mutua» (así por ejemplo, lo igual que es desigual en ciertos aspectos, lo grande que se vuelve pequeño, lo pesado inseparable de lo ligero...). No obstante, este devenir cualitativo representa un estado de cosas, un estado del mundo que imita la Idea tan sólo medianamente y según sus fuerzas. Además, la Idea

como lugar de llegada de la reminiscencia es la Escuela estable, la cosa en sí que separa los contrarios, que introduce en el todo la justa medida (la igualdad que no es más que igual...). Por ello la Idea siempre está «antes», siempre presupuesta, incluso cuando sólo es descubierta después. El punto de partida vale únicamente por su capacidad para imitar el punto de llegada; de tal modo que el uso disjunto de las facultades no es más que un «preludio» a la dialéctica que los reúne a todos en un mismo Logos, algo así como la construcción de los arcos del círculo prepara el giro del círculo entero. Como dice Proust para resumir toda su crítica a la dialéctica, la Inteligencia siempre viene antes.

Ya no es exactamente lo mismo en la *Recherche*, pues el devenir cualitativo, la fusión mutua, la «inestable oposición» están inscritos en un *estado del alma*, y no en un estado de cosas o del mundo. Un rayo oblicuo del ocaso, un olor, un sabor, una corriente de aire, un complejo cualitativo efímero deben su valor tan sólo al «lado subjetivo» en que penetran. A ello se debe incluso la intervención de la reminiscencia; ya que la cualidad es inseparable de una cadena de asociación subjetiva, ya que no somos libres para experimentar la primera vez que lo sentimos. Ciertamente, nunca el aspecto del sujeto es la última palabra de la *Recherche*: así por ejemplo, la debilidad de Swann de permanecer en las simples asociaciones, prisionero de sus estados de ánimo, asociando la corta frase de Vinteuil al amor que ha sentido por Odette, o bien al follaje del bosque donde la ha oído<sup>8</sup>. Las asociaciones subjetivas, individuales, están para ser superadas hacia la Esencia; incluso apremian a Swann para que el

8. CS2, I, 236; JF1, I, 533.

goce del arte, «en lugar de ser puramente individual como el del amor», remita a una «realidad superior». Sin embargo, la esencia, por su parte, no es ya la esencia estable, la idealidad vista, que reúne el mundo en un todo e introduce en él la justa medida. La esencia, según Proust, y anteriormente hemos intentado mostrarlo, no es algo visto, sino una especie de punto de vista superior. Punto de vista irreductible que a la vez significa el nacimiento del mundo y el carácter original de un mundo. En este sentido, la obra de arte constituye y reconstituye siempre el comienzo del mundo, pero también forma un mundo específico absolutamente diferente de los otros, y envuelve un paisaje o lugares inmateriales por completo diferentes del lugar de donde los hemos tomado<sup>9</sup>. Sin duda, es una estética del punto de vista la que acerca a Proust a Henry James. No obstante lo importante radica en que el punto de vista supera al individuo, tanto como la esencia al estado de ánimo, pues, el punto de vista permanece superior al que se coloca en él, o garantiza la identidad de todos los que lo alcanzan. No es individual; sino al contrario, principio de individuación. En ello consiste, precisamente, la originalidad de la reminiscencia proustiana, pues va de un estado de ánimo, y sus cadenas asociativas, a un punto de vista creador o trascendente, y no, como en Platón, de un estado del mundo a objetividades vistas.

De modo que el problema de la objetividad, como el de la unidad, se encuentra desplazado de una manera que es preciso llamar «moderna», esencial en la literatura moderna. El orden se ha desmoronado, tanto en los estados del mundo que debían reproducirlo como en las

9. CS2, I, 352; P2, III, 249; TR2, III, 895-896.

esencias o Ideas que debían inspirarlo. El mundo se ha hecho migajas y caos. Precisamente porque la reminiscencia va desde asociaciones subjetivas hasta un punto de vista originario, la objetividad tan sólo puede radicar en la obra de arte: ya no existe en contenidos significativos como estados del mundo, ni en significaciones ideales como esenciales estables, sino únicamente en la estructura formal significante de la obra, es decir, en el estilo. Ya no se trata de decir: crear es recordar, sino recordar es crear, es *llegar hasta este punto donde la cadena asociativa se rompe, salta fuera del individuo constituido, se encuentra transferida al nacimiento de un mundo individualmente*. Ya no se trata, además, de decir: crear es pensar, sino pensar es crear, y en primer lugar, crear el acto de pensar en el pensamiento. Pensar es dar a pensar. Recordar es crear, no crear el recuerdo, sino crear el equivalente espiritual del recuerdo aún demasiado material, crear el punto de vista que vale por todas las asociaciones, el estilo que vale por todas las imágenes. El estilo es el que sustituye a la experiencia, la forma como se habla de ella o la fórmula que la expresa, que sustituye al individuo el punto de vista sobre un mundo, y hace de la reminiscencia una creación realizada.

Encontramos los signos en el mundo griego, así por ejemplo, la gran trilogía platónica, el *Fedro*, el *Banquete*, el *Fedón*, es el delirio, el amor y la muerte. El mundo no se expresa sólo en el Logos como bella totalidad, sino en fragmentos y pedazos como objetos de aforismos, en símbolos como mitades degolladas, en los símbolos de los oráculos y el delirio de los adivinos. Sin embargo, el alma griega siempre ha tenido la impresión de que los signos, mudo lenguaje de las cosas, eran un sistema mutilado, variable y engañoso, restos de un Logos que debían ser

restaurados en una dialéctica, reconciliados por una *philia*, armonizados por una *sophia*, gobernados por una Inteligencia que precede. La melancolía de las más bellas estatuas griegas radica en el presentimiento que el Logos que las anima va a romperse en pedazos. A los signos del fuego que anuncian la victoria a Clytemnestra, lenguaje embustero y fragmentario adecuado para las mujeres, el corifeo opone otro lenguaje, el logos del mensajero que une Todo en Uno en la justa medida, felicidad y verdad<sup>10</sup>. En el lenguaje de los signos, por el contrario, la verdad radica en lo que está hecho para engañar, en los meandros de la que la esconde, en los fragmentos de una mentira y de un infortunio, pues no hay más verdad que la manifiesta, es decir, a la vez entregada por el enemigo y revelada por perfiles o por trozos. Como dice Spinoza, cuando define la profecía, el profeta judío privado de Logos, reducido al lenguaje de los signos, siempre tiene necesidad de un signo para persuadirse de que el signo de Dios no es engañoso. Pues incluso Dios puede querer engañarle.

Cuando una parte vale por sí misma, cuando un fragmento habla en sí mismo, cuando un signo se alza, puede ser de dos maneras muy diferentes: o bien porque permite adivinar el todo del que está extraído, reconstituir el organismo o la estatua a los que pertenece, y buscar la otra parte que se adapta a él; o bien porque, al contrario, no existe otra parte que le corresponda, ni totalidad en la que pueda entrar, ni unidad de la que haya sido arrancado y a la que pueda ser devuelto. La primera manera es la de los griegos; sólo bajo esta forma soportan los «aforismos». Es preciso que la más pequeña parte

10. Cf. ESQUILO, Agamenón (Henri MALDINEY comenta estos versos analizando la oposición del lenguaje de los signos y del logos, *Bulletin Faculté de Lyon*, 1967).

sea todavía un *microcosmos* para que se reconozca en ella la pertenencia al todo más vasto de un *macrocosmos*. Los signos se componen siguiendo analogías y articulaciones que forman un gran Viviente, como aún se puede ver en el platonismo de la Edad Media y del Renacimiento. Están tomados en un orden del mundo, en una red de contenidos significativos y de significaciones ideales, que todavía manifiestan un Logos en el mismo momento que lo quiebran. Y además, a penas se pueden invocar los fragmentos de los presocráticos para hacer de ellos los Judíos de Platón; no se puede hacer pasar en provecho de una intención el estado fragmentado en el que el tiempo ha colocado su obra.

Al contrario, una obra que tiene por objeto, o más bien por sujeto, el Tiempo, concierne, arrastra consigo fragmentos que no pueden ser ya pegados, trozos que no entran en el mismo rompecabezas, que no pertenecen a una totalidad previa, que no emanan de una unidad perdida. Tal vez sea éste el tiempo: la existencia última de partes de tallas y de formas diferentes que no se dejan adaptar, que no se desarrollan al mismo ritmo, y que el río del estilo no arrastra con la misma velocidad. El orden del cosmos se ha desmoronado, desgajado, en cadenas asociativas y puntos de vista no comunicantes. El lenguaje de los signos se pone a hablar por sí mismo, reducido a los recursos del infortunio y la mentira; ya no se apoya sobre un Logos subsistente, pues sólo la estructura formal de la obra de arte será capaz de descifrar el material fragmentario que utilizara, sin referencia exterior, sin tamiz alegórico o analógico. Cuando Proust busca precursores suyos en la reminiscencia cita a Baudelaire, pero le reprocha haber hecho del método un uso demasiado «voluntario», es decir, haber buscado analogías y articulaciones

objetivas todavía demasiado platónicas, en un mundo habitado por el Logos. Por el contrario, lo que le gusta de la frase de Chateaubriand consiste en que el olor de heliotropo esté suscitado no «por una brisa de la patria, sino por un viento salvaje de Terra Nova, *sin relación con la planta exiliada, sin simpatía de reminiscencia y voluptuosidad*»<sup>11</sup>. Comprendemos que no existe aquí reminiscencia platónica, precisamente porque no hay simpatía como reunión en un todo, sino que el mensajero es, también, una parte heteróclita que no se aparea ni con su mensaje ni con quien le envía. De esta forma ocurre siempre en Proust, y ésta es su concepción completamente nueva o moderna de la reminiscencia: *una cadena asociativa heteróclita no está unificada más que por un punto de vista creador, que desempeña él mismo el papel de parte heteróclita en el conjunto*. Éste es el procedimiento que garantiza la pureza del hallazgo o del azar, y que rechaza la inteligencia, impidiéndole llegar antes. En vano buscaremos en Proust las trivialidades sobre la obra de arte como totalidad orgánica en la que cada parte predetermina el todo, y en la que el todo determina las partes (concepción dialéctica de la obra de arte). Incluso el cuadro de Ver Meer no vale como Todo, sino por el pequeño muro amarillo colocado allí como fragmento de otro mundo distinto)<sup>12</sup>. Igualmente la corta frase de Vinteuil, «intercalada, episódica», y de la que Odette dice a Swann: «¿Qué necesidad tenemos del resto? Éste es *nuestro* trozo»<sup>13</sup>. También la iglesia de Balbec, decepcionante en tanto que se busque en ella «un movimiento casi persa» en su conjunto y que al contrario manifiesta su belleza en una

11. Cita de CHATEAUBRIAND, TR2, III, 920.

12. P1, III, 186-187.

13. CS1, I, 218-219.

de sus partes discordantes que representa «dragones casi chinos»<sup>14</sup>. Los dragones de Balbec, el pedazo de muro de Ver Meer, la corta frase, misteriosos puntos de vista, nos dicen lo mismo que el viento de Chateaubriand: actúan sin «simpatías», no hacen de la obra una totalidad orgánica, sino que funcionan más bien como un fragmento que determina una cristalización. Como veremos; no es por casualidad que el modelo del vegetal ha reemplazado en Proust el de la totalidad animal, tanto para el arte como para la sexualidad. Una obra tal, que tiene por tema el tiempo, ni siquiera requiere de estar escrita por aforismos, pues en los meandros y anillos de un estilo Antilogos da tantas vueltas que para recoger los últimos trozos, preciso es arrastrar a diferentes velocidades todos los fragmentos, los cuales remiten cada uno a un conjunto diferente, o no remiten en absoluto a ningún conjunto, o remiten tan sólo al conjunto del estilo.

Pretender que Proust tenía la idea incluso confusa de la unidad previa de la *Recherche*, o que la encontró algo después, pero como si animase desde el principio el conjunto, es leerlo mal, es aplicarle los criterios ya hechos de totalidad orgánica que precisamente rechaza, es imposibilitarse para comprender la concepción tan nueva de unidad que estaba creando. Pues, es precisamente de ahí de donde debe partirse: la disparidad, la inconmensurabilidad, al desmigajamiento de las partes de la *Recherche*, con las rupturas, hiatos, lagunas e intermitencias que garantizan su última diversidad. A este respecto, existen dos figuras fundamentales; una concierne de forma más particular a las relaciones continente-contenido, la otra, a las relaciones partes-todo. La primera es una figura de *enca-*

14. JF3, I, 841-842.

*je*, de *envolvimiento*, de *implicación*; las cosas, las personas y los nombres son como cajas, de las que se saca algo que tiene otra forma por completo distinta, algo de distinta naturaleza, contenido desmesurado. «Me dedicaba a recordar exactamente la línea del tejado, el matiz de la piedra que, sin que yo pueda comprender por qué, me habían parecido plenas, preparadas para entreabrirse, a entregarme eso de lo que ellas no eran más que una tapadera...»<sup>15</sup>. M. de Charlus, «este personaje pintarrajeado, panzudo y cerrado, parecido a alguna caja de origen exótico y sospechoso», abriga en su voz nidadas de muchachas y de almas femeninas tutelares<sup>16</sup>. Los nombres propios son cajas entreabiertas que proyectan sus cualidades sobre el ser que designan: «El nombre de Guermantes desde entonces es también como uno de estos pequeños balones en los que se ha encerrado oxígeno o cualquier otro gas», o como uno de esos «pequeños tubos» de los que se «saca» el justo color<sup>17</sup>. También en relación a esta primera figura de *envolvimiento*, la actividad del narrador consiste en *explicar*, es decir, desplegar, desenvolver el contenido inconmensurable respecto al continente. La segunda figura es más bien la de la *complicación*, pues esta vez se trata de la coexistencia de partes asimétricas y no comunicantes, tanto porque se organizan como mitades bien separadas, o porque se orientan como «lados» o caminos opuestos, o porque se ponen a revolotear, a girar como la rueda de una lotería que arrastra y a veces mezcla los lotes fijos. La actividad del narrador consiste entonces en *elegir*, *escoger*; al menos ésta es su actividad aparente, pues muchas fuerzas diver-

15. CS1, I, 178-179.

16. SG2, II, 1042.

17. GG1, II, 11-12.

sas, también complicadas en él, son ejercidas para determinar su pseudo-voluntad, para obligarle a elegir tal parte en la composición compleja, tal lado en la inestable oposición, o tal lote en el remolino de las tinieblas.

La primera figura está dominada por la imagen de las cajas entreabiertas, la segunda por la de los vasos cerrados. *La primera (continente-contenido) adquiere su valor por la posición de un contenido sin posibilidad de medida común; la segunda (partes-todo) lo adquiere por la oposición de una vecindad sin comunicación.* Además se mezclan con bastante asiduidad, pasan una dentro de otra. Por ejemplo, Albertine tiene los dos aspectos; pues, por una parte, *complica* en ella a muchos personajes, muchas muchachas sobre las cuales podríamos decir que cada una de ellas está vista con ayuda de un instrumento óptico diferente y que es preciso saber escoger según las circunstancias y matices del deseo; por otra parte, *implica* o envuelve la playa y las olas, mantiene vinculadas «todas las impresiones de una serie marítima» que es preciso saber desplegar, desenvolver como se desenrolla un cable<sup>18</sup>. Sin embargo, cualquiera de las grandes categorías de la *Recherche* no deja de señalar una preferencia, una pertenencia a una u otra de estas figuras, incluso en la forma de participar de manera secundaria en la que no constituye su origen. Es por esto mismo, por lo que podemos concebir cada gran categoría en una de las dos figuras, como si tuviera su doble en la otra, y tal vez ya inspirada por este doble que a la vez es el mismo y otro totalmente distinto. Así en lo que concierne al lenguaje, los nombres propios tienen en principio todo su poder en ser como cajas de las que se extrae el contenido y, una

18. CG2, II, 362-363. Los dos aspectos están muy señalados por "otra parte".

vez vaciadas por la decepción, se ordenan todavía unas en función de otras el «encerrar», al «emparedar» la historia universal; no obstante, los nombres comunes adquieren su valor al introducir en el discurso trozos no comunicantes de mentira y de verdad elegidos por el intérprete. O también desde el punto de vista de las facultades, la memoria tiene por actividad el abrir cajas, desplegar un contenido oculto, mientras que en el otro polo, el deseo, o mejor todavía el sueño, hacen girar los vasos cerrados, los lados circulares, y eligen el que mejor conviene a determinada profundidad del sueño, a determinada proximidad del despertar y a determinado grado del amor. O incluso también en el propio amor, el deseo y la memoria se combinan para formar precipitados de celos, aunque uno ocupado, en primer lugar, en multiplicar las Albertine no comunicantes y el otro en extraer a Albertine de las «regiones de recuerdos» inconmensurables.

Aunque podemos considerar abstractamente cada una de las dos figuras, no sería más que para determinar su diversidad específica. En primer lugar, nos preguntaremos cuál es el continente, y en qué consiste con exactitud el contenido, cuál es la relación de uno con el otro, cuál es la forma de la «explicación»; qué dificultades encuentra a causa de la resistencia del continente o de la ocultación del contenido, y sobre todo, dónde interviene la inconmensurabilidad de ambos, oposición, hiatos, vaciado, ruptura, etc. En el ejemplo de la magdalena, Proust invoca los pequeños trozos de papel japonés que, sumergidos en un bol, se alargan y se despliegan, es decir, se explican: «Igualmente ahora, todas las flores de nuestro jardín y las del parque de M. Swann, y las ninfas de la Vivonne, y la buena gente del pueblo y sus pequeñas moradas, y la iglesia y todo Combray y sus alrededores,

todo esto que toma forma y solidez, ha salido, ciudad y jardines, de mi taza de té»<sup>19</sup>. Sin embargo, esto sólo es cierto de forma aproximada. El verdadero continente no es el bol, sino la cualidad sensible, el sabor; y el contenido no es una cadena asociada a este sabor, la cadena de las cosas y de las gentes conocidas en Combray, sino Combray como esencia, Combray como mero Punto de vista, superior a todo lo que ha sido vivido *desde* este propio punto de vista, apareciendo por fin para sí y en su esplendor, en una relación de ruptura con la cadena asociativa que no realizaba más que una mitad del camino<sup>20</sup>. El contenido está tan perdido, al no haber sido poseído nunca, que su reconquista es una creación. Y es precisamente porque la Esencia como punto de vista individuante supera toda la cadena de asociación individual con la que rompe, que tiene el poder, no sólo de recordarnos incluso con intensidad al yo que ha vivido toda la cadena, sino de hacerlo revivir en sí, al volverlo a individualizar, en una existencia pura que nunca ha vivido. Toda «explicación» de algo, en este sentido, es resurrección de un yo.

El ser amado es como la cualidad sensible, vale por lo que envuelve. Sus ojos sólo serían piedras, y su cuerpo un trozo de carne, si no expresasen un mundo o mundos posibles, paisajes y lugares, modos de vida que es preciso explicar, es decir, desplegar, desarrollar, como los pequeños papeles japoneses —así por ejemplo, Mlle. de Stermaria y la Bretaña, Albertine y Balbec. El amor y los ce-

19. CS1, I, 47.

20. Ya hemos señalado que la magdalena es un caso de *explicación* lograda (al contrario que los tres árboles, por ejemplo, cuyo contenido queda perdido para siempre). Pero sólo está logrado a medias; pues, aunque la "esencia" ya esté invocada, el narrador permanece en la cadena asociativa que todavía no explica "por qué este recuerdo (le) hacía tan feliz". Sólo al final de la *Recherche* la teoría y la experiencia de la Esencia encuentran su estatuto.

los están dominados estrictamente por esta actividad de explicación. Incluso existe una especie de doble movimiento mediante el cual un paisaje exige ser desarrollado en una mujer, lo mismo que la mujer exige desarrollar los paisajes y los lugares que ella «contiene» encerrados en su cuerpo<sup>21</sup>. La expresividad es el contenido de un ser, y en ello también podríamos pensar que tan sólo existe una relación de asociación entre el contenido y el continente. Sin embargo, aunque la cadena asociativa sea estrictamente necesaria, hay algo más, que Proust define como el carácter indivisible del deseo que quiere dar una forma a una materia, y llenar de materia una forma<sup>22</sup>. Pero también lo que muestra que la cadena de asociaciones no existe más que en relación con una fuerza que va a romperlas es una curiosa torsión mediante la cual uno mismo está cogido en el mundo desconocido expresado por el ser amado, vaciado de sí mismo, aspirado en este otro universo<sup>23</sup>. De tal modo que ser visto produce el mismo efecto que oír pronunciar el nombre de uno por el ser amado: el efecto de estar cogido, desnudo, en su boca<sup>24</sup>. La asociación del paisaje y del ser amado en el espíritu del narrador está rota, por tanto, en provecho de un Punto de vista del ser amado sobre el paisaje, en el que el narrador está él mismo cogido, aunque tal vez para ser excluido o rechazado de él. Pero, esta vez, la ruptura de la cadena asociativa no está superada por la aparición de una Esencia presente, sino que más bien está excavada por una operación de vaciado que restituye el yo del narrador al propio narrador. Pues el

21. CS1, I, 156-157.

22. CS1, I, 87: "...no era por el azar de una simple asociación del pensamiento".

23. JF2, I, 716; JF3, I, 794.

24. CS2, I, 401.

narrador-intérprete, enamorado y celoso, encerrará el ser amado, lo emparedará, lo secuestrará para «explicarlo mejor», es decir, para vaciarlo de todos estos mundos que contiene. «Al encerrar a Albertine, debía devolver, al mismo tiempo, al universo todas esas alas cambiantes... Esas alas realizaban la belleza del mundo. Antaño habían realizado la de Albertine... Albertine había perdido todos sus colores... había perdido poco a poco toda su belleza... Se había convertido en la gris prisionera, se había reducido a su propio término, precisaba de estos relámpagos en los que me acordaba del pasado para devolverle sus colores»<sup>25</sup>. Y sólo los celos la volvían a llenar durante un instante con un universo, que a su vez una lenta explicación se esforzaba por vaciar. ¿Devolver o restituir el yo del narrador a sí mismo? En realidad se trata de algo distinto. Se trata de vaciar cada uno de los yo que amó Albertine, de conducirlo a su término, siguiendo una ley de la muerte que se entrelaza con la de las resurrecciones, como el Tiempo perdido se entrelaza con el Tiempo recobrado. Y los yos ponen tanta obstinación en buscar su suicidio, en repetir-preparar su propio fin, como en revivir en otra cosa, en repetir-rememorar su vida<sup>26</sup>.

Los mismos nombres propios tienen un contenido inseparable de las cualidades de sus sílabas y de las asociaciones libres de las que forman parte. Sin embargo, precisamente porque no se puede entreabrir la caja sin proyectar todo este contenido asociado sobre la persona o el lugar reales, se producen, invariablemente, aso-

25. P1, III, 172-173.

26. JF2, I, 610-611: "Era en un largo y cruel suicidio del yo quien en mí mismo amaba a Gilberte que me encarnizaba con continuidad, con la clarividencia no sólo de lo que hacía en el presente, sino de lo que de ello resultaría para el futuro".

ciaciones coaccionantes, por completo diferentes, impuestas por la mediocridad de la persona y del lugar, que tuercen y rompen la primera serie, y abren, esta vez, todo un hiato entre el contenido y el continente<sup>27</sup>. En todos los aspectos de esta primera figura de la *Recherche* se manifiesta siempre la inadecuación del contenido, su incommensurabilidad, *tanto si es con contenido perdido*, y que recobramos en el esplendor de una esencia que resucita un antiguo yo, *o contenido vaciado*, que arrastra el yo a la muerte, *o contenido separado*, que nos arroja a una inevitable decepción. Nunca un mundo puede estar organizado jerárquica y objetivamente, e incluso las cadenas de asociación subjetivas que le prestan un mínimo de consistencia o de orden se rompen en provecho de puntos de vista trascendentes, sino que al ser variables y estar violentamente imbricados, unos expresan verdades de la ausencia y del tiempo perdido, las otras verdades de la presencia o del tiempo recobrado. Los nombres, los seres y las cosas están henchidos de un contenido que los hace estallar; y no sólo asistimos a esta especie de dinamitaje de los continentes mediante los contenidos, sino también al estallido de los propios contenidos que, desplegados, explicados, no forman una única figura, sino verdades heterogéneas en fragmentos que aún luchan entre sí en vez de conciliarse. Incluso cuando el pasado nos es devuelto en la esencia, el acoplamiento del momento presente y del pasado se parece más a una lucha que a un acuerdo, y lo que se nos da no es una totalidad ni

27. Sobre los dos momentos asociativos en sentido inverso, cf. JF2, I, 660. Es esta decepción la que será recompensada, sin ser llenada, por los placeres de la genealogía, o de la etimología de los nombres propios: cf. Roland BARTHES, *Proust et les noms* (To Honor Roman Jakobson, Mouton ed.) y Gerard GENETTE, *Proust et le langage indirect* (Figures II, Editions du Seuil).



una eternidad, sino «un poco de tiempo en estado puro», es decir, un trozo<sup>28</sup>. Nunca una *philis* pacifica algo; al igual que para los lugares y los momentos, dos sentimientos que se enlazan no lo hacen más que luchando, y forman en esta lucha un cuerpo irregular de poca duración. Incluso en el estado más alto de la esencia como Punto de vista artístico, el mundo que se inicia obliga a luchar los sonidos como los últimos trozos dispares sobre los que reposa. «Pronto los dos motivos lucharon juntos en un cuerpo a cuerpo en el que a veces desaparecía enteramente uno de ellos, en el que a continuación no se percibía más que un trozo del otro».

Sin duda esto es lo que advierte de este extraordinario adiestramiento de partes no concordadas en la *Recherche*, con ritmos de despliegue o velocidades de explicación irreductibles: no sólo no componen todas juntas un todo, sino que ni siquiera manifiestan cada una un todo del que sería arrancada, diferente del todo de cualquier otra, en una especie de diálogo entre los universos. No obstante, la fuerza con que son proyectadas en el mundo, insertadas violentamente unas en otras a pesar de sus marcos no correspondientes, obliga a que sean reconocidas unas y otras como partes, sin componer un todo incluso oculto, sin emanar totalidades incluso perdidas. A fuerza de colocar trozos en los trozos, Proust encuentra el medio de hacérselos pensar a todos, pero sin referencia a una unidad de la que derivarían, o de la que ella misma derivaría<sup>29</sup>.

28. TR1, III, 705.

29. Acertadamente dice Georges POULET: "El universo proustiano es un universo en trozos cuyos trozos contienen otros universos, ellos también, a su vez, en trozos... La discontinuidad está precedida, incluso dominada por una discontinuidad más radical todavía, la del espacio" (*L'espace proustien*, Gallimard, pp. 54-55). Sin embargo, Poulet man-

En cuanto a la segunda figura de la *Recherche*, la de la complicación que concierne a la relación partes-todo, la vemos aplicada a las palabras, a los seres y a las cosas, es decir, a los tiempos y a los lugares. *La imagen del vaso cerrado, que señala la oposición de una parte con una vecindad sin comunicación, reemplaza la imagen de la caja entreabierta, que señalaba la posición de un contenido sin medida común con el continente*. Es de esta manera que los dos lados de la *Recherche*, el lado de Méséglise y el lado de Guermantes, se mantienen yuxtapuestos, «desconocidos uno respecto al otro, en los vasos cerrados y sin comunicación de tardes diferentes»<sup>30</sup>. Imposible realizar lo que dice Gilberte: «Podremos ir a Guermantes tomando por Méséglise». Ni siquiera la revelación final del tiempo recobrado las unificará, ni hará que converjan, sino que multiplicará las «transversales» a su vez incomunicantes<sup>31</sup>. Igualmente, el rostro de los seres tiene por lo menos dos lados no simétricos, como «dos caminos opuestos que nunca se comunicarán»: así para Rachel, la de la generalidad y la de la singularidad; o bien la de la

---

tiene en la obra de Proust los derechos de una continuidad y de una unidad de las que no busca definir su naturaleza original muy particular (p. 81, p. 102); ello es debido a que por otra parte, tiende a negar la originalidad o la especificidad del tiempo proustiano (bajo pretexto de que este tiempo no tiene nada que ver con una duración bergsoniana, afirma que es un tiempo espacializado, cf. pp. 134-136).

El problema de un mundo en fragmentos, en su tenor más general, ha sido planteado por Maurice BLANCHOT (principalmente en *L'entretien infini*, Gallimard). Se trata de saber cuál es la unidad o la no unidad de un mundo tal, una vez dicho que no supone ni forma un todo: "Quien dice fragmento no debe decir tan sólo fragmentación de una realidad ya existente, ni momento de un conjunto todavía por llegar... En la violencia del fragmento, se nos da una relación totalmente distinta", "nueva relación con lo Exterior", "afirmación irreductible a la unidad" que no se deja reducir a la forma aforística.

30. CS1, I, 135.

31. TR2, III, 1029.

nebulosa informe vista desde demasiado cerca, y la de una exquisita organización vista a una conveniente distancia. O también para Albertine, el rostro que responde a la confianza y el que reacciona ante la sospecha celosa<sup>32</sup>. Además, los dos caminos o los dos lados no son más que direcciones estadísticas. Podemos formar un conjunto complejo, pero nunca lo formamos *sin que a su vez se escinda, esta vez como en mil vasos cerrados*: así por ejemplo, el rostro de Albertine, cuando creemos sostenerlo para besarlo, salta de un plano a otro durante el recorrido de los labios a su mejilla, «diez Albertine» en vasos cerrados, hasta el momento final en que todo se deshace en la proximidad exagerada<sup>33</sup>. Y a su vez, en cada vaso, un yo que vive, que percibe, que desea y recuerda, que vela o duerme, que muere, se suicida y revive por momentos: «desmigajamiento», «fraccionamiento» de Albertine al que responde una multiplicación del yo. Una misma noticia global, la partida de Albertine, debe ser recogida por todos estos distintos yos, cada uno en el fondo de su urna<sup>34</sup>.

En otro nivel, ¿no ocurre lo mismo respecto al mundo, realidad estadística bajo la cual «los mundos» están tan separados como astros infinitamente distantes, cada cual con sus signos y sus jerarquías que impiden que un Swann o un Charlus sea reconocido por los Verdúrin, hasta la gran mezcla del final de la que el narrador renuncia a tomar las nuevas leyes, como si también hubiese alcanzado este umbral de proximidad en el que todo se deshace y se vuelve a convertir en nebulosa? De la misma manera, los discursos o las palabras operan una distribu-

32. AD, III, 489. Y CGI, II, 159, 174-175.

33. CG2, II, 365-366: "Aprendí, de estos detestables signos, que al fin iba a besar la mejilla de Albertine".

34. AD, III, 430.

ción estadística de las *palabras* o términos, bajo la cual el intérprete discierne capas, familias, dependencias y préstamos muy diferentes unos de otros y que manifiestan relaciones del que habla, de sus tratos y de sus mundos secretos, como si cada palabra perteneciese a un acuario coloreado de una determinada manera, conteniendo según el color determinada clase de peces, más allá de la fingida unidad del Logos; así por ejemplo, algunas palabras que no formaban parte del anterior vocabulario de Albertine, y que persuaden al narrador de que se ha vuelto más tratable al entrar en una nueva clase de edad y al tener nuevas relaciones; o también, la horrorosa expresión «*se faire casser le...*» que descubre al narrador un abominable mundo<sup>35</sup>. Es por ello que la mentira pertenece al lenguaje de los signos, a lo opuesto del logos-verdad: conforme a la imagen del rompecabezas descompuesto, las propias palabras son fragmentos de mundo que concordarían con fragmentos del mismo mundo, sin embargo no es con los otros fragmentos de otros mundos con los que se relaciona en vecindad<sup>36</sup>. Existe por tanto en las palabras una especie de fundamento geográfico y lingüístico para la psicología del embustero.

En verdad, lo que significan los vasos cerrados es que no existe más totalidad que la estadística y la desprovista de sentido profundo. «Nuestro amor, nuestros celos, no son una misma pasión continua e indivisible. Se componen de una infinidad de amores sucesivos, de celos dife-

35. CG2, II, 354-357; P2, III, 337-341.

36. CS2, I, 278; P1, III, 179. Tanto para Odette como para Albertine, Proust invoca estos fragmentos de verdad, que, introducidos por el ser amado para autenticar una mentira, tienen por el contrario como efecto el denunciarla. Pero antes de conducir a la verdad o a la falsedad de un relato, este "desacuerdo" conduce a las palabras en sí mismas que, reunidas en una misma frase, tienen orígenes y alcances muy diversos.

rentes, ambos efímeros, pero que por su multitud ininterrumpida producen la impresión de la continuidad y la ilusión de la unidad»<sup>37</sup>. No obstante, entre todas estas partes cerradas, existe un sistema de paso, pero que no debe ser confundido con un medio de comunicación directa ni de totalización. Como entre el lado de Méséglyse y el lado de Guermentes, toda la obra consiste en establecer *transversales*, que nos obligan a saltar de un perfil a otro de Albertine, de una Albertine a otra, de un mundo a otro, sin conducir nunca lo múltiple a lo Uno, sin nunca reunir lo múltiple en un todo, pero afirmando la unidad por completo original *de* este múltiple concreto, afirmando, sin reunirlos *todos*, estos fragmentos irreducibles al Todo. Los celos son la transversal de la multiplicidad amorosa; el viejo, la transversal de la multiplicidad de los lugares; el sueño, la transversal de la multiplicidad de los momentos. Los vasos cerrados se organizan tanto en partes separadas, como en direcciones opuestas, o como (así en algunos viajes o en el suelo) en círculo. Sin embargo, es chocante que el propio círculo no rodea del todo, no totaliza, sino que más bien presenta rodeos y recodos, círculo descentrado que hace pasar a la derecha lo que estaba a la izquierda y a un lado lo que estaba en medio. También, la unidad de todas las vistas de un viaje en tren no se establece sobre el propio círculo, que mantiene sus partes cerradas, ni en la cosa contemplada que multiplica las suyas, sino sobre una transversal que no cesamos de recorrer, yendo «de una ventana a la otra»<sup>38</sup>. Ciertamente es que el viaje no comunica lugares, ni

37. CS2, I, 371-373.

38. JF2, I, 655. "El tren giró... y ya me desolaba por haber perdido mi franja de cielo rosa cuando la volví a ver de nuevo, pero esta vez roja, en la ventana de enfrente que abandonó en una segunda vuelta

los reúne, sino que tan sólo afirma su propia *diferencia* (esta común afirmación se realiza en otra dimensión que la diferencia afirmada —en la transversal)<sup>39</sup>.

La actividad del narrador ya no consiste en explicar, desplegar, un contenido, sino en elegir, escoger una parte no comunicante, un vaso cerrado, con el yo que allí se encuentra. Escoger determinada muchacha en el grupo, determinada capa o determinado plano fijado en la muchacha, escoger determinada palabra en lo que ella dice, determinado sufrimiento en lo que nos hace experimentar, y, para experimentar este sufrimiento, para descifrar la palabra, para amar a esta muchacha, escoger un determinado yo que haremos vivir o revivir entre todos los yos posibles: ésta es la actividad correspondiente a la complicación<sup>40</sup>. Esta actividad de elección, bajo su forma más pura, vemos que se ejerce al despertar, cuando el sueño ha hecho girar todos los vasos cerrados, todas las piezas cerradas, todos los yos secuestrados y frecuentados por el durmiente. No sólo existen las habitaciones diferentes del sueño que giran en los ojos del que padece el insomnio a punto de escoger su droga («sueño de la datura, del cáñamo indio, de los múltiples extractos del éter...»); sino

---

de la vía férrea; de tal suerte que pasaba el tiempo corriendo de una ventana a otra para acercar, para cambiar de tela los fragmentos intermitentes y opuestos de mi bella mañana escarlata y versátil, y para poseer una visión total y un cuadro continuo." Este texto invoca una continuidad y una totalidad; pero lo esencial consiste en saber dónde se elaboran — ni en el punto de vista ni en la cosa vista, sino en la transversal, de una ventana a otra.

39. JF2, I, 644. "El placer específico del viaje... radica en hacer la diferencia entre la salida y la llegada no insensible, sino lo más profunda que se pueda, en plasmarla en su totalidad, intacta..."

40. AD, III, 545-546: "En el sufrimiento físico no tenemos que escoger nosotros mismos nuestro dolor. La enfermedad nos lo determina y nos lo impone. Pero en los celos hemos de experimentar siempre sufrimientos de todo tipo y de todo tamaño, antes de detenernos en el que parece que pueda convenirnos."

que todo hombre que duerme «mantiene en círculo a su alrededor el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos»: el problema del despertar consiste en pasar de esta habitación del sueño, y de lo que en ella se desarrolla, a la habitación real en la que uno está; consiste en recobrar el yo de la víspera entre todos los que acaban de ser en el sueño, que habrían podido ser o que han sido, en recobrar la cadena de asociaciones que nos fija a lo real abandonando los Puntos de vista superiores del sueño<sup>41</sup>. No nos preguntaremos *quién* escoge. Cier- to es que ningún yo, puesto que uno ese ha escogido a sí mismo, puesto que un cierto yo se encuentra escogido cada vez que «nosotros» escogemos un ser para amarlo, o un sufrimiento para experimentarlo, y puesto que este yo no deja de estar sorprendido de vivir o de revivir, y de res- pondeer a la llamada, no sin dejar de hacerse esperar. Así al salir del sueño, «se empieza a ser alguien. Entonces ¿cómo al buscar su pensamiento, su personalidad, de la misma forma que se busca un objeto perdido, acabamos por encontrar nuestro propio yo, en vez de cualquier otro? ¿Por qué, cuando nos ponemos a pensar, es tan sólo la personalidad anterior la que se encarna en nosotros? No vemos lo que dicta la elección y por qué, entre los millones de seres humanos que podríamos ser, es el que éramos la víspera al que volvemos»<sup>42</sup>. En verdad, existe una actividad, un puro *interpretar*, puro escoger, que no tiene ni sujeto, puesto que no escoge ni el intérprete ni la cosa por interpretar, el signo y el yo que lo descifra. Éste es el «nosotros» de la interpretación: «Pero ni siquiera decimos *nosotros*... un nosotros que carecería de conteni-

41. Cf. las descripciones célebres del dormir y del despertar, CS1, I, 3-9 y CGI, II, 86-88.

42. CGI, II, 88.

do»<sup>43</sup>. Es por esa razón que el sueño es más profundo que la memoria, ya que la memoria incluso involuntaria per- manece vinculada al signo que la solicita y al yo ya esco- gido que va a hacer revivir, mientras que el sueño es la imagen del puro interpretar que se enrolla en todos los signos y se desarrolla a través de todas las facultades. El interpretar no tiene más unidad que la transversal; sólo él es la divinidad del que todo es fragmento, pero su «forma divina» no recoge ni adhiere de nuevo dos frag- mentos, los conduce —al contrario— al estado más alto, más agudizado, impidiendo tanto que formen un conjunto como que estén desligados. El «sujeto» de la *Recherche* no es ningún yo, es este *nosotros* sin contenido que com- parte Swann, el narrador, Charlus, que los comparte o los escoge sin totalizarlos.

Anteriormente habíamos visto signos que se distin- guían por su materia objetiva, su cadena de asociación subjetiva, la facultad que los descifra y su relación con la esencia. Pero, formalmente, tienen dos tipos que se reen- cuentran en todas las clases: estas cajas entreabiertas por explicar y estos vasos cerrados por escoger. Y si el signo es siempre fragmento sin totalización ni unificación, es debido a que el contenido sujeta al continente mediante toda la fuerza de la inconmensurabilidad que trae consigo, y que el vaso sujeta a su vecindad mediante toda la fuerza de no-comunicación que en él mantiene. La inconmensura- bilidad al igual que la no-comunicación son distancias, pero distancias que colocan uno en el otro, o hacen que se avvicinen como tales. Lo mismo significa el tiempo: este sistema de distancias no espaciales, esta distancia cercana a lo contiguo mismo, o al mismo contenido, *distancia sin*

43. SG2, II, 981.

*intervalos*. A este respecto, el tiempo perdido, que introduce distancias entre cosas contiguas, y el tiempo recobrado, que al contrario instaura una contigüidad de las cosas distantes, funcionan de manera complementaria, siendo el olvido o el recuerdo quienes realizan «interpolaciones fragmentadas, irregulares». Pues la diferencia del tiempo perdido y del tiempo recobrado no se encuentra aún ahí; además, uno, mediante su capacidad de olvido, enfermedad y edad, afirma los trozos como disjuntos de la misma forma que el otro mediante su capacidad de recuerdo y resurrección<sup>44</sup>. De cualquier manera, según la formulación bergsoniana, el tiempo significa que no todo está dado: el Todo no se da. Lo cual no quiere decir que el todo «se hace» en otra dimensión que sería precisamente temporal, como lo entiende Bergson, o como lo entienden los dialécticos partidarios de un proceso de totalización; sino que el tiempo, último intérprete, tiene el extraño poder de afirmar simultáneamente trozos que de la misma manera que no forman un todo en el espacio, no formen una unidad por sucesión en el tiempo. El tiempo es exactamente la transversal de todos los espacios posibles, comprendidos espacios de tiempos.

En un universo dividido de esta forma, no existe Logos que reúna todos los trozos, pues no hay ley que los vincule a un todo, ni todo por recobrar y ni siquiera por formar. Y sin embargo, existe una ley; pero lo que ha cambiado es su naturaleza, su función, su relación. El mundo

44. AD, III, 593. Ahí es el olvido quien tiene una fuerza de interpolación fragmentada, introduciendo distancias entre nosotros y los acontecimientos recientes; mientras que en SGI, II, 757 es el recuerdo quien se interpola e introduce contigüidad entre las cosas distantes.

griego es un mundo en el que la ley está siempre en segundo lugar, pues es un poder segundo con respecto a logos que abraza el todo y lo refiere al Bien. La ley, o más bien las leyes, rigen las partes, las adaptan, las aproximan y las unen, para establecer en ellas un «mejor» relativo. Las leyes también no valen más que en la medida en que nos permitan conocer algo de lo que las supera, y en la medida en que determinan una figura de lo «mejor», es decir, el aspecto que toma el Bien en el logos con relación a determinadas partes, determinada región o determinado momento. Parece que la conciencia moderna del anti-logos haya hecho sufrir a la ley una revolución radical. En tanto que rige un mundo de fragmentos no totalizables y no totalizados, la ley se convierte en primer poder. La ley no dice lo que está bien, sino que está bien lo que dice la ley. De golpe, adquiere una formidable unidad: ya no existen leyes específicas de tal o cual manera, sino *la* ley, sin más especificación. Ciertamente es que esta unidad formidable está absolutamente vacía, tan sólo formal, ya que no nos da a conocer ningún objeto distinto, ninguna totalidad, ningún Bien de referencia, ningún logos referente. En vez de juntar y adaptar partes, las separa, las encierra, coloca la no-comunicación en lo contiguo, la no-conmensurabilidad en el continente. No dándonos a conocer nada, no nos enseña lo que es más que el señalar nuestra carne, al aplicarnos ya la sanción; y he aquí la fantástica paradoja, no sabemos lo que quería la ley antes de recibir el castigo, luego no podemos obedecer a la ley más que siendo culpables, sólo a través de nuestra culpabilidad podemos responder ante ella, ya que no se aplica a las partes más que como disjuntas y, a la vez, al desunirlas, al desmembrar los cuerpos, al arrancar los miembros. Propiamente hablando, la ley es incognoscible, y no

se da a conocer más que al aplicar las más duras sanciones sobre nuestro cuerpo supliciado.

Con Kafka, la conciencia moderna de la ley adquiere una forma particularmente agudizada; pues es en *La muralla china* donde aparece la relación fundamental entre el carácter fragmentario de la muralla, el modo fragmentario de su construcción, y el carácter incognoscible de la ley y su determinación idéntica a una sanción de culpabilidad. En Proust, sin embargo, la ley presenta una faz distinta, ya que la culpabilidad es más bien como la apariencia que oculta una realidad fragmentaria más profunda, en lugar de ser esta realidad más profunda a la que nos conducen los fragmentos separados. A la conciencia depresiva de la ley tal como aparece en Kafka, se opone en este sentido la conciencia esquizoide de la ley según Proust. A primera vista, no obstante, la culpabilidad desempeña un importante papel en la obra de Proust, siendo su objeto esencial la homosexualidad. Amar supone la culpabilidad del ser amado, aunque todo el amor sea una discusión sobre las pruebas, un juicio de inocencia concedida al ser que, sin embargo, sabemos culpable. El amor es, pues, una declaración de inocencia imaginaria tendida entre dos certezas de culpabilidad, la que condiciona *a priori* el amor y lo hace posible, y la que cierra el amor y señala su fin experimental. Así el narrador no puede amar a Albertine sin haber tomado este *a priori* de culpabilidad, que va a devanar en toda su experiencia a través de su persuasión de que ella es inocente a pesar de todo (al ser esta persuasión completamente necesaria actúa como revelador): «Por otra parte, además de sus faltas mientras las amamos, existen sus faltas antes de que las conociésemos, y la primera de todas: su naturaleza. Lo que hace que estos amores sean dolorosos es que preexis-

ta en ellos una especie de pecado original de la mujer, un pecado que hace que las amemos...»<sup>45</sup>. «¿No era, en efecto, a pesar de todas las denegaciones de la razón, conocer en toda su horrorosa fealdad a Albertine, escogerla, amarla?... Sentirnos atraídos por este ser, empezar a amarle, es, cualquiera que sea la inocencia que pretendamos, leer en una versión diferente todas sus traiciones y faltas»<sup>46</sup>. Y el amor concluye cuando la certeza *a priori* de culpabilidad ha acabado su propio trayecto, cuando se ha vuelto empírica, expulsando la percepción empírica de que Albertine era, a pesar de todo, inocente: una idea «que poco a poco formaba el fondo de la conciencia sustituía a la idea de que Albertine era inocente; era la idea de que era culpable», de tal modo que la certeza de las faltas de Albertine sólo aparecen al narrador cuando ya no le interesan, cuando ha cesado de amar, vencido por la fatiga y el hábito<sup>47</sup>.

Con mayor razón surge la culpabilidad en las series homosexuales. Recordemos la fuerza con que Proust presenta el cuadro de una homosexualidad masculina como raza maldita, «raza sobre la que pesa una maldición y que debe vivir en la mentira y el perjurio... hijo sin madre... amigos sin amistades... sin más honor que el precario, sin más libertad que la provisional, hasta el descubrimiento del crimen, sin más situación que la inestable», homosexualidad-signo que se opone a la griega, a la homosexualidad-logos<sup>48</sup>. Pero el lector tiene la impresión de que esta culpabilidad es más aparente que real; y si el propio Proust habla de la originalidad de su proyecto, si declara

45. P1, III, 150-151.

46. AD, III, 611.

47. AD, III, 535.

48. SG1, II, 615. Y *Contre Sainte-Beuve*, Cap. XIII: "La raza maldita".

haber pasado por varias teorías, es debido a que no se contenta con aislar específicamente una homosexualidad maldita. Todo el tema de la raza maldita o culpable se enlaza, por otra parte, con un tema de inocencia, sobre la sexualidad de las plantas. La gran complejidad de la teoría proustiana se debe a que pone en juego varios niveles. *En un primer nivel*, el conjunto de los amores inter-sexuales en sus contrastes y sus repeticiones. *En un segundo nivel*, este conjunto se divide a su vez en dos series o direcciones, la de Gomorra, que esconde el secreto cada vez desvelado de la mujer amada, y la de Sodoma, que contiene el secreto más escondido del amante. Es ahí donde reina la idea de falta o de culpabilidad. Y si este nivel no es el más profundo es debido a que es tan estadístico como el conjunto que descompone: la culpabilidad, en este sentido, está mucho más vivida como algo social que como moral o interiorización. Por regla general debemos señalar que, en Proust, no sólo un conjunto dado no tiene más valor que el estadístico, sino: también los dos lados asimétricos o las dos grandes direcciones en que se divide. Por ejemplo, «el ejército» o «la muchedumbre» de todos los yo del narrador que aman a Albertine forma un conjunto del primer nivel; pero los dos subgrupos de la «confianza» y de la «sospecha de celos» están en un segundo nivel de las direcciones todavía estadísticas, que recubren movimientos de tercer nivel, las agitaciones de las partículas singulares, de cada uno de los yo que componen la muchedumbre o el ejército en una determinada dirección<sup>49</sup>. De igual modo, el lado de Méséglise y el lado de Guermantes no deben ser tomados más que como lados estadísticos a su vez compuestos por una multitud de fi-

49. AD, III, 489. "En una multitud, estos elementos pueden..."

guras elementales. E igualmente, la serie de Gomorra y la serie de Sodoma, y las culpabilidades correspondientes, son sin duda más delicadas que la gruesa apariencia de los amores heterosexuales, pero que todavía esconden un último nivel, constituido por el comportamiento de órganos y partículas elementales.

Lo que interesa a Proust en las dos series homosexuales, y lo que las hace estrictamente complementarias, es su realización de la profecía de separación: «Los dos sexos morirán cada uno por su lado»<sup>50</sup>. Además, la metáfora de las cajas o de los vasos tendrá todo su sentido si consideramos que los dos sexos están a la vez presentes y separados en el mismo individuo: contiguos, pero cerrados y no comunicantes, en el misterio de un hermafroditismo inicial. Es aquí donde el tema vegetal toma todo su sentido, en oposición a un Logos gran Viviente: el hermafroditismo no es la propiedad de una totalidad animal hoy perdida, sino el tabique actual entre los dos sexos de una misma planta: «El órgano masculino está separado por un tabique del órgano femenino»<sup>51</sup>. Es en este lugar donde va a situarse *el tercer nivel*, pues un individuo de un sexo dado (pero nunca se es de un sexo dado más que global o estadísticamente) lleva en sí al otro sexo con el que no puede comunicar directamente. ¡Cuántas muchachas escondidas en Charlus, y cuántas se convertirán también en abuelas!<sup>52</sup>. «En algunos... la mujer no está sólo unida interiormente al hombre, sino horrorosamente visible, agitados por un espasmo de histeria o por una risa aguda que convulsiona sus rodillas y manos»<sup>53</sup>. El primer

50. SG1, II, 616.

51. SG1, II, 626, 701.

52. SG2, II, 907, 967. Cf. el comentario de Roger KEMPF, *Les cachotteries de M. de Charlus*, Critique, enero 1968.

53. SG1, II, 620.

nivel estaba definido por el conjunto estadístico de los amores heterosexuales. El segundo nivel estaba definido por las dos direcciones homosexuales todavía estadísticas, según las que un individuo tomado en el conjunto precedente era remitido a otros individuos del mismo sexo, participando en la serie de Sodoma si es un hombre, y en la de Gomorra si es una mujer (así por ejemplo, Odette o Albertine). Pero el tercer nivel es transexual («lo que erróneamente se llama la homosexualidad»), y supera tanto al individuo como al conjunto, pues designa en el individuo la coexistencia de fragmentos de los dos sexos, *objetos parciales* que no comunican. Entonces ocurre como con las plantas: el hermafrodita necesita de un tercero (el insecto) para que la parte femenina sea fecundada, o para que la parte masculina sea fecundada<sup>54</sup>. Una comunicación aberrante se produce en una dimensión transversal entre sexos separados por tabiques. Incluso tal vez sea más complicado, pues vamos a recobrar en este nuevo plano la distinción entre el segundo y el tercer nivel. Puede suceder, en efecto, que un individuo determinado de forma global como macho busque, para fecundar su parte femenina con la que por sí mismo no puede comunicar, un individuo globalmente de su mismo sexo (lo mismo ocurrirá para la mujer y su parte masculina). Pero en un caso más profundo, el individuo determinado globalmente como macho hará fecundar su parte femenina mediante objetos a su vez parciales que pueden encontrarse tanto en una mujer como en un hombre. Y éste es el fondo del transexualismo según Proust: no ya una *homosexualidad global y específica* en la que los hombres remiten a los hombres y las mujeres a las mujeres en una separación

54. SG1, II, 602, 626.

de dos series, sino una *homosexualidad local y no específica* en la que el hombre busca lo que hay de hombre en la mujer, y la mujer, lo que hay de mujer en el hombre, y esto en la contigüidad separada de los dos sexos como objetos parciales<sup>55</sup>.

De ahí el texto en apariencia oscuro, en el que Proust opone a la homosexualidad global y específica esta homosexualidad local y no específica: «Unos, los que sin duda han tenido la infancia más tímida, apenas se preocupan del tipo material de placer que reciben, con tal que puedan relacionarlo con un rostro masculino. Mientras que otros, poseyendo sin duda sentidos más violentos, conceden a su placer material imperiosas localizaciones. Éstos tal vez ofenderían con sus confesiones a la mayoría de la gente. Quizás viven menos exclusivamente bajo el satélite de Saturno, pues para ellos las mujeres no están del todo excluidas como para los primeros... Pero los segundos buscan aquellas que prefieren a su vez a las mujeres, pues ellas pueden procurarles un muchacho, y acrecentar el placer que obtienen al encontrarse con él; además, pueden, de la misma forma, obtener con ellas el mismo placer que con un hombre. De donde que los celos no sean excitados, para los primeros, más que con el placer que podrían obtener con un hombre, ya que no participan en el amor de las mujeres, ni lo han practicado más que como hábito y para reservarse la posibilidad del matrimonio, representándose tan poco el placer que puede proporcionar, que no pueden aceptar que el ser que ellos aman lo disfrute. Mientras que los segundos a menudo ins-

55. Gide, que milita por los derechos de una homosexualidad-logos, reprocha a Proust que no considera más que casos de invasión y afe-minamiento. Gide permanece en el segundo nivel, y parece que no comprende del todo la teoría proustiana. (Igualmente los que permanecen en el tema de la culpabilidad en Proust).



piran celos por sus amores con las mujeres. Pues en las relaciones que con ellas mantienen, desempeñan para la mujer que ama a las mujeres el papel de otra mujer, y la mujer les ofrece al mismo tiempo aproximadamente lo que encuentra en el hombre...»<sup>56</sup>. Si comprendemos el sentido de este transexualismo como último nivel de la teoría proustiana, y su relación con la práctica de las tabicaciones, no sólo se esclarece la metáfora vegetal, sino que se convierte en algo por completo grotesco el preguntarse por el grado de «transposición» que Proust debió realizar para cambiar un Albert en Albertine; más grotesco es todavía presentar como una revelación el descubrimiento de que Proust debió de mantener algunas relaciones amorosas con mujeres. Este es el momento de decir que verdaderamente la vida no aporta nada a la obra o a la teoría, pues la obra o la teoría pertenecen a la vida secreta por un lazo mucho más profundo que el de todas las biografías. Basta con seguir lo que Proust explica en su gran exposición de Sodoma y Gomorra: el transexualismo, es decir, la homosexualidad local y no específica, basada en la tabicación contigua de los sexos-órganos o de los objetos parciales, que descubrimos bajo la homosexualidad global y específica, basada en la independencia de los sexos-personas o de las series de conjunto.

Los celos son el delirio propio de los signos. También encontraremos en Proust la confirmación de una vinculación fundamental entre los celos y la homosexualidad, aunque no nos aporte una interpretación totalmente nueva. En la medida en que el ser amado contiene diversos mundos posibles (Mlle. de Stermaria y la Bretaña, Albertine y Balbec), se trata de explicar, de desplegar todos

56. SG1, II, 622.

estos mundos. Pero debido a que estos mundos no adquieren su valor más que por el punto de vista que el amado tiene sobre ellos, y que determina la manera como se enrollan en él, el amante nunca puede estar suficientemente *cogido* en estos mundos sin estar excluido al mismo tiempo, puesto que no le pertenecen más que a título de algo visto, o más bien de algo apenas visto, no señalado, excluido del Punto de vista superior a partir del que se realiza la selección. La mirada del ser amado no me integra en el paisaje y los alrededores más que expulsándome del punto de vista impenetrable según el cual el paisaje y los alrededores se organizan en él. «Si me había visto, ¿qué había podido representar para ella? ¿Desde qué universo me distinguía? Me hubiera resultado tan difícil decirlo como difícil es concluir, de las particularidades que podamos ver aparecer en un astro vecino, con ayuda de un telescopio, que en dicho astro existen humanos, que estos humanos nos ven, y qué ideas esta visión ha podido despertar en ellos»<sup>57</sup>. Igualmente, las preferencias o las caricias que el amado me brindará no se posan sobre mí más que trazando la imagen de los mundos posibles en los que otros han sido, son o serán preferidos<sup>58</sup>. Es por esta razón que, en segundo lugar, los celos ya no son simplemente la explicación de los *mundos posibles* envueltos en el ser amado (en el que otros, semejantes a mí, pueden ser vistos o escogidos), sino el descubrimiento del *mundo incognoscible* que representa el punto de vista del propio amado, y que se desarrolla en su serie homosexual. En este caso, el amado sólo está en relación con seres semejantes a él, pero diferentes de mí, fuentes de placer que me permanecen desconocidas e impracticables. «Era una

57. JF3, I, 794.

58. CS2, I, 276.

*terra incognita* terrible a la que acababa de llegar, una nueva fase de sufrimientos insospechados que se abría»<sup>59</sup>. Y en tercer lugar, los celos descubren la transexualidad del ser amado, todo lo que se oculta al lado de su sexo aparente determinado globalmente, los otros sexos contiguos y no comunicantes, y los extraños insectos encargados de realizar la comunicación entre estos lados —en resumen, el descubrimiento de los objetos parciales, más cruel aún que el de las personas rivales.

Existe una lógica de los celos que es la de las cajas entreabiertas y de los vasos cerrados. La lógica de los celos consiste en secuestrar, encerrar, al ser amado. Ésta es la ley que Swann presiente al final de su amor por Odette, que el narrador ya toma en su amor hacia su madre, sin poseer todavía la fuerza para aplicarla, y que por fin aplica en su amor hacia Albertine<sup>60</sup>. Toda la filiación secreta de la *Recherche* es la de los tenebrosos cautivos. Secuestrar es, en primer lugar, vaciar al ser amado de todos los mundos posibles que contiene, es descifrar y explicar estos mundos; pero además es relacionarlos con el punto de envolvimiento, con el pliegue que señala su pertenencia a lo amado<sup>61</sup>. A continuación, es cortar la serie homosexual que constituye el mundo desconocido del amado; y además, descubrir la homosexualidad como la falta original del amado, al que se castiga secuestrándolo. En una palabra, secuestrar es impedir que los lados contiguos, los sexos y los objetos parciales, comuniquen en la dimensión transversal frecuentada por el insecto (el tercer objeto), es encerrar a cada uno en sí mismo al interrumpir los intercambios malditos; pero también es colo-

59. SG2, II, 1115.

60. JF1, I, 563. Y AD, III, 434.

61. P1, III, 172-174.

carlos uno al lado de otro, y dejarles inventar su sistema de comunicación que siempre sorprende nuestra espera, que crea prodigiosos azares y cambia nuestras sospechas (el secreto de los signos). Una sorprendente relación existe entre el secuestro nacido en los celos, la pasión de observar y la acción de profanar. Secuestrar, observar y profanar, es la trinidad proustiana. Pues el aprisionar consiste precisamente en colocarse en la posición de ver sin ser visto, es decir, sin arriesgarse a ser arrastrado por el punto de vista del otro que nos expulsaba del mundo en tanto que nos incluía. Así por ejemplo, ver dormir a Albertine. Ver es reducir al otro a los lados contiguos no comunicantes que le constituyen, y esperar el modo de comunicación transversal que estas mitades tabicadas intentarán instituir. Además, el ver se supera en la tentación de hacer ver, de dar a ver, aunque sea simbólicamente. Hacer ver será imponer a alguno la contigüidad de un espectáculo extraño, abominable, horroroso. Será no sólo imponerle la visión de los vasos cerrados y contiguos, objetos parciales entre los que se esboza un emparejamiento contra natura, sino tratarle también como si fuera uno de esos objetos, uno de esos lados contiguos que deben comunicar transversalmente.

De donde el tema de la profanación tan caro a Proust. Mlle. Vinteuil coloca la foto de su padre a su lado cuando sus diversiones sexuales. El narrador coloca muebles de la familia en una casa de prostitución. Al hacerse abrazar por Albertine al lado de la cámara materna, puede reducir la madre al estado de objeto parcial (lengua) contiguo al cuerpo de Albertine. O bien al soñar coloca a sus padres en jaulas como ratones heridos, entregados a los movimientos transversales que los atraviesan y los sobresaltan. En todo lugar, profanar es hacer que la madre

(o el padre) funcione como objeto parcial, es decir, separada por tabiques, hacerle ver un espectáculo contiguo, e incluso hacerla actuar en ese espectáculo que ya no puede interrumpir y del que ya no puede aislarse, es decir, afectarla con el espectáculo <sup>62</sup>.

En relación con la ley, Freud designaba dos angustias fundamentales: la agresividad contra el ser amado comporta, por una parte, una amenaza de pérdida de amor, por otra parte, una culpabilidad que vuelve contra uno mismo. La segunda figura da a la ley una conciencia depresiva, pero la primera es una conciencia esquizoide de la ley. Ahora bien, en Proust, el tema de la culpabilidad permanece superficial, social más bien que moral, proyectado hacia los otros más bien que interiorizado en el narrador, distribuido en las series estadísticas. Por contra, la pérdida de amor define verdaderamente el destino o la ley: *amar sin ser amado*, ya que el amor implica la toma de esos mundos posibles en el amado, que me expulsan tanto como me acogen, y que culminan en el incognoscible mundo homosexual —pero también *cesar de amar*, ya que el vaciado de los mundos, la explicación del amado conducen a la muerte el yo que ama <sup>63</sup>. «Ser duro y pérfido con lo que amamos», ya que se trata de secuestrarlo, de verle cuando no puede vernos, y de hacerle ver las escenas tabicadas de la que él es el teatro vergonzoso, o simplemente el espectador horrorizado. Secuestrar, ver, profanar, resume toda la ley del amor.

62. Este tema de la profanación, tan frecuente en su obra y en su vida, Proust lo plantea generalmente en términos de "creencia": por ejemplo, CS1, I, 162-164. Creemos que más bien remite a toda una técnica de contigüidades, de separaciones y de comunicaciones entre vasos cerrados.

63. *Amar sin ser amado*: JF3, I, 927. *Cesar de amar*: JF2, I, 610-611; P1, III, 173. *Ser duro y pérfido con lo que amamos*: P1, III, 111.

Con ello decimos que la ley en general, en un mundo desprovisto de logos, rige las partes sin todo de las que hemos visto su naturaleza entreabierta o cerrada. Además, en vez de reunir las o acercarlas en un mismo mundo, mide su separación, el alejamiento, la distancia, instaurando tan sólo comunicaciones aberrantes entre los vasos no comunicantes y unidades transversales entre las cajas que repudian toda totalización, insertando a la fuerza en un mundo el fragmento de otro mundo, propulsando los mundos y los puntos de vista diversos en el vacío infinito de las distancias. Por ello, desde su nivel más simple, la ley como ley social o natural aparece desde el lado del telescopio, y no del microscopio. Sin duda, Proust toma el vocabulario de lo infinitamente pequeño; así el rostro o más bien los rostros de Albertine difieren por «una desviación de líneas infinitesimales», los rostros de las muchachas del grupo difieren por «las diferencias infinitamente pequeñas de las líneas» <sup>64</sup>. Pero, incluso en ello, las pequeñas desviaciones de líneas no adquieren su valor más que como portadoras de color que se separan y se alejan unas de otras al modificar sus dimensiones. El instrumento de la *Recherche* es el telescopio y no el microscopio, dado que las distancias infinitas subtienden siempre las atracciones infinitesimales y dado que el tema de lo telescópico reúne las tres figuras proustianas de lo que se ve de lejos, del choque entre mundos y del repliegue de las partes unas en otras. «Pronto pude enseñar algunos esbozos. Nadie comprendió nada. Incluso los que fueron favorables a mi percepción de las verdades, que a continuación quería grabar en el templo, me felicitaron de haberlas descubierto con el "microscopio", cuando, al

64. CG2, II, 366; JF3, I, 945-946.

contrario, había utilizado un telescopio para percibir las cosas, muy pequeñas en efecto, pero porque estaban situadas a una gran distancia, y cada una era un mundo. Allí donde buscaba grandes leyes, se me hacía desenterrador de detalles»<sup>65</sup>. El salón del restaurante comporta tantos astros como mesas alrededor de las cuales los camareros ejecutan sus giros; el grupo de las muchachas posee movimientos en apariencia irregulares cuyas leyes no pueden ser desgajadas más que por observaciones pacientes, «astronomía apasionada»; el mundo envuelto en Albertine posee las mismas particularidades que las que se nos aparecen en un astro «gracias al telescopio»<sup>66</sup>. Además, si el sufrimiento es un sol es debido a que sus rayos atraviesan las distancias de un salto y sin anularlas. Esto es lo que precisamente hemos visto para la contigüidad, para la separación de las cosas contiguas: la contigüidad no reduce las distancias a algo infinitamente pequeño, sino que afirma, estira una distancia sin intervalo conforme a una ley siempre astronómica, siempre telescópica, que rige los dispares fragmentos de universo.

Ahora bien, el telescopio funciona. Telescopio psíquico para una «astronomía apasionada», la *Recherche* no es sólo un instrumento del que Proust se sirve al mismo tiempo que lo fabrica. Es un instrumento para los otros, cuyo uso deben aprender. «No serían mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos, porque mi libro no sería más que una especie de esos cristales de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray; mi libro, gracias al cual les daría yo el medio de leer en sí mismos, de suerte que no les pediría que me alabaran o denigraran, sino sólo que me dijeran si es efectivamente

65. TR2, III, 1041.

66. JF3, I, 794, 810, 831.

esto, si las palabras que leen en ellos mismos son realmente las que yo he escrito (pues, por lo demás, las posibles divergencias a este respecto no siempre se debían a que yo me hubiera equivocado, sino a que a veces los ojos del lector no fueran los ojos que convienen a mi libro para leer bien en sí mismo)»<sup>67</sup>. La *Recherche* no es sólo un instrumento, sino una máquina. La obra de arte moderna es todo lo que queramos, esto, aquello, y aquello de más allá, es incluso su propiedad de ser todo lo que queramos, de tener la sobredeterminación de lo que queramos, desde el momento en que *funciona*: la obra de arte es una máquina, y funciona bajo este presupuesto. Malcolm Lowry dice, de manera espléndida, de su novela: «Podemos tomarla por una especie de sinfonía, o también por una especie de ópera, o incluso por una ópera-western; es el jazz, la poesía, una canción, una tragedia, una comedia, una farsa y así sin interrupción... es una profecía, una advertencia política, un criptograma, un film burlesco y un Mane-the-cel-phares. Incluso podemos tomarla por una especie de maquinaria; maquinaria que funciona, puede usted estar seguro, pues yo ya la he probado»<sup>68</sup>. Proust quiere decir lo mismo al aconsejarnos no leer su obra sino servirnos de ella para aprender a nosotros mismos. No existe una sonata o un septeto en la *Recherche*, sino que la *Recherche* es una sonata, y un septeto, y también una ópera bufa; e incluso, añade Proust, es una catedral, y un vestido<sup>69</sup>. Y una profecía sobre los sexos, una advertencia

67. TR2, III, 1033. Y III, 911: «Pero otras particularidades (como la inversión) pueden hacer que el lector tenga necesidad de determinada manera para leer correctamente; el autor no tiene por qué ofenderse con ello sino, al contrario, tiene que dejar la mayor libertad al lector diciéndole: Mire usted mismo si ve mejor con este cristal, con este otro o con aquél».

68. Malcolm LOWRY, *Choix de lettres*, Denoël edit., pp. 86-87.

69. TR2, III, 1033.

política que llega a nosotros desde el fondo del caso Dreyfus y de la guerra del 14, un criptograma que descodifica y vuelve a codificar todos nuestros lenguajes sociales, diplomáticos, estratégicos, eróticos, estéticos, un western o un film burlesco sobre la Prisionera, un Mane-thecephares, un manual de lo mundano, un tratado de metafísica, un delirio de los signos o de celos, un ejercicio de educación de las facultades. Todo lo que queremos con tal que hagamos funcionar el conjunto, y «esto funciona, puede usted estar seguro de ello». Al *logos*, órgano y organon cuyo sentido es preciso descubrir en el todo al que pertenece, se opone el antilogos, máquina y maquinaria cuyo sentido (todo lo que usted quiera) depende únicamente del funcionamiento, y el funcionamiento, de las piezas separadas. La obra de arte moderna no tiene problema de sentido, sólo tiene un problema de uso.

¿Por qué una máquina? Porque la obra de arte así comprendida es esencialmente productora, productora de algunas verdades. Nadie ha insistido tanto como Proust en que la verdad es producida, que es producida por tipos de máquinas que funcionan en nosotros, extraída a partir de nuestras impresiones, hundida en nuestra vida, expuesta en una obra. Por esta razón, Proust rechaza con tanta fuerza el estado de una verdad que no sea producida, sino solamente descubierta o al contrario creada, y el estado de un pensamiento que se presuponga a sí mismo al colocar delante a la inteligencia, reuniendo a todas sus facultades en un uso voluntario que corresponde al descubrimiento o la creación (*Logos*). «Las ideas formadas por la inteligencia pura no tienen más que una verdad *lógica*, una verdad posible, su elección es arbitraria. El libro con caracteres figurados, no trazados por nosotros, es nuestro único libro. No es que las ideas que formamos no

puedan ser justas *lógicamente*, sino que no sabemos si son verdaderas». Y la imaginación creadora no vale mucho más que la inteligencia que descubre u observa<sup>70</sup>.

Hemos visto de que manera Proust renovaba la equivalencia platónica crear-recordar. En verdad, crear y recordar no son más que dos aspectos de la misma producción —«interpretar», «descifrar», «traducir» son aquí el propio proceso de producción. Es por ello que la obra de arte es producción que no plantea un problema particular de sentido, sino de uso<sup>71</sup>. Incluso pensar debe ser producido en el pensamiento. Toda producción parte de la impresión, porque sólo ella reúne en sí el azar del hallazgo y la necesidad del efecto, violencia que ella nos hace soportar. Toda producción parte, pues, de un signo, y supone la profundidad y la oscuridad de lo involuntario. «La imaginación, el pensamiento pueden ser máquinas admirables en sí, pero pueden ser inertes. El sufrimiento las pone entonces en marcha»<sup>72</sup>. Entonces, como hemos visto, el signo según su naturaleza pone en marcha determinada facultad, pero nunca a todas juntas, la impele al límite de su ejercicio involuntario y disjunto mediante el cual produce el sentido. Una especie de clasificación de los signos nos ha indicado las facultades que entraban en juego en tal o cual caso, y el tipo de sentido producido (principalmente *leyes generales* o *esencias singulares*). En cualquier caso, la facultad elegida bajo la coacción del signo constituye el interpretar; y el interpretar produce el sentido, la ley o la esencia según el caso, aunque siempre un producto.

70. TR2, III, 900: «Un hombre nacido sensible y que no tuviera imaginación podría a pesar de todo escribir novelas admirables».

71. Sobre el concepto de producción en sus relaciones con la literatura, cf. Pierre MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero edit.

72. TR2, III, 909.

Ocurre que el sentido (verdad) nunca está en la impresión ni siquiera en el recuerdo, pero se confunde con el «equivalente espiritual» del recuerdo o de la impresión, producido por la máquina involuntaria de interpretación<sup>73</sup>. Esta noción de equivalente espiritual funda un nuevo vínculo entre el recordar y el crear, y lo funda en un proceso de producción como obra de arte.

La *Recherche* es producción de la verdad buscada. Todavía no hay la verdad, sino órdenes de verdad al igual que órdenes de producción. Ni siquiera basta con decir que hay verdades del tiempo recobrado y verdades del tiempo perdido. Pues la gran sistematización final distingue, no dos órdenes de verdad, sino tres. Ciertamente es que el primer orden parece que concierne al tiempo recobrado, puesto que engloba todos los casos de reminiscencias naturales y de esencias estéticas; y que el segundo y tercer orden parecen confundirse en el flujo del tiempo perdido, y que producen verdades tan sólo secundarias que son llamadas tanto para «intercalar», como para «engastar» o «cimentar» las del primer orden<sup>74</sup>. Sin embargo, la determinación de las materias y el movimiento del texto nos obligan a distinguir los tres órdenes. El primer orden que se presenta se define por las reminiscencias y esencias, es decir, por lo más *singular*, y por la producción del tiempo recobrado que le corresponde, por las condiciones y los agentes de esta producción (signos naturales y artísticos). El segundo orden no deja de concernir al arte y a la obra de arte; pero agrupa los placeres y los sufrimientos que en sí mismos no adquieren su plenitud, que remiten a algo distinto, incluso si este otro algo y su

73. TR2, III, 879. Incluso la memoria, todavía demasiado material, tiene necesidad de un *equivalente espiritual*: cf. P2, 374-375.

74. TR2, III, 898, 932, 967.

finalidad permanecen desapercibidos, signos mundanos y signos amorosos, en resumen, todo lo que obedece a leyes *generales* e interviene en la producción del tiempo perdido (pues el tiempo perdido es también asunto de producción). El tercer orden, finalmente, concierne siempre al arte, pero se define por la *universal* alteración, la muerte y la idea de la muerte, la producción de lo que conduce a la catástrofe (signos de envejecimiento, de enfermedad, de muerte). En cuanto al movimiento del texto, no es totalmente de la misma forma que las verdades del segundo orden van a secundar o «engastar» las del primer orden al prestarles una especie de correspondencia, de prueba *a contrario* en otra esfera de producción; ni es la misma forma como las del tercer orden van a «engastar» y «cimentar» las del primero, sino al oponerles una verdadera «objeción» que deberá ser «superada» entre estos dos órdenes de producción<sup>75</sup>.

Todo el problema reside en la naturaleza de estos tres órdenes. Si no seguimos el orden de presentación del tiempo recobrado, que concede necesariamente la primacía al punto de vista de la exposición final, debemos considerar como orden primario los dolores y los placeres no plenos, con finalidad indeterminada y obedeciendo a leyes generales. Ahora bien, extrañamente, Proust agrupa los valo-

75. La organización del Tiempo recobrado a partir de "la función en casa de Mme. de Guermantes" es la siguiente: a) el orden de las reminiscencias y de las esencias singulares como primera dimensión de la obra de arte, TR2, III, 866-896; b) transición entre el sufrimiento y el amor en virtud de las exigencias de la obra de arte total, III, 896-898; c) el orden de los placeres y de los sufrimientos, y sus leyes generales, como segunda dimensión de la obra de arte, confirmando la primera, III, 899-917; d) transición, retorno a la primera dimensión, III, 918-920; e) el orden de la alteración y de la muerte, como tercera dimensión de la obra de arte que contradice a la primera, pero superando la contradicción, III, 921-1029; f) el Libro con sus tres dimensiones, III, 1029-1048.

res de la mundanidad con sus placeres frívolos, los valores del amor con sus sufrimientos, e incluso los valores del dormir con sus sueños. En la «vocación» de un hombre de letras todos constituyen un «aprendizaje», es decir, la familiaridad con una materia bruta que sólo después en el producto acabado será reconocida<sup>76</sup>. Sin duda, son signos extremadamente diferentes, sobre todo los signos mundanos y los signos del amor, pero hemos visto que su punto en común radicaba en la facultad que los interpretaba, es decir, la inteligencia, pero una inteligencia que viene *después* en lugar de llegar antes, obligada por la coacción del signo. Y además, en el sentido que corresponde a estos signos: siempre una ley general, tanto si es la ley de un grupo como en la mundanidad, como si es la de una serie de seres amados como en el amor. Sin embargo, todavía no se trata más que de burdas semejanzas. Si consideramos desde más cerca esta primera especie de máquina, vemos que se define ante todo por una producción de *objetos parciales* tal como anteriormente han sido definidos, fragmentos sin totalidad, partes divididas, vasos sin comunicación, escenas separadas por tabiques. Además, si siempre existe una ley general, existe en el sentido particular que toma en Proust, no reuniendo en un todo, sino, al contrario, regulando las distancias, los alejamientos, las separaciones. Si los sueños aparecen en este grupo es debido a su capacidad para telescopiar fragmentos, para enrollar universos diferentes y para franquear, sin anularlas, las «enormes distancias»<sup>77</sup>. Las personas en que soñamos pierden su carácter global y están tratadas como objetos parciales, sea porque una parte de ellas ha sido tomada de un todo por nuestro sueño,

76. TR2, III, 899-907.

77. TR2, III, 911.

sea porque funcionan enteramente como tales objetos. Ahora bien, esto es lo que nos ofrecía el material mundano: la posibilidad de tomar, como en un sueño frívolo, un movimiento de hombros de una persona y un movimiento de cuello de otra, no para totalizarlos, sino para separarlos uno del otro<sup>78</sup>. Con mayor razón ocurre con el material amoroso, en el que cada uno de los seres amados funciona como objeto parcial, «reflejo fragmentario» de una divinidad de la que percibimos bajo la persona global los sexos separados. En resumen, la idea de ley general en Proust es inseparable de la producción de los objetos parciales, y de la producción de las verdades de grupo o de las verdades de serie correspondientes.

El segundo tipo de máquina produce resonancias, efectos de resonancia. Los más célebres son los de la memoria involuntaria, que hacen resonar dos momentos, uno actual y uno anterior. Pero también el deseo tiene efectos de resonancia (así los campanarios de Martinville no son un caso de reminiscencia). Y también el arte produce resonancias que no son de la memoria. «Ciertas impresiones oscuras solicitaron a veces mi pensamiento a la manera de esas reminiscencias, pero que ocultaban no una sensación de otro tiempo, sino una verdad nueva, una imagen preciosa que yo intentaba descubrir con esfuerzos del mismo género que los que se hacen para recordar algo»<sup>79</sup>. En verdad, el arte hace resonar dos objetos lejanos «por el lazo indescriptible de una alianza de las palabras»<sup>80</sup>. No debemos creer que este nuevo orden de producción suponga la producción precedente de los objetos parciales, y que se establezca a partir de ellos, pues entonces

78. TR2, III, 900.

79. TR2, III, 878.

80. TR2, III, 889.

falsearíamos la relación entre los dos órdenes, relación que no es de fundación. La relación es más bien como entre tiempos llenos y tiempos vacíos, o, desde el punto de vista del producto, entre verdades del tiempo recobrado y verdades del tiempo perdido. El orden de la resonancia se distingue por las facultades de extracción o de interpretación que pone en juego, y por la calidad de su producto que también es modo de producción; no es una ley general, de grupo o de serie, sino una esencia singular, esencia local o localizante en el caso de los signos de reminiscencia, esencia individualizante en el caso de los signos del arte. La resonancia no descansa en trozos que le serían provistos por los objetos parciales; no totaliza pedazos que le llegan de otras partes. La resonancia extrae por sí misma sus propios trozos, y los hace resonar siguiendo su propia finalidad, pero no los totaliza, ya que siempre se trata de un «cuerpo a cuerpo», de una «lucha» o de un «combate»<sup>81</sup>. Y lo que el proceso de resonancia produce, en la máquina para resonar, es la esencia singular, el Punto de vista superior a los dos momentos que resuenan, en ruptura con la cadena asociativa que va de uno al otro: Combray en su esencia, tal como nunca fue vivido; Combray como Punto de vista, tal como nunca fue visto.

Anteriormente hemos constatado que el tiempo perdido y el tiempo recobrado tenían una misma estructura de división o fraccionamiento. No es pues, por esta razón, que se distinguen. También sería falso presentar el tiempo perdido como improductivo en su orden, al igual que presentar el tiempo recobrado como totalizante en el suyo. Por el contrario, existen dos procesos de producción

81. P2, III, 260; TR2, III, 874.

complementarios, cada uno definido por los trozos que fragmenta, su régimen y sus productos, el tiempo lleno o el tiempo vacío que lo habita. Por ello, Proust no ve oposición entre ambos, sino que define la producción de los objetos parciales como secundando y engastando la de las resonancias. De esta forma, la «vocación» del hombre de letras no está formada tan sólo por el aprendizaje o la finalidad indeterminada (tiempo vacío), sino también por el éxtasis o el fin último (tiempo lleno)<sup>82</sup>.

Lo nuevo en Proust, lo que hace que el éxito y la significación de la magdalena sean eternos, no es la simple existencia de estos éxtasis o de estos instantes privilegiados, pues la literatura está provista de innumerables ejemplos de ello<sup>83</sup>. Tampoco es la manera original como Proust los presenta y los analiza en su propio estilo. Es más bien el hecho que los produce, y como estos instantes se convierten en el efecto de una máquina literaria. De ahí la multiplicación de las resonancias al final de la *Recherche*, en casa de Mlle. de Guermantes, como si la máquina descubriese su propio régimen. Ya no se trata de una experiencia extraliteraria que el hombre de letras relaciona o de la que se aprovecha, sino de una experimentación artística producida por la literatura, de un efecto literario, en el mismo sentido que cuando se habla de un efecto eléctrico, electromagnético, etc. Proust es plenamente consciente de que el arte es una máquina de producir, y de producir principalmente efectos. Efectos sobre los otros, ya que los lectores o espectadores se pondrán a descubrir, en sí mismos y fuera de ellos, efectos análogos a los que la obra de arte ha sabido producir. «Por la

82. Sobre el carácter extático de la resonancia, cf. TR2, III, 874-875.

83. Cf. el elegante análisis de Michel SOURIAU, *La matière, la lettre et le verbe, Recherches philosophiques*, III.



calle pasan mujeres, diferentes de las de antes, ya que son Renoir, estos Renoir en los que antaño nos negábamos a ver mujeres. Los coches también son Renoir, y el agua y el cielo»<sup>84</sup>. Es en este sentido que Proust dice que sus propios libros son lentes, un instrumento de óptica. Sólo algunos imbéciles encontrarán estúpido el haber experimentado después de la lectura de Proust fenómenos análogos a las resonancias que describe. Sólo algunos pedantes se preguntarán si son casos de paramnesia, ecnesia o hipermnésia. Mientras que la originalidad de Proust consiste en haber tallado en esta esfera clásica un corte y una mecánica que antes de él no existían. Sin embargo, no se trata sólo de efectos producidos sobre los otros, pues *la obra de arte produce en sí misma y sobre sí misma sus propios efectos, y con ellos se llena y se alimenta: se alimenta de las verdades que engendra.*

Es necesario precisar que lo que es producido no es simplemente la interpretación que Proust da de estos fenómenos de resonancia («la búsqueda de las causas»). Sino que todo el propio fenómeno es interpretación. Ciertamente es que hay un aspecto objetivo del fenómeno; por ejemplo, el aspecto objetivo es el sabor de la magdalena como cualidad común a los dos momentos. Ciertamente es, también, que hay un aspecto subjetivo: la cadena asociativa que vincula todo el Combray vivido a este sabor. Pero aunque la resonancia tiene condiciones objetivas y subjetivas, lo que produce es de una naturaleza por completo distinta, la Esencia, el Equivalente espiritual, ya que es este Combray quien nunca fue visto, y quien está en ruptura con la cadena subjetiva. Por ello, producir es distinto a descubrir y crear, y por ello toda la *Recherche* se aparta suce-

84. CG2, II, 327.

sivamente de la observación de las cosas y de la imaginación subjetiva. Ahora bien, cuanto más la *Recherche* realiza esta doble renuncia, esta doble depuración, más percibe el narrador que no sólo la resonancia es productora de un efecto estético, sino que ella misma puede ser producida, que puede ser también por sí misma un efecto artístico.

Sin duda es esto lo que el narrador no sabía desde el principio. Sin embargo, toda la *Recherche* implica un cierto debate entre el arte y la vida, una cuestión sobre sus relaciones que no recibirá respuesta más que al final del libro (y que precisamente recibirá su respuesta en el descubrimiento de que el arte no es sólo descubridor o creador, sino productor). En el recorrido de la *Recherche*, si la resonancia como éxtasis aparece como el fin último de la vida, no se puede comprender lo que el arte puede añadir, y el narrador experimenta sus mayores dudas sobre el arte. La resonancia aparece entonces como productora de un cierto efecto, pero en condiciones naturales dadas, objetivas y subjetivas, y a través de la máquina inconsciente de la memoria involuntaria. Sin embargo, al final, vemos lo que el arte es capaz de añadir a la naturaleza: produce las propias resonancias, ya que el *estilo* hace resonar dos objetos cualesquiera y desprende de ellos una «imagen preciosa», *que sustituye las condiciones determinadas de un producto natural inconsciente por las libres condiciones de una producción artística*<sup>85</sup>. Desde entonces ya aparece la finalidad del arte, el fin último de la vida, que por sí misma la vida no puede realizar; a su vez, la memoria involuntaria, al utilizar sólo resonancias dadas, ya no es más que un principio de arte en la

85. TR2, III, 878, 889.

vida, una primera etapa<sup>86</sup>. La Naturaleza o la vida, todavía demasiado pesadas, han encontrado en el arte su equivalente espiritual. Incluso la memoria involuntaria ha encontrado su equivalente espiritual, puro pensamiento producido y productor.

Todo el interés se desplaza, pues, de los instantes naturales privilegiados a la máquina artística capaz de producirlos o reproducirlos, de multiplicarlos: el Libro. A este respecto, la única comparación posible es con Joyce y su máquina de *epifanías*. Pues Joyce también empieza por buscar el secreto de las epifanías por el lado del objeto, en contenidos significantes o significaciones ideales, luego lo busca en la experiencia subjetiva de un esteta. Sólo cuando los contenidos significantes y las significaciones ideales se han desmoronado en provecho de una multiplicidad de fragmentos y de casos, y las formas subjetivas en provecho de un impersonal caótico y múltiple, la obra de arte toma todo su sentido, es decir, todos los sentidos que queramos según su funcionamiento, pues lo esencial es, podemos estar seguros de ello, que funcione. Entonces el artista, y a continuación el lector, es el que *disentangles y re-embodies*: al hacer resonar dos objetos, produce la epifanía, desprendiendo la imagen preciosa de las condiciones naturales que la determinan para reencarnarla en las condiciones artísticas elegidas<sup>87</sup>. «Significante y significado se fusionan por un cortocircuito poéticamente necesario, pero ontológicamente gratuito e impre-

86. TR2, III, 889: "La propia naturaleza, en este punto de vista, ¿no me había colocado en el camino del arte, no era ella un comienzo del arte?"

87. Cf. JOYCE, *Stephen the hero* (Hemos visto que ocurría lo mismo en Proust, y que, en el arte, la esencia determinaba por sí misma las condiciones de su encarnación, en lugar de depender de condiciones naturales dadas).

visto. El lenguaje cifrado no se refiere a un cosmos objetivo, exterior a la obra, su comprensión sólo tiene valor en el interior de la obra y se encuentra condicionada por la estructura de ésta. La obra en tanto que Todo propone nuevas convenciones lingüísticas a las que se somete y se convierte en la clave de su propio cifrado»<sup>88</sup>. Además, la obra no es un todo, y en un nuevo sentido, más que en virtud de estas nuevas convenciones lingüísticas.

Queda el tercer orden proustiano, el de la alteración y la muerte universales. El salón de Mlle. de Guermantes, con el envejecimiento de sus invitados, hace que asistamos a la distorsión de los pedazos de rostro, a la fragmentación de los gestos, a la incorporación de los músculos, a los cambios de olor, a la formación de musgos, líquenes, manchas aceitosas sobre los cuerpos, sublimes travestis y sublimes viejos chochos. En todo lugar existe el acercamiento de la muerte, el sentimiento de la presencia de una «cosa terrible», la impresión de un final último o hasta de una catástrofe final sobre un mundo desclasado que no sólo está regido por el olvido, sino roído por el tiempo («distendidos o rotos, los resortes de la máquina rechazante ya no funcionan...»)<sup>89</sup>.

Ahora bien, este último orden plantea tantos problemas, que parece insertarse en los otros dos. Bajo los éxtasis. ¿no estaba ya vigilante la idea de la muerte, y el deslizamiento del anterior momento no se alejaba a toda velocidad? Así, cuando el narrador se inclinaba para desatar su botina, todo empezaba exactamente como en el éxtasis, el momento actual resonaba con el antiguo, haciendo revivir a la abuela cuando se inclinaba; pero la alegría

88. Umberto ECO, *L'oeuvre ouverte*, Editions du Seuil, p. 231. Trad. *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona.

89. TR2, III, 957.

había hecho sitio a una insoportable angustia, el acoplamiento de los dos momentos se había desecho en provecho de una enajenada huida de lo antiguo, en una certeza de muerte y de nada<sup>90</sup>. Igualmente, la sucesión de los yos distintos en los amores, o incluso en cada amor, contenía ya una amplia teoría de los suicidios y de las muertes<sup>91</sup>. Sin embargo, mientras que los dos primeros órdenes no planteaban ningún problema particular sobre su conciliación; aunque uno representase el tiempo vacío y el otro el tiempo pleno, uno, el tiempo perdido, y el otro, el tiempo recobrado, en éste hay, por el contrario, que encontrar una conciliación, hay que superar una contradicción entre este tercer orden y los otros dos (por ello Proust habla aquí de la «más grave objeción» contra su empresa). Los objetos y los yos parciales del primer orden llevan la muerte unos contra otros, unos en relación a los otros, cada cual permaneciendo indiferente a la muerte del otro; pues, todavía no desprenden *la idea de la muerte* como si bañase uniformemente todos los trozos, arrastrándolos hacia un fin último universal. Con mayor razón se manifiesta una «contradicción» entre la supervivencia del segundo orden y la nada del tercero; entre «la fijez del recuerdo» y «la alteración de los seres» entre el fin último extático y el fin último catastrófico<sup>92</sup>. Contradicción que no está resuelta en el recuerdo de la abuela, sino que reclama en gran medida una profundización. «No sabía con certeza si de esta impresión dolorosa y actualmente incomprensible desprendería un día algo de verdad, pero sí sabía que esta poca verdad sólo podría extraerla de ella, que tan particular, tan espontánea, no

90. SG1, II, 758.

91. TR2, III, 1037.  
SG1, II, 759-760; TR2, III, 988.

había sido nunca trazada por mi inteligencia, ni atenuada por mi pusilanimidad, pero que la propia muerte, la brusca revelación de la muerte, había, como el rayo, hundido en mí, según un gráfico sobrenatural e inhumano, un doble y misterioso surco»<sup>93</sup>. La contradicción aparece aquí bajo su forma más agudizada, pues al ser los dos primeros órdenes productivos su conciliación no planteaba ningún problema particular, pero el tercero, dominado por la idea de la muerte, parece absolutamente catastrófico e improductivo. ¿Podemos concebir alguna máquina capaz de extraer algo a partir de este tipo de impresión dolorosa, y además que produzca algunas verdades? En tanto que no la concebimos, la obra de arte choca con la «más grave objeción».

¿En qué consiste, pues, esta idea de la muerte, por completo diferente de la agresividad del primer orden (algo así como, en el psicoanálisis, el instinto de muerte se distingue de las pulsiones parciales destructivas)? Consiste en un cierto efecto de Tiempo. Dados dos estados de una misma persona, uno pasado del que se acuerda, y otro actual, la impresión de envejecimiento de uno al otro tiene como efecto el hacer retroceder el pasado «a un pasado aún más que lejano, casi inverosímil», como si hubiesen transcurrido periodos geológicos<sup>94</sup>. Pues, «en la apreciación del tiempo transcurrido, sólo el primer paso resulta difícil. Al principio, cuesta mucho trabajo figurarse que ha pasado tanto tiempo y después que no haya pasado más. No habíamos pensado nunca que el siglo XIII estuviera tan lejos, y después nos cuesta trabajo creer que puedan existir todavía iglesias del siglo XIII»<sup>95</sup>. De

93. SG1, II, 759.

94. TR2, III, 939-940.

95. TR2, III, 933.

esta forma el movimiento del tiempo, de un pasado al presente, se dobla en un *movimiento forzado de amplitud mayor*, en sentido inverso, que barre los dos momentos, acusa su separación, y repele el pasado más lejano en el tiempo. Este segundo movimiento constituye en el tiempo un «horizonte». No hay que confundirlo con el eco de resonancia, pues dilata infinitamente el tiempo, mientras que la resonancia lo contracta al máximo. La idea de la muerte desde entonces es menos una ruptura que un efecto de mezcla o de confusión, puesto que la amplitud del movimiento forzado está ocupada tanto por vivos como por muertos, todos muriendo, todos semi-muertos o corriendo hacia la tumba<sup>96</sup>. Pero esta muerte a medias es estatura de gigantes puesto que, en el seno de la amplitud desmesurada, podemos describir los hombres como seres monstruosos, «ocupando en el Tiempo un lugar muy considerable distinto al tan restringido que se les asigna en el espacio; un lugar, por el contrario, prolongado sin límite, puesto que como gigantes sumergidos en los años, lindan simultáneamente con épocas tan distantes en el tiempo, que entre ellas se situaron multitud de días»<sup>97</sup>. Con ello, casi hemos resuelto la objeción o la contradicción. La idea de la muerte deja de ser una «objeción» en tanto que podemos relacionarla con un orden de producción y, por tanto, podemos darle su lugar en la obra de arte. El movimiento forzado de gran amplitud es una máquina que produce el efecto de retroceso o la idea de muerte. Y, en este efecto, es el propio tiempo quien se hace sensible: «El Tiempo que habitualmente no es visible, que para serlo busca cuerpos, y que donde los encuentra se apropia de ellos para mostrar sobre ellos su

96. TR2, III, 977.

97. TR2, III, 1048.

linterna mágica», descuartizando los trozos y los rasgos de un rostro que envejece, siguiendo su «dimensión inconcebible»<sup>98</sup>. Una máquina del tercer orden se une a las dos precedentes, una máquina que produce el movimiento forzado, y mediante éste la idea de muerte.

¿Qué ocurre en el recuerdo de la abuela? Un movimiento forzado se ha puesto en marcha sobre una resonancia. La amplitud portadora de la idea de muerte ha barrido los instantes resonantes. Pero la contradicción tan violenta entre el tiempo recobrado y el tiempo perdido se resuelve en tanto que se vinculan ambos a su orden de producción. Toda la *Recherche* organiza tres clases de máquinas en la producción del Libro: *máquinas de objetos parciales (pulsiones)*, *máquinas de resonancia (Eros)*, *máquinas de movimiento forzado (Thanatos)*. Cada cual produce verdades, puesto que pertenece a la verdad el ser producida, y de ser producida como un efecto del tiempo: el tiempo perdido, por fragmentación de los objetos parciales; el tiempo recobrado, por resonancia; el tiempo perdido de otra forma, por amplitud del movimiento forzado, pérdida que ha ocurrido en la obra y que se ha convertido en la condición de su forma.

Pero, justamente, ¿cuál es esta forma, y cómo se organizan los órdenes de producción o de verdad, las máquinas unas en otras? Ninguna tiene función de totalización. Lo esencial es que las partes de la *Recherche* quedan parceladas, fragmentadas, *sin que nada les falte*, partes eternamente parciales arrastradas por el tiempo, cajas entreabiertas y vasos cerrados, sin formar un todo ni suponerlo, sin carecer de nada en este desmembramiento, y denunciando con antelación toda unidad orgánica que pré-

98. TR2, III, 924-925.

tendiera introducirse. Cuando Proust compara su obra con una catedral, o con un vestido, no es para reclamarse de un Logos como bella totalidad, sino, al contrario, para hacer valer un derecho al inacabamiento, a las costuras y a los remiendos<sup>99</sup>. El tiempo no es un todo, por la sencilla razón de que es la instancia que impide el todo. El mundo carece de contenidos significantes a partir de los cuales podría sistematizarse, y de significaciones ideales a partir de las que podría ordenarse, jerarquizarse. El sujeto no tiene otra cadena asociativa que pudiera circundar el mundo o servirle de unidad. Decantarse del lado del sujeto no es más fructuoso que observar al objeto: «interpretarlo» no supone disolver menos a uno que a otro. Al contrario, toda cadena asociativa se rompe en provecho de un Punto de vista superior al sujeto. Pero estos puntos de vista acerca del mundo, verdaderas esencias, no forman por su parte ni unidad ni totalidad: se diría más bien que a cada uno corresponde un universo, sin comunicación con los demás, afirmando su diferencia irreductible tan profunda como la de los mundos astronómicos. Incluso en el arte, donde son más puros los puntos de vista, «cada artista parece un ciudadano de una patria desconocida, olvidada de sí misma, diferente de la que procede, preparando para la Tierra un nuevo gran artista»<sup>100</sup>. Y esto es lo que nos ha parecido definir el estatuto de la esencia: punto de vista individualizante supe-

99. TR2, III, 1033-1034.

100. P2, III, 257. Es incluso el poder del arte: "Sólo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes nos serían tan desconocidos como los que pueda haber en la luna. Gracias al arte, en vez de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse, y tenemos a nuestra disposición tantos mundos como artistas originales hay, unos mundos más diferentes unos de otros que los que giran en el infinito..." (TR2, III, 895-896).

rior a los propios individuos, en ruptura con sus cadenas de asociaciones, la esencia aparece *al lado de* estas cadenas, encarnada en una parte cerrada, *adyacente a* lo que domina, *contigua* a lo que hace ver. Incluso la Iglesia, punto de vista superior al paisaje, tiene como efecto entabicar este paisaje y surge, en un recodo de un camino, como última parte compartimentada adyacente a la serie que se define por ella. Es decir, las Esencias, como las Leyes, carecen del poder de unificarse y de totalizarse. «Un río que pasa bajo los puentes de una ciudad era tomado desde un *punto de vista* tal que aparecía completamente dislocado, desplegado aquí como lago, reducido allí a simple hilo de agua, roto más allá por la interposición de una colina coronada de bosques donde el ciudadano acude por la tarde para respirar el frescor de la tarde; y el propio ritmo de esta ciudad trastornada sólo era asegurado por la vertical inflexible de los campanarios que no ascendían, sino más bien, según el hilo de plomo de la pesantez marcando la cadencia como en una marcha triunfal, parecían mantener en suspenso a sus pies toda la masa confusa de las casas escalonadas en la bruma, el curso del río aplastado y descosido»<sup>101</sup>.

Proust plantea el problema a varios niveles: ¿Qué constituye la unidad de una obra? ¿Qué es lo que nos hace «comunicar» con una obra? ¿Qué es lo que permite la unidad del arte, si es que ésta existe? Hemos renunciado a la búsqueda de una unidad que unificaría las partes, un todo que totalizaría los fragmentos. Ya que lo propio y la naturaleza de las partes o fragmentos es excluir el Logos tanto como unidad lógica como en cuanto totalidad orgánica. Pero hay, debe haber una unidad que es la unidad

101. JF3, I, 839-840.

de este múltiple, de esta multiplicidad, con un todo de estos fragmentos: un Uno y un Todo que no serían principio, sino, al contrario, «el efecto» del múltiple y de sus partes descosidas. Uno y Todo que funcionarían como efecto, efecto de máquinas, en lugar de actuar como principios. Una comunicación que no sería planteada de principio, sino que resultaría del juego de las máquinas y de sus piezas sueltas, de sus partes no comunicantes. Filosóficamente, fue Leibniz quien planteó por primera vez el problema de una comunicación resultante de partes cerradas o de lo que no puede comunicarse: ¿cómo concebir la comunicación de las «mónadas» que carecen de puerta y ventana? La respuesta de Leibniz es que las mónadas cerradas disponen todas ellas del mismo stock circundando y expresando el mismo mundo en la serie infinita de sus predicados, contentándose cada uno con tener una región de expresión clara, distinta de las de las demás, siendo todas, pues, puntos de vista de diferentes sobre el mismo mundo que Dios las hace circundar. La respuesta de Leibniz restaura así una unidad y una totalidad previas, bajo la forma de un Dios que desliza en cada mónada el mismo stock de mundo o de información («armonía preestablecida») y que funda entre sus soledades una «correspondencia» espontánea. Para Proust la cuestión es distinta, para él unidad, totalidad, comunicación sólo pueden ser resultado de las máquinas y no stock preestablecido <sup>102</sup>.

El problema de la obra de arte es nuevamente el de

102. Proust leyó ciertamente a LEIBNIZ, aunque sólo fuese en clase de filosofía: Saint-Loup, en su teoría de la guerra y de la estrategia, invoca un punto preciso de la doctrina leibniziana ("te acuerdas de aquel libro de filosofía que juntos leíamos en Balbec...", CGI, II, 115-116). En general, creemos que las esencias singulares de Proust están más cerca de las mónadas leibnizianas que de las esencias platónicas.

una unidad y de una totalidad que no serían ni lógicas ni orgánicas, es decir, que no serían ni presupuestas por las partes como unidad perdida o totalidad fragmentada, ni formadas o prefiguradas por ellas a lo largo de un desarrollo lógico o de una evolución orgánica. Proust es suficientemente consciente de este problema para asignarle su origen: Balzac ha sabido plantearlo y, consiguientemente, ha sabido dar existencia a un nuevo tipo de obra de arte. Ya que es un mismo contrasentido, una misma incompreensión del genio de Balzac, lo que nos hace creer que tenía una vaga idea lógica de la unidad de *La Comédie humaine* antes de escribirla, o bien que esta unidad se realiza orgánicamente a medida que la obra avanza. En realidad, la unidad resulta, y es descubierta por Balzac como un *efecto* de sus libros. Un «efecto» no es una ilusión: «Se manifestó bruscamente, proyectando sobre ellos una iluminación retrospectiva, que serían más bellos reunidos en un cielo en el que los mismos personajes regresarían, y añadió a su obra, en este enlace, una pincelada, la última y la más sublime. Unidad ulterior, no facticia... no ficticia, quizá más real incluso por ser ulterior» <sup>103</sup>... El error consistiría en creer que la consciencia o el descubrimiento de la unidad, por ir detrás, no cambian la naturaleza y la función de este Uno. El uno o el todo de Balzac son tan especiales que resultan de las partes sin alterar la división y la disparidad, y, como los dragones de Balbec o la frase de Vinteuil, valen como una parte al lado de otras, adyacente a las otras: la unidad «surge» (pero aplicándose esta vez al conjunto) como fragmento compuesto a parte», como una última pincelada localizada, no como un *barnizaje* general. Aunque en

103. PI, III, 161.

cierto sentido, Balzac *carece de estilo*: no porque lo diga «todo», como cree Sainte-Beuve, sino porque los trozos de silencio y de palabra, lo que dice y lo que no dice, se distribuyen en una fragmentación que el todo viene a confirmar, puesto que resulta de él, y no a corregir o rebasar. «En Balzac coexisten, *sin digerir*, aún *sin transformar* todos los elementos de un estilo por llegar que aún no existen. El estilo no sugiere, no refleja: *explica*. Explica, por otra parte, con ayuda de las imágenes más sobrecedoras, pero *no fundidas con el resto*, que hacen comprender lo que quiere decir del mismo modo que se hace comprender en la conversación si ésta es genial, pero *sin preocuparse por la armonía y por intervenir*»<sup>104</sup>.

¿Podemos decir también que Proust carece de estilo? ¿Podemos decir que la frase de Proust, inimitable o demasiado fácilmente imitable, en cualquier caso reconocible entre otras, provista de una sintaxis y de un vocabulario muy particulares, productora de efectos que deben ser designados por el nombre propio de Proust, carece, sin embargo, de estilo? ¿Y de qué modo la ausencia de estilo se convierte en este caso en la fuerza genial de una nueva literatura? Sería necesario comparar el conjunto final del tiempo recobrado con el «Avant-Propos» de Balzac: el sistema de las plantas ha sustituido lo que, para Balzac, era el Animal; los mundos han sustituido al medio; las esencias a los caracteres; la interpretación silenciosa ha sustituido a la «conversación genial». Pero lo que se conserva y se eleva a un nuevo valor es la «mezcla confusa y horrorosa», sin reparo del todo ni de la armonía. En este caso, el estilo no se propone describir ni

104. *Contra Sainte-Beuve*, pp. 207-208. Y p. 216: «estilo desorganizado». Todo el capítulo insiste sobre los *efectos de literatura*, análogos a verdaderos efectos ópticos.

sugerir: como en Balzac, es explicativo, explica mediante imágenes. Es un no estilo porque se confunde con el puro «interpretar», sin tema, y multiplica los puntos de vista sobre la frase, en el interior de la frase. Ésta es, pues, como el río que aparece «completamente dislocado, desplegado aquí como lago, reducido allí a simple hilo de agua, roto más allá por la interposición de una colina». El estilo, la explicación de los signos, a velocidades de desarrollo distintas, siguiendo las cadenas asociativas propias de cada una de ellas, alcanzando para cada una de ellas el punto de ruptura de la esencia como Punto de vista: de ahí el papel de los incidentes, de las subordinadas, de las comparaciones que expresan en una imagen este proceso de explicación, siendo buena la imagen si explica bien, detonante siempre, sin sacrificarse nunca a la pretendida belleza del conjunto. O más bien el estilo empieza con dos objetos *diferentes*, distantes, incluso si son contiguos: puede ocurrir que estos dos objetos se parezcan objetivamente, sean del mismo género; puede ocurrir que estén ligados subjetivamente por una cadena de asociación. El estilo tendrá que arrastrar todo esto, como un río acarrea los materiales de su lecho; pero lo esencial no reside en esto. Reside en la frase que alcanza un Punto de vista propio a cada uno de los dos objetos, pero punto de vista que debemos precisamente decir propio del objeto porque el objeto está ya dislocado por él como si el punto de vista se dividiera en mil puntos de vista diversos inco-municantes, si bien, al hacerse la misma operación para el otro objeto, los puntos de vista pueden insertarse unos en otros, resonar unos en otros, de forma semejante a como el mar y la tierra intercambian su punto de vista en los cuadros de Elstir. Éste es el «efecto» del estilo explicativo: dados dos objetos, *produce objetos parciales*

(los produce como objetos parciales insertos unos en otros), produce *efectos de resonancia*, produce *movimientos forzados*. Tal es la imagen, el producto del estilo. Esta producción en estado puro, se encuentra en el arte, pintura, literatura o música, sobre todo en la música. Y a medida que descendemos los grados de la esencia, de los signos del arte a los signos de la Naturaleza, del amor o incluso del mundo, se reintroduce un mínimo de necesidad de la descripción objetiva y de la sugestión asociativa; pero es sólo porque la esencia posee condiciones de encarnación materiales que se sustituyen entonces a las libres condiciones espirituales-artísticas, como decía Joyce<sup>105</sup>. Pero nunca el estilo es del hombre, es siempre de la esencia (no-estilo). Nunca es propio de un punto de vista, se constituye con la coexistencia en una misma frase de una serie infinita de puntos de vista a partir de los cuales el objeto se disloca, resuena o se amplifica.

No es pues el estilo el que garantiza la unidad, él, a su vez, recibe su unidad de fuera. Tampoco la esencia, puesto que la esencia como punto de vista es perpetuamente fragmentante y fragmentada. ¿Cuál es pues este modo tan especial de unidad irreductible que surge *a posteriori*, que asegura el intercambio de los puntos de vista

105. Habría que comparar la concepción proustiana de la imagen con otras concepciones post-simbolistas: por ejemplo, la epifanía de J. Joyce, o el imaginismo y el "vorticismo" de Ezra Pound. Los siguientes rasgos parecen comunes: la imagen como lazo autónomo de dos objetos concretos *en tanto que* diferentes (la imagen, ecuación concreta); el estilo, como multiplicidad de puntos de vista sobre un mismo objeto, e intercambio de puntos de vista sobre varios objetos; el lenguaje, como integrando y comprendiendo sus propias variaciones constitutivas de una historia universal, y obligando a hablar cada fragmento según de propia voz; la literatura como producción, como creación de máquinas productoras de efectos; la explicación, no como intención didáctica, sino como técnica de enrollado y desenrollamiento; la escritura como procedimiento *ideo-gramático* (al que Proust invoca en varios lugares).

como la comunicación de las esencias, y que surge siguiendo la ley de la esencia, a su vez como una parte al lado de las demás, pincelada final o fragmento localizado? La respuesta es la siguiente: en un mundo reducido a una multiplicidad de caos, únicamente la estructura formal de la obra de arte, en tanto no se proyecta a otra cosa, puede servir de unidad —*a posteriori* (o como decía Eco, «la obra, como todo propone nuevas convenciones lingüísticas a las que se somete, y se convierte ella misma en llave de su propia clave»). Pero todo el problema reside en saber sobre qué se apoya esta estructura formal, y como da a las partes y al estilo una unidad de la que carecerían sin ella. Sin embargo, ya hemos visto antes, en las direcciones más diversas, la importancia de una *dimensión* transversal en la obra de Proust: la transversalidad<sup>106</sup>. Es ella la que permite en el tren, no unificar los puntos de vista de un paisaje, sino hacerles comunicar siguiendo su dimensión propia, en su dimensión propia, cuando antes permanecían sin comunicación. Es ella la que hace la unidad y la totalidad singulares del lado de Méséglise y del lado de Guermantes, sin suprimir la diferencia o la distancia: «Entre estos caminos de las transversales se establecían»<sup>107</sup>. Es ella la que fundamenta las profanaciones y se encanta con el moscardón, el insecto transversal que permite comunicar a los sexos cerrados entre sí. Es ella la que asegura la transmisión de un rayo, de un universo a otro tan diferentes como los mundos astronómicos. La nueva convención lingüística, la estructura formal de la obra, es pues la transversalidad, que atra-

106. En relación con investigaciones psicoanalíticas, Félix GUATTARI ha formado un concepto muy rico de "transversalidad" para dar cuenta de las comunicaciones y relaciones del inconsciente: cf. La transversalidad, *Psychothérapie institutionnelle*, núm. 1.

107. TR2, III, 1029.



viesa toda la frase, que va de una frase a otra en todo el libro, y que incluso une el libro de Proust con los que él amaba, Nerval, Chateaubriand, Balzac... Ya que si una obra de arte comunica con un público, mucho más lo suscita, si comunica con las demás obras del mismo artista, también las suscita, como si comunica con otras obras de otros artistas, también suscita su llegada, pues es siempre en esta dimensión de transversalidad, en la que unidad y totalidad se establecen por sí mismas, sin unificar ni totalizar objetos o sujetos<sup>108</sup>. Dimensión suplementaria que se añade a las que ocupan los personajes, acontecimientos y partes de la *Recherche* —esta dimensión en el tiempo sin común medida con las dimensiones que ocupan en el espacio. Ella hace penetrar los puntos de vista, comunicar los vasos cerrados que, sin embargo, permanecen cerrados: Odette con Swann, la madre con el narrador, Albertine con el narrador, finalmente, como última «pincelada», la vieja Odette con el duque de Guermentes— prisionera cada una, todas comunican transversalmente<sup>109</sup>. Éste es el tiempo, la dimensión del narrador, que tiene el poder de ser el todo *de* estas partes sin totalizarlas, la unidad *de* todas estas partes sin unificarlas.

108. Cf. los amplios párrafos sobre el arte en la *Recherche*: la comunicación de una obra con un público (TR2, III, 895-896); la comunicación entre dos obras de un mismo autor, por ejemplo, la sonata y el septeto (P2, III, 249-257); la comunicación entre diferentes artistas (CG2, II, 327, P1, III, 158-159).

109. TR2, III, 1029.

## CONCLUSIÓN

### LA IMAGEN DEL PENSAMIENTO

Si el tiempo tiene gran importancia en la *Recherche* es porque toda verdad es verdad del tiempo. Pero la *Recherche* es, en primer lugar, búsqueda de la verdad. Ahí se manifiesta el alcance «filosófico» de la obra de Proust: rivaliza con la filosofía. Proust erige una imagen del pensamiento que se opone a la de la filosofía. Combate lo que hay de esencial en una filosofía clásica de tipo racionalista. Ataca los presupuestos de esta filosofía. El filósofo presupone de buena gana que el espíritu como tal espíritu, que el pensador como tal pensador, quiere lo verdadero, ama y desea lo verdadero, busca naturalmente lo verdadero. Se otorga *a priori* una buena voluntad del pensar; basa toda su búsqueda en una «decisión premeditada». De ahí se deriva el método de la filosofía: desde un cierto punto de vista, la búsqueda de la verdad sería algo natural y fácil; bastaría una decisión y un método capaz de vencer las influencias exteriores que desvían al pensamiento de su vocación y hacen que tome lo falso por lo verdadero. Se trataría de descubrir y de organizar las ideas siguiendo un orden que sería el propio del

pensamiento, como otras tantas significaciones explícitas o verdades formuladas que vendrían a llenar la búsqueda y asegurar el acuerdo entre los espíritus.

En la filosofía, hay el «amigo». Es importante que Proust dirija la misma crítica a la filosofía y a la amistad. Los amigos son, uno respecto a otro, como espíritus de buena voluntad que se ponen de acuerdo acerca de la significación de las cosas y de las palabras: comunican bajo el efecto de una buena voluntad común. La filosofía es como la expresión de un Espíritu universal que se pone de acuerdo consigo mismo para determinar significaciones explícitas y comunicables. La crítica de Proust afecta a lo esencial: las verdades permanecen arbitrarias y abstractas, mientras se fundamentan sobre la buena voluntad del pensar. Sólo lo convencional es explícito. Y ello porque la filosofía, como la amistad, ignora las zonas oscuras en las que se elaboran las fuerzas efectivas que actúan sobre el pensamiento, las determinaciones que nos fuerzan a pensar. Nunca ha bastado una buena voluntad, o un método elaborado, para aprender a pensar; no basta un amigo para aproximarse a lo verdadero. Los espíritus sólo se comunican mutuamente lo convencional; el espíritu sólo engendra lo posible. A las verdades de la filosofía les falta la necesidad y la garra de la necesidad. De hecho, la verdad no se entrega, se traiciona; no se comunica, se interpreta; no es querida, es involuntaria.

El gran tema del tiempo recobrado es éste: la búsqueda de la verdad es la aventura propia de lo involuntario. El pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es «lo que da a pensar»; mucho más importante que el filósofo, el poeta. Víctor Hugo hace

filosofía en sus primeros poemas, porque «piensa aún, en lugar de contentarse, como la naturaleza, en dar a pensar»<sup>1</sup>. Pero el poeta aprende que lo esencial está fuera del pensamiento, está en lo que fuerza a pensar. El *leitmotiv* del Tiempo reencontrado, es la palabra *forzar*: impresiones que nos fuerzan a mirar, encuentros que nos fuerzan a interpretar, expresiones que nos fuerzan a pensar.

«Las verdades que la inteligencia capta directamente sin dificultad en el mundo de la plena luz tienen algo de menos profundo, de menos *necesario* que las que la vida nos ha comunicado *a pesar nuestro* en una impresión, material porque ha entrado por nuestros sentidos, pero en la que podemos liberar el espíritu... Era necesario intentar interpretar las sensaciones como los *signos* de otras tantas leyes e ideas, procurando pensar, es decir, hacer salir de la penumbra lo que yo había sentido, convertirlo en un equivalente espiritual... Fueran reminiscencias del tipo del ruido del tenedor o del gusto de la magdalena, o de estas verdades escritas con la ayuda de figuras cuyo sentido intentaba yo buscar en mi cabeza, *donde*, campanarios, malezas, componían un grimorio complicado y florido, su primer carácter era que *yo no era libre* de escogerlas, simplemente me eran dadas. Y sentía que en esto debía consistir la señal de su autenticidad. *Yo no había ido a buscar* las dos losas del patio donde tropecé. Pero justamente la forma *fortuita, inevitable*, en que había *vuelto a encontrar esta sensación*, controlaba la verdad de un pasado que aquélla resucitaba, de las imágenes que desencadenaba, puesto que sentimos su esfuerzo para remontarse hacia la luz, sentimos

1. CG3, II, 549.

la alegría de lo real reencontrado... Para leer el libro interior de estos *signos* desconocidos (*signos* en relieve, al parecer, que mi atención iba a buscar con los que tropezaba, a los que contorneaba como un nadador que bucea), nadie podía ayudarme con ninguna regla, ya que esta lectura consiste en un acto de creación en el que nadie puede suplicarnos, ni siquiera colaborar con nosotros... Las ideas formadas por la inteligencia pura sólo poseen una verdad lógica, una verdad posible, su elección es arbitraria. El libro de caracteres figurados, *no trazados por nosotros*, es nuestro único libro. No porque las ideas que formamos no puedan ser justas lógicamente, sino porque no sabemos si son verdaderas. Sólo la impresión, por endeble que parezca la materia, por inverosímil que parezca la traza, es un criterio de verdad y por ello es la única que merece ser aprehendida por el espíritu, ya que es la única capaz, si sabe liberar esta verdad, de llevarla a una mayor perfección y de darle un puro gozo»<sup>2</sup>.

Lo que fuerza a pensar, es el signo. El signo es el objeto de un encuentro; pero es precisamente la contingencia del encuentro lo que garantiza la necesidad de lo que da qué pensar. El acto de pensar no se deriva de una simple posibilidad natural. Es, por el contrario, la única creación verdadera. La creación es la génesis del acto de pensar en el propio pensamiento. Sin embargo, esta génesis implica algo que violenta el pensamiento, que lo arranca de su estupor natural, de sus posibilidades meramente abstractas. Pensar es siempre interpretar, es decir, explicar, desarrollar, descifrar, traducir un signo. Traducir, descifrar, desarrollar son la forma de la creación

2. TR2, III, 878-880.

pura. No hay más significaciones explícitas que las ideas claras. Sólo hay sentidos implicados en signos; y si el pensamiento tiene el poder de explicar el signo, de desarrollarlo en una Idea, es porque la Idea está ya en este caso en el signo, en el estado envuelto y enrollado, en el estado oscuro de lo que fuerza a pensar. Sólo buscamos, constreñidos y forzados, la verdad en el tiempo. El buscador de verdad es el celoso que sorprende un signo mentiroso en el rostro del amado. Es el hombre sensible, que encuentra la violencia de una impresión. Es el lector, el oyente al que la obra de arte, emitiendo signos, le forzará quizás a crear, como la llamada del genio a otros genios. Las comunicaciones de la amistad charlatana no son nada frente a las interpretaciones silenciosas de un amante. La filosofía con todo su método y su buena voluntad no es nada frente a las presiones secretas de la obra de arte. La creación, como la génesis del acto de pensar, parte siempre de los signos. La obra de arte nace de los signos tanto como ella los hace nacer; el creador es como el celoso, divino intérprete que vigila los signos en los que la verdad *se traiciona*.

La aventura de lo involuntario se encuentra a nivel de cada facultad. Los signos mundanos y los signos amorosos son interpretados por la inteligencia de dos formas distintas. Pero no se trata ya de esta inteligencia abstracta y voluntaria, que pretende encontrar por sí misma verdades lógicas, tener su orden propio y adelantarse a las presiones de fuera. Se trata de una inteligencia involuntaria, que sufre la presión de los signos y se anima únicamente para interpretarlos, para conjurar así el vacío en que se ahoga, el sufrimiento que la sumerge. En la ciencia y en la filosofía, la inteligencia marcha siempre delante; pero lo propio de los signos es que apelan a la inteligencia

en tanto que ésta viene después, en tanto que debe venir después<sup>3</sup>. Igual ocurre con la memoria: los signos sensibles nos fuerzan a buscar la verdad, pero con ello movilizan una memoria involuntaria (o una imaginación involuntaria nacida del deseo). Finalmente, los signos del arte nos fuerzan a pensar: movilizan el pensamiento puro como facultad de las esencias. Desencadenan en el pensamiento lo que menos depende de su buena voluntad: el propio acto de pensar. Los signos movilizan, fuerzan una facultad: inteligencia, memoria o imaginación. Esta facultad, a su vez, pone en movimiento al pensamiento, le fuerza a pensar la esencia. En los signos del arte descubrimos lo que es el pensamiento puro como facultad de las esencias, y como la inteligencia, la memoria o la imaginación la diversifican en relación a las demás especies de signos.

Voluntario e involuntario no designan facultades distintas, sino más bien un ejercicio diferente de las mismas facultades. La percepción, la memoria, la imaginación, la inteligencia, el propio pensamiento tienen sólo un ejercicio contingente mientras se ejercen voluntariamente: entonces lo que percibimos, podríamos, perfectamente, recordarlo, imaginarlo, concebirlo; e inversamente. La percepción no nos da ninguna verdad profunda, ni tampoco la memoria voluntaria, ni el pensamiento voluntario: sólo verdades posibles. Aquí, nada nos fuerza a interpretar algo, nada nos fuerza a descifrar la naturaleza de un signo, nada nos fuerza a sumergirnos como el «nadador que bucea». Todas las facultades se ejercen armoniosamente, pero una en lugar de otra, en lo arbitrario y en lo abstracto. Por el contrario, cada vez que una

3. TR2, III, 880.

facultad adquiere su forma involuntaria, descubre y alcanza su propio límite, se eleva a un ejercicio trascendente, comprende su propia necesidad como su fuerza irremplazable. Deja de ser intercambiable. En lugar de una percepción indiferente, una sensibilidad que aprehende y recibe los signos: el signo es el límite de esta sensibilidad, su vocación, su ejercicio extremo. En lugar de una inteligencia voluntaria, de una memoria voluntaria, de una imaginación voluntaria, todas estas facultades surgen bajo su forma involuntaria y trascendente: entonces cada una descubre lo que sólo ella puede interpretar, cada una explica un tipo de signos que la violenta en particular. El ejercicio involuntario es el límite trascendente o la vocación de cada facultad. En el lugar del pensamiento voluntario, todo cuanto fuerza a pensar, todo lo que es forzado pensar, todo el pensamiento involuntario que sólo puede pensar la esencia. Sólo la sensibilidad capta el signo como tal; sólo la inteligencia, la memoria o la imaginación explican el sentido, cada una según determinada especie de signos; sólo el pensamiento puro descubre la esencia, se ve forzado a pensar la esencia como la razón suficiente del signo y de su sentido.

Puede que la crítica a la filosofía, tal como Proust la lleva a cabo, sea eminentemente filosófica. ¿Qué filósofo no aspiraría a construir una imagen del pensamiento que ya no dependiese de una buena voluntad del pensador y de una decisión premeditada? Siempre que se sueña con un pensamiento concreto y peligroso, se sabe bien que no depende de una decisión ni de un método explícitos, sino de una violencia reencontrada, refractada, que nos conduce —a pesar nuestro— hasta las Esencias. Ya que las

esencias viven en las zonas oscuras, no en las regiones atemperadas de lo claro y lo distinto. Están enrolladas en lo que fuerza a pensar, no responden a nuestro esfuerzo voluntario; no se dejan pensar si no nos vemos forzados a hacerlo.

Proust es platónico, y no vagamente, porque invoca las esencias o las Ideas a propósito de la corta frase de Vinteuil. Platón nos ofrece una imagen del pensamiento bajo el signo de los encuentros y las violencias. En un texto de la *República*, Platón distingue dos tipos de cosas en el mundo: las que mantienen inactivo al pensamiento, o le dan únicamente el pretexto de una aparente actividad; y las que hacen pensar, las que fuerzan a pensar<sup>4</sup>. Las primeras son los objetos de reconocimiento; todas las facultades se ejercen sobre estos objetos, pero es un ejercicio contingente, que nos hace decir «es un dedo», es una manzana, es una casa... etc. Por el contrario, hay otras cosas que nos fuerzan a pensar no ya objetos reconocibles, sino cosas que violentan, signos encontrados. Son «percepciones contrarias al propio tiempo», dice Platón. (Proust dirá: sensaciones comunes a dos sitios, a dos momentos). El signo sensible nos violenta: moviliza la memoria, pone en movimiento el alma; pero el alma, a su vez, conmueve al pensamiento, le transmite la coacción de la sensibilidad, le fuerza a pensar la esencia, como la sola cosa a ser pensada. Las facultades entran, de este modo, en un ejercicio trascendente en que cada una afronta y alcanza su propio límite: la sensibilidad que aprehende el signo; el alma, la memoria que la interpreta; el pensamiento forzado a pensar la esencia. Sócrates puede decir con razón: soy más el Amor que el

4. PLATÓN, *República*, VII, 523 b — 525 b.

amigo, soy el amante; soy más el arte que la filosofía; soy el pez torpedo, la coacción y la violencia más que la buena voluntad. El *Banquete*, el *Fedro* y el *Fedón* son los tres grandes estudios de los signos.

Pero el demonio socrático, la ironía, consiste en adelantar los encuentros. En Sócrates, la inteligencia precede todavía a los encuentros; los provoca, los suscita y los organiza. El humor de Proust es de otra naturaleza: el humor judío contra el humor griego. Se debe estar dotado para los signos, abrirse a su encuentro, abrirse a su violencia. La inteligencia va siempre detrás, es buena cuando va detrás, es buena únicamente cuando va detrás. Ya hemos visto como esta diferencia con el platonismo acarrea otras muchas. *No hay Logos, sólo hay jeroglíficos*. Pensar es pues interpretar, es traducir. Las esencias son a la vez la cosa a traducir y la traducción misma, el signo y el sentido. Se enrollan en el signo para forzarnos a pensar, se desenrollan en el sentido para ser necesariamente pensadas. En todo lugar, el jeroglífico cuyo doble símbolo es el azar del encuentro y la necesidad del pensamiento: «fortuito e inevitable».

## INDICE

<i>Advertencia acerca de la segunda edición</i> . . . . .	7
<i>Abreviaciones utilizadas en las notas</i> . . . . .	9
Cap. I.—Los signos . . . . .	11
» II.—Signo y verdad . . . . .	24
» III.—El aprendizaje . . . . .	36
» IV.—Los signos del arte y la esencia . . . . .	50
» V.—Papel secundario de la memoria . . . . .	64
» VI.—Serie y grupo . . . . .	80
» VII.—El pluralismo en la teoría de los signos . . . . .	99
» VIII.—El antílogos o la máquina literaria.	109
Conclusión. La imagen del pensamiento . . . . .	177

## COLECCIÓN ARGUMENTOS

- 81 René Girard, **El chivo expiatorio**
- 82 Joaquín Lleixà, **Cien años de militarismo en España**  
(XIV Premio Anagrama de Ensayo)
- 83 Gilles Lipovetsky, **La era del vacío**
- 84 Patricia Highsmith, **Suspense (Cómo se escribe una novela de intriga)**
- 85 Carmen Martín Gaité, **Usos amorosos de la postguerra española**  
(XV Premio Anagrama de Ensayo)
- 86 Carmen Martín Gaité, **Usos amorosos del dieciocho en España**
- 87 Alain Finkielkraut, **La derrota del pensamiento**
- 88 Jean-Didier Vincent, **Biología de las pasiones**
- 89 Enrique Lynch, **La lección de Sheherazade**
- 90 Jean Baudrillard, **El otro por sí mismo**
- 91 Fernando Savater (ed.), **Filosofía y sexualidad**
- 92 Paul Virilio, **Estética de la desaparición**
- 93 Raoul Vaneigem, **Tratado de saber vivir para uso de las jóvenes generaciones**
- 94 Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut, **El nuevo desorden amoroso**
- 95 Carme Riera, **La Escuela de Barcelona**  
(XVI Premio Anagrama de Ensayo)
- 96 Carmen Martín Gaité, **El proceso de Macanaz**
- 97 Carmen Martín Gaité, **El cuento de nunca acabar**
- 98 José Luis Pardo, **La banalidad**
- 99 Joachim Unseld, **Franz Kafka (Una vida de escritor)**
- 100 Víctor Gómez Pin, **Filosofía (El saber del esclavo)**  
(XVII Premio Anagrama de Ensayo)
- 101 Vicente Verdú, **Días sin fumar**
- 102 Michel Foucault, **Esto no es una pipa (Ensayo sobre Magritte)**
- 103 Josep R. Llobera, **Caminos discordantes**
- 104 René Girard, **La ruta antigua de los hombres perversos**
- 105 María Charles, **En el nombre del hijo**
- 106 Marina Tsvietáieva, **El poeta y el tiempo**
- 107 Gilles Lipovetsky, **El imperio de lo efímero**
- 108 Fernando Savater, **Humanismo impenitente**
- 109 Josep M. Colomer, **El arte de la manipulación política**  
(XVIII Premio Anagrama de Ensayo)
- 110 Josep R. Llobera, **La identidad de la antropología**

- 111 Pedro Azara, **De la fealdad del arte moderno**
- 112 Guy Debord, **Comentarios sobre la sociedad del espectáculo**
- 113 Alain Finkielkraut, **La memoria vana (Del crimen contra la humanidad)**
- 114 Enrique Lynch, **El merodeador**
- 115 Jean Baudrillard, **La transparencia del mal**
- 116 Enrique Gil Calvo, **La mujer cuarteada**
- 117 Hans Magnus Enzensberger, **Mediocridad y delirio**
- 118 Antonio Escohotado, **El espíritu de la comedia**  
(XIX Premio Anagrama de Ensayo)
- 119 Javier Marías, **Pasiones pasadas**
- 120 Jean Baudrillard, **La guerra del Golfo no ha tenido lugar**
- 121 José Luis Brea, **Las auras frías**
- 122 Óscar Guasch, **La sociedad rosa**
- 123 Bernard-Henri Lévy, **Las aventuras de la libertad**
- 124 Enrique Vila-Matas, **El viajero más lento**
- 125 Diane Ackerman, **Una historia natural de los sentidos**
- 126 José Antonio Marina, **Elogio y refutación del ingenio**  
(XX Premio Anagrama de Ensayo)
- 127 Robert Hughes, **Barcelona**
- 128 Pedro Azara, **Imagen de lo invisible**
- 129 Sergio González Rodríguez, **El Centauro en el paisaje**
- 130 Robert Hughes, **A toda crítica (Ensayos sobre arte y artistas)**
- 131 Salvador Paniker, **Filosofía y mística (Una lectura de los griegos)**
- 132 Claude Lévi-Strauss, **Historia de Lince**
- 133 Hans Magnus Enzensberger, **La gran migración**
- 134 Gilles Deleuze y Félix Guattari, **¿Qué es la filosofía?**
- 135 Greil Marcus, **Rastros de carmín (Una historia secreta del siglo xx)**
- 136 Thomas Szasz, **Nuestro derecho a las drogas**
- 137 Daniel Pennac, **Como una novela**
- 138 Carmen Martín Gaité, **Agua pasada**
- 139 Antonio Escohotado, **Rameras y esposas**
- 140 Soledad Puértolas, **La vida oculta**  
(XXI Premio Anagrama de Ensayo)
- 141 Enrique Gil Calvo, **Futuro incierto**
- 142 Jean Baudrillard, **La ilusión del fin**
- 143 Enrique Ocaña, **El Dioniso moderno y la farmacia utópica**
- 144 Norbert Bilbeny, **El idiota moral (La banalidad del mal en el siglo xx)**

- 145 José Antonio Marina, **Teoría de la inteligencia creadora**
- 146 Luis Racionero, **Oriente y Occidente (Filosofía oriental y dilemas occidentales)**
- 147 Vicente Molina Foix, **El cine estilográfico**
- 148 Gilles Lipovetsky, **El crepúsculo del deber (La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos)**
- 149 Alberto Cardin, **Dialéctica y canibalismo**
- 150 Hans Magnus Enzensberger, **Perspectivas de guerra civil**
- 151 Robert Hughes, **La cultura de la queja (Trifulcas norteamericanas)**
- 152 Miguel Morey, **Deseo de ser piel roja**  
(XXII Premio Anagrama de Ensayo)
- 153 José Luis Guarner, **Autorretrato del cronista**
- 154 Juan Antonio Ramírez, **Ecosistema y explosión de las artes (Condiciones de la Historia, segundo milenio)**
- 155 Roberto Calasso, **Los cuarenta y nueve escalones**
- 156 Gurutz Jáuregui, **La democracia en la encrucijada**
- 157 Julio Quesada, **Ateísmo difícil (En favor de Occidente)**
- 158 Paolo Flores d'Arcais, **El desafío oscurantista (Ética y fe en la doctrina papal)**
- 159 José Antonio Marina, **Ética para náufragos**
- 160 Wolfgang Schivelbusch, **Historia de los estimulantes (El paraíso, el sentido del gusto y la razón)**
- 161 Margarita Rivière, **La década de la decencia (Intolerancias prêt-à-porter, moralina mediática y otras incidencias de los años noventa)**
- 162 Daniel Cassany, **La cocina de la escritura**
- 163 Javier Echeverría, **Cosmopolitas domésticos**  
(XXIII Premio Anagrama de Ensayo)
- 164 Martín Amis, **Visitando a Mrs. Nabokov (y otras excursiones)**
- 165 Carlos García Gual, **La Antigüedad novelada**
- 166 René Girard, **Shakespeare (Los fuegos de la envidia)**
- 167 Pierre Bourdieu, **Las reglas del arte (Génesis y estructura del campo literario)**
- 168 Claude Fischler, **El (h)omnívoro (El gusto, la cocina y el cuerpo)**
- 169 Paul Ormerod, **Por una nueva economía (Las falacias de las ciencias económicas)**
- 170 Santiago Alba Rico, **Las reglas del caos (Apuntes para una antropología del mercado)**