

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

La literatura como concepto y su función narrativa en *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust

Informe de seminario de grado: La literatura como concepto y su función narrativa en *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust

Estudiante:

Carmen Rosa Ringeling Vicuña

Profesor: Luis Vaisman

Enero, 2008

La literatura como concepto y su función narrativa en <i>En busca del tiempo perdido</i> ¹ de Marcel Proust. . .	1
Primera parte . .	7
Segunda parte . .	15
La experiencia de la memoria involuntaria . .	16
Los nombres. . .	20
Acerca de la lectura. . .	21
Literatura, pintura, música y arquitectura. . .	22
La linterna mágica. .	25
La literatura tiene la forma del tiempo. . .	27
Bibliografía .	33

¹ La enorme mayoría de las citas de este trabajo son de la obra de Marcel Proust “En busca del tiempo perdido”. Para los tres primeros tomos (“Del lado de Swann”, “A la sombra de las muchachas en flor” y “Del lado de Guermantes”) se utilizó la traducción de Estela Canto de Editorial Losada. Entre los tomos cuarto y séptimo (“Sodoma y Gomorra”, “La prisionera”, “La Fugitiva” y “El tiempo recobrado”) se trabajó con la traducción de Consuelo Berges de Editorial Alianza. Teniendo esto en cuenta, en cada uno de los fragmentos citados se indicará el tomo y la página correspondientes.

La literatura como concepto y su función narrativa en *En busca del tiempo perdido*¹ de Marcel Proust.

Un importante número de novelas modernas contienen una teoría, una reflexión acerca de la literatura; de allí que al analizarlas se intente hallar una propuesta estética, una poética. Esta autorreflexividad se exagera en la literatura postmoderna, convirtiéndose en su rasgo más preponderante; ésta se vuelca, incluso de forma agobiante, sobre sí misma y sobre su instrumento. Agobiante en tanto todo lo que propone remite finalmente

¹

La enorme mayoría de las citas de este trabajo son de la obra de Marcel Proust “En busca del tiempo perdido”. Para los tres primeros tomos (“Del lado de Swann”, “A la sombra de las muchachas en flor” y “Del lado de Guermantes”) se utilizó la traducción de Estela Canto de Editorial Losada. Entre los tomos cuarto y séptimo (“Sodoma y Gomorra”, “La prisionera”, “La Fugitiva” y “El tiempo recobrado”) se trabajó con la traducción de Consuelo Berges de Editorial Alianza. Teniendo esto en cuenta, en cada uno de los fragmentos citados se indicará el tomo y la página correspondientes.

a su propio objeto y código; el lenguaje y a su uso narratológico y estético. Por lo tanto, esta literatura está constreñida a hablar mediante un discurso que es al menos doble, porque conoce su propia inestabilidad, sus limitaciones, intuye sus vacíos, porque es conciente de su arbitrariedad.

Sin embargo, esta puesta en cuestión permanente de la literatura postmoderna acerca de su propio quehacer hunde sus raíces en algo más simple, pero no por ello menos revolucionario: la necesidad de proponer, dentro de la obra misma una idea acerca de la literatura. Probablemente es en el *Quijote* donde se encuentra una primera reflexión permanente y profunda acerca de la literatura y el arte y sobre la propia obra y esta reflexión se torna fundamental para la comprensión del sentido más hondo de la obra cervantina. En el *Quijote* la autorreflexividad no se da tan solo porque la literatura sea un tema, sino que también porque la literatura funciona como motor: la lectura es la motivación que tiene el personaje para ir al encuentro de las aventuras, con las que se va armando el relato².

En este sentido, la obra de Proust, ocupa una posición de “bisagra”, como gran culminación de la literatura moderna y como lugar seminal de la literatura del siglo 20, particularmente lapostmoderna. No solo su autorreflexividad crítica y problemática se constituye como un rasgo posmoderno, sino que también el marcado subjetivismo y el consecuente relativismo que supone la focalización desde un Yo, también el carácter infinito, inacabado de la obra (es una novela cuyo proceso de escritura no termina jamás, no solo porque su producción se vio interrumpida y por las múltiples ediciones que proponen versiones diferentes que existen, sino que también porque permite una lectura que se autonomiza frente al objeto, revelando los puntos en que este se abre, apartándose incluso de su propia intención (idea que se desarrollará más adelante), también su carácter fragmentario, su uso revolucionario de la temporalidad (la “arritmia” de la narración), la confusión de límites entre la ficción y la realidad, la atracción de una gran variedad de discursos³; así esta obra se hace involuntariamente posmoderna; sin embargo, mantiene todavía rasgos modernos, sobretodo en su intención de estructuración y unidad (la que en cierto sentido se logra, porque se ha entendido que la obra está articulada como novela de formación, y en otro, no). También es moderna la confianza, la creencia en una verdad, y su posterior búsqueda, que puede considerarse el sentido último del proceso de Marcel que se manifiesta en esta obra: “*La Recherche es, en primer lugar, búsqueda de la verdad*”⁴.

En busca del tiempo perdido, es moderna o posmoderna entonces según la mirada del que la analiza, así, Genette por ejemplo advierte los mecanismos temporales que escapan a los usos tradicionales y que anticipan la posterior ruptura total del tiempo lineal y cronológico: “*A su modo –es decir, sin proclamarlo y probablemente sin advertirlo*

² “Monográfico del Quijote”, curso dictado por el profesor Eduarco Godoy.

³ Estos procedimientos ya se encuentran en el Quijote, pero aquí hay una intensificación de ellos y esta acentuación la distancia de la escritura decimonónica.

⁴ Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1970. p. 177

siquiera- Proust quebranta aquí las normas más fundamentales de la narración y anticipa las actitudes más inquietantes de la novela moderna"⁵. Deleuze también pone el acento en el carácter posmoderno de la obra, proponiendo incluso que la intención de unidad (que sería uno de los rasgos que la hace distanciarse de lo posmoderno) no es efectiva: "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..."⁶. La perspectiva de Deleuze acerca de la unidad surge, al parecer, de una confusión entre niveles de realidad y ficción, ya que si bien es muy atendible la idea de que para Marcel su vida, como el proceso de una vocación, adquiere unidad solo a partir de la revelación final, incluso más, el efecto de tal revelación es darle sentido a ese "rodeo inútil" por el que tuvo que pasar para convertirse en escritor; no es posible afirmar que para Proust autor la unidad haya sido un efecto, sino que fue un propósito explícito, como lo declara Derrida: "En Proust mismo era constante y consciente la exigencia estructural, la cual se manifiesta en maravillas de simetría, de recurrencia, de circularidad, de aclaración retrospectiva, de superposición de lo primero y lo último. Aquí la teleología no es proyección del crítico, sino tema del autor"⁷. Así también lo reconoce Genette, a pesar de que finalmente la obra se escape de la voluntad del autor: "aunque no se puede negar en Proust la voluntad de coherencia y el esfuerzo de construcción, igualmente innegable es en su obra la resistencia de la materia y la intervención de lo incontrolado... tal vez lo incontrolable"⁸. Incluso, en este asunto de la unidad, cabe otra distinción de categorías muy ilustradora, ya que, aunque coincidan en la misma persona, hay una distancia entre el sujeto de la enunciación, la figura del narrador y el del enunciado, Marcel como personaje. El narrador sabe más que el personaje y narra su vida dotándola del sentido que adquiere desde la revelación final, sin embargo, muestra un personaje que, al estar inmerso en su proceso de aprendizaje, es todavía ignorante con respecto al porvenir. La idea de totalidad entonces proviene del narrador, no del personaje: "La importancia del relato 'anacrónico' en En busca del tiempo perdido está vinculada, evidentemente, al carácter retrospectivamente sintético del relato proustiano, en cada instante presente todo él en la mente del narrador, que –desde el día en que percibió en un éxtasis su significado unificador- no cesa de sujetar todos sus hilos a la vez, de percibir a la vez todos sus lugares y momentos, entre los cuales es constantemente capaz de establecer una multitud de relaciones telescópicas..."⁹. La unidad como vocación o como proceso de develamiento de una verdad se da entonces desde esta

⁵ Genette, Gerard. *El discurso del relato en: Figuras III*. Lumen, Barcelona, 1989 p. 120

⁶ Deleuze. Op.cit. p.120 La mirada de Deleuze es entonces posmoderna porque desea revelar "la disparidad, la incommensurabilidad, el desmigajamiento de las partes de la Recherche, con las rupturas, hiatos, lagunas e intermitencias que garantizan su última diversidad"

⁷ Derridá, Jacques. *Fuerza y significación*. En: *La escritura y la diferencia*. Barna, Anthropos, 1989. p.36

⁸ Genette, G. Op.cit. p.326

⁹ Genette, G. Op.cit. p.130-131

conciencia reminiscente unificadora (que Genette llama el discurso teórico omnipresente) en este sentido, está dada a posteriori por el narrador, que al saber más que el protagonista, se aproxima a una narración omnisciente, aunque en primera persona.

El tema de la unidad en esta extensa obra es por lo tanto controversial; es evidentemente una obra fragmentaria, inconclusa, diversa... sin embargo no se debe desconocer que en este movimiento constante hay una “*orientación unívoca, resumida en la palabra Vocación*”¹⁰, que le brinda una cierta unidad, aunque inestable, a toda la obra.

La autorreflexividad es entonces fundamental en la obra proustiana; la literatura y las artes en general, no solo es uno de los grandes temas de esta obra, sino que también “actúa” como elemento funcional en el relato, ya que las reflexiones literarias se dan en un contexto de experiencia vital, y de ese modo se convierten en la justificación, en el sentido de todo el proceso de vocación y revelación de Marcel. De allí que para Genette esta extensa obra se pueda resumir en “Marcel se convierte en escritor”¹¹. Como también se reconoce en la propia obra: “*rodeo de tantos años inútiles por los que todavía debía pasar antes que se declarara la vocación invisible de la que es historia esta obra*”¹². Ese rodeo, no es en realidad inútil sino sumamente fértil, porque es precisamente la materia de la que está hecha la obra. En términos de Deleuze; el personaje ya realizaba el aprendizaje de los signos cuando creía perder el tiempo y luego viene la intervención de la inteligencia que hace que todos esos signos converjan en el arte.

En fin, *En busca del tiempo perdido* funciona como una novela de formación, pero ilustra el proceso de una vocación, no el ejercicio de ésta: “*Lo novelesco es la búsqueda, la busca, que acaba en hallazgo (la revelación), no el uso que se haga después de dicho hallazgo (...)* Así pues, es necesario que el relato se interrumpa antes de que el protagonista se haya reunido con el narrador, no es concebible que escriban juntos la palabra: *Fin*”¹³. La distinción entonces entre protagonista y narrador se prolonga hasta el final, no se anula nunca absolutamente y determina entonces la diferencia de foco entre un personaje que ignora mucho y un narrador que desde su conocimiento, otorga unidad y sentido a su vida pasada.

Lo que da unidad, lo que aúna todos los episodios, personajes y reflexiones es finalmente una idea del tiempo y de la literatura que se tiene que ir develando a través de ellos. El propósito de este trabajo es por lo tanto doble; por un lado, se intentará rastrear aquellos pasajes en que se expone una poética, un concepto, una idea abstracta acerca

¹⁰ Genette, Gerard. “*Proust palimpsesto*” en: *Figuras I*. Córdoba, Nagelkop, 1970. p.73

¹¹ “*Como todo relato -aunque sea tan extenso y complejo como En busca del tiempo perdido- es una producción lingüística que da por sentada la relación de uno (o varios) acontecimiento(s), tal vez sea legítimo tratarlo como el desarrollo, todo lo monstruoso que se quiera, dado a una forma verbal, en el sentido gramatical del término: la expansión de un verbo. La Odisea o BTP no hacen sino amplificar en cierto modo (en el sentido retórico) enunciados tales como Ulises vuelve a Itaca o Marcel se hace escritor*”. Genette, “El discurso del relato”. p.86

¹² Tomo III. P.409.

¹³ Genette, G. “El discurso del relato” p.282-283

de lo que es la literatura, por otro, se pretende demostrar cómo el descubrimiento del ser y el sentido de la literatura es un elemento básico en el proceso vital del personaje (que es un viaje de introspección) y este proceso entonces es el contexto donde se descubre el sentido y la finalidad de la escritura. Es evidente que la posibilidad de abarcar la totalidad de este tema se escapa absolutamente de los propósitos de este análisis, por su extensión, pero sobre todo por su complejidad, por sus proyecciones y por su despliegue de diversas significaciones e implicancias; sin embargo, se seleccionarán ciertos momentos claves en la vida de Marcel que ilustran que ésta es la historia de un proceso vocacional y que la literatura, y las artes en general, son un elemento de la vida cotidiana de Marcel y no sólo la materia de elucubraciones filosóficas o teóricas.

Por motivos metodológicos se divide el tema en estas dos vertientes: la literatura como elemento funcional en el relato y la literatura como concepto abstracto, sin embargo, en la obra estas dos dimensiones están imbricadas y de hecho ese vínculo es lo que les da sentido. Las ideas acerca de la literatura surgen de la experiencia vital y sensible de Marcel y a su vez estas ideas se proyectan en su modo particular de ver el mundo y en el devenir de su propia vida y ahí radica la profundidad, la sustancia de esta poética, porque la literatura es sobre todo una perspectiva, un modo de vivir la vida y la única manera de recuperar y dar valor al tiempo perdido.

Primera parte

La vocación es lo que le da unidad, lo que estructura, al menos en la intención autorial, esta obra monumental. Toda la heterogeneidad de personajes, lugares y episodios, de alguna forma explican la vocación literaria de Marcel. Todos sus recuerdos se articulan para explicar su revelación final y su decisión de hacerse escritor. Por ello cada parte de la novela puede explicar la totalidad, hay una repetición necesaria y todo encaja de tal modo que el final de la novela engendra su comienzo.

Desde la infancia, Marcel está rodeado por un contexto en que la literatura y las artes son un elemento fundamental: la familia fomenta sus gustos, le regalan libros, se conversa de literatura en su casa, su madre y su abuela (que son figuras modélicas para Marcel) son lectoras. Su tío Adolphe menciona muy tempranamente el futuro literario de Marcel (*“Quizá llegue a ser un pequeño Víctor Hugo”*, le dice a la enigmática dama de rosa en las primeras páginas de la novela), e incluso el padre acepta pronto su vocación: *“Vamos –dijo mi padre-, sobre todo hay que tener placer en lo que se hace. Además ya no es un niño. Sabe muy bien lo que le gusta, es poco probable que cambie, y es capaz de darse cuenta de lo que le hará feliz en la existencia”*¹⁴ .. Todas sus ilusiones y sueños se relacionan de alguna forma a una actividad estética; ir al teatro a ver a la Berma, visitar iglesias, ciudades, y por supuesto, la escritura, que es un deseo desde la infancia, cuyo único impedimento es el problema de la pereza (disfrazado de falta de talento): *“Cuántas veces después de ese día, en mis paseos del lado de Guermantes, me pareció aún más afligente que antes no tener disposiciones para las letras, tener que renunciar para*

¹⁴ Tomo II. P.61

siempre a ser un escritor célebre. La pena que sentía, cuando me demoraba un poco para soñar apartado, me hacía sufrir tanto que, para no sentirla, espontáneamente y por una especie de inhibición ante el dolor, mi alma cesaba enteramente de pensar en los versos, en las novelas, en un porvenir poético sobre el cual mi falta de talento me prohibía contar”¹⁵.

Su relación con la escritura en esta etapa es más bien hipotética, ya que el fracaso, la renuncia o la inspiración no resultan de intentos reales de escribir, sino de una supuesta falta de talento o de momentáneos entusiasmos, es decir, todo el movimiento de aproximación y distancia con las letras surge en la mente de Marcel y no se traducen en un ejercicio práctico. Ciertamente no hay numerosos intentos fallidos, no hay un trabajo explícito con la palabra (a excepción de las líneas inspiradas por los campanarios de Martinville), sino más bien esta etapa es de recepción y de “lectura”; el mundo, la naturaleza y el arte significan para Marcel ejercicios de percepción que lo llaman a descubrir una verdad (que encontrará mucho más adelante). A pesar de ser aislado, no hay que desconocer la importancia de su primer ensayo literario, el que le reporta sentimientos encontrados, ya que, si bien, en un primer momento queda muy satisfecho de lo que escribe: *“me puse tan contento, sentí que la página me había liberado tan perfectamente de mis campanarios y de lo que se ocultaba tras ellos que, como si yo también fuera una gallina y acabara de poner un huevo, me puse a cantar a todo lo que daba”¹⁶* luego de una mala crítica que le hace Norpois, significa una nueva desilusión para Marcel: *“Hasta aquel momento yo sólo me había dado cuenta que no tenía el don de escribir; ahora monsieur de Norpois me quitaba incluso el deseo”¹⁷.*

Se podría decir que la primera tarea de un escritor es ser lector y la lectura de la naturaleza es una de las etapas del aprendizaje; de ahí que sea posible considerar los caminos de Guermantes y de Meseglise, no sólo como dos paseos que, en el imaginario de Marcel representan instancias inconciliables, bellezas distintas, sino también como dos posibilidades de exploración estética: *“Como mi padre hablaba siempre del lado de Méségliise como del paisaje más hermoso de llanura que él conocía, y del lado de Guermantes como el típico paisaje de río, yo les daba, al concebirlos como dos entidades, esa cohesión, esa unidad que sólo pertenecen a las creaciones de nuestro espíritu”¹⁸.* Para Genette, los “lados” están en la base misma de la visión de mundo de Marcel y de la construcción de la novela. Los caminos se identifican no sólo con naturalezas diversas y que, como tales, inspiran distintos sentimientos y sueños en Marcel, también representan diversos espacios sociales y como tales son fundamentales para entender la estructura social que plantea la novela; en fin, los lados son dos mundos que estimulan la imaginación de Marcel y de ese modo se convierten en posibilidades de peregrinación y de viaje interior.

¹⁵ Tomo I. P.190

¹⁶ Tomo I. P.194

¹⁷ Tomo II. P.31

¹⁸ Tomo I. P.146

En el ámbito de la familia Swann también la experiencia estética tiene un lugar importante (aunque muchas veces esté ligada a un contexto de desenvolvimiento social); en la vida del propio Swann, que es un referente importante para Marcel, la dimensión estética es primordial. En este contexto, Marcel conoce y se hace amigo de Bergotte; lo que se convierte en otro aspecto a considerar, ya que los modelos estéticos que propone la novela, por ejemplo Bergotte y Elstir no se citan sólo como figuras intelectuales a los que se recurre en los momentos de reflexiones teóricas, sino que son personajes cercanos a Marcel, cuyas vidas e incluso la de sus familiares son también materia de la novela. Bergotte y Elstir son personajes de la novela y adquieren una relevancia especial en relación a los dos amores más importantes de Marcel: Gilberte y Albertine. El vínculo de Gilberte con Bergotte fue una de las causas para que Marcel la idealizara, le diera consistencia y por lo tanto la amara: *“a la misma Gilberte quizá yo la había amado por aparecer en medio del nimbo que la rodeaba por ser amiga de Bergotte, por ir a visitar con él las catedrales”*¹⁹. Ocurre lo mismo con Albertine, a quien conoce en una reunión donde Elstir. Es posible establecer un vínculo sumamente interesante entre las pinturas de Elstir (en las que todo cambia según la percepción, en que la materia se confunde, se hace huidiza, se mezcla) con la propia figura de Albertine, siempre fugitiva y cambiante para Marcel, tanto es así que muchas veces no la reconoce. Como los paisajes marinos de Elstir, el rostro de Albertine se desplaza, aparecen y desaparecen rasgos y expresiones nuevas, es una figura heterogénea, fragmentaria, cambiante, es diez Albertine en solo unos segundos, real e imaginaria, fabricada por Marcel. Así, la mirada hacia Albertine está teñida de Balbec, de Elstir, de las demás muchachas y esto la convierte en una especie de signo estético, hipercodificado, que arrastra consigo una multitud de otros signos. Para Deleuze, el aprendizaje de Marcel es el de desciframiento de signos y desde esa perspectiva reconoce en el “círculo del amor” una de las instancias primordiales de esta formación que lo llevará finalmente a la revelación de la verdad. El amor es entonces parte del aprendizaje: *“el pluralismo del amor no solo 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”*²⁰. El amor suscita entonces una mirada estética, hay todo un mundo del arte que envuelve a Gilberte y a Albertine y que, en la perspectiva de Marcel, las hace más admirables y que por lo tanto lo estimulan.

Hay otra razón para entender los amores de Marcel como una instancia no ajena a su vocación literaria. No sólo el esfuerzo en el desciframiento de los signos amorosos, como propone Deleuze, es enriquecedor para su labor estética, sino también la experiencia de los celos y el sufrimiento asociado a ellos (porque no se puede amar sin sufrir), es una de las fuentes que inspira la escritura. Porque el dolor y el deseo son un motor, no solo el dolor de la muerte final (de la pérdida definitiva como la de su abuela y la de Albertine), sino también el de la muerte sucesiva de esos diversos yos que han amado y que han muerto al dejar de amar. La importancia del sufrimiento para la labor literaria de Marcel es reconocida explícitamente en la obra; el dolor suspende la

¹⁹ Tomo II. p.385

²⁰ Deleuze. p.16

costumbre embrutecedora, lo hace reflexionar, volverse sobre sí mismo, lo vincula a esos otros yo que ha sido; hace necesaria, urgente, la escritura. El dolor es la carencia, incluso la violencia que lo impulsa: *“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”*²¹. La paradoja del arte sería que lleva a la felicidad a través del sufrimiento, a través de esas grandes penas útiles, porque *“escribir es para el escritor una función sana y necesaria cuya realización le hace dichoso”*²², sin embargo, el dolor previo es necesario para desarrollar las fuerzas del espíritu, para hacer que se ahonde en el corazón, para aprender verdades²³. También el deseo es una necesidad: *“el deseo, la añoranza de ciertas cosas inexistentes, condición necesaria para trabajar, para liberarse del hábito, para apartarse de lo concreto”*²⁴. Así, por ejemplo, aunque toda su relación con Albertine le quite tiempo para dedicar a su labor, finalmente le da mucho más: *“Albertine, haciéndome perder el tiempo, causándome pena, quizá me fue más útil, hasta desde el punto de vista literario, que un secretario que me arreglara los papelotes”*²⁵. El dolor también es paradójico porque lleva a la muerte, por el inevitable deterioro del cuerpo, y a la verdad, a la revelación. Ocurre así con la muerte de la abuela, a la que no se le da importancia, hasta su regreso a Balbec, momento en que ésta pérdida se hace efectiva, verdadera en el personaje: *“Y ahora, que renacía aquella misma necesidad, sabía que podría esperar horas y horas, que nunca más estaría junto a mí, y no hacía más que descubrirla, porque sintiéndola por primera vez, viva, verdadera, dilatándome el corazón hasta romperlo, encontrándola en fin, acababa de saber que la había perdido para siempre”*²⁶. Esta sensación espontánea, y brusca de la muerte, esta necesidad tardía de su abuela, esta perturbación provocada por la memoria, está asociada también a esos momentos espirituales, a esas “intermitencias del corazón”, que son esenciales en la experiencia estética de Marcel.

Se puede entender que en todos los momentos que se han rescatado de la vida de Marcel, éste debe hacer un esfuerzo de lectura, de comprensión, de conocimiento, que estimulan su imaginación, su espíritu y su fantasía; que se volcará finalmente en su propia creación, porque interpretar, descifrar, traducir son aquí el propio proceso de producción.

Incluso *Un amor de Swann*, que es el episodio que más se distancia de la vida de Marcel y que se puede considerar que constituye una unidad argumental cerrada, de

²¹ Deleuze. p.25

²² Tomo VII. p.252

²³ Ya en Esquilo se encuentra la idea de que se llega al conocimiento a través del dolor. Clases de literatura general dictada por la profesora Irmtrud Konig.

²⁴ Tomo VII. p.267

²⁵ Tomo VII. p.261

²⁶ Tomo IV. p.197

todas formas tiene una relación necesaria con el todo: “Al margen de lo que se piense del artificio que introduce *Un amor de Swann*, hay que olvidarlo inmediatamente, hasta tal punto es ceñido y orgánico la parte al todo. Una vez acabada la lectura de la *Recherche*, se da cuenta uno de que no se trata en absoluto de un episodio aislable; sin él, el conjunto sería ininteligible. *Un amor de Swann* es una novela en la novela, o un cuadro en el cuadro...”²⁷. A pesar de que el término ‘ininteligible’ puede parecer un tanto hiperbólico, en el sentido que sí se podría entender la novela sin esta parte²⁸ y ésta a su vez también tiene una estructura cerrada y comprensible en sí misma (de hecho ha sido publicada por separado y es la parte más leída de toda la obra), a pesar de ello la historia de Swann no es independiente, ni accesoria al sentido general de la obra, porque funciona como un espejo, que refleja sintéticamente la novela y adelanta aspectos fundamentales de la vida de Marcel, sobretodo con respecto a sus modos de amar y de concebir el amor. El amor de Swann es una reproducción en pequeño, una puesta en abismo de la novela, un relato doblemente metadieético, porque Marcel recibe los datos de un primer narrador indeterminado y luego los rememora, convirtiéndose en el segundo narrador de toda esa historia ocurrida antes de su nacimiento, pero que prefigura la suya propia (como plantea Genette): “novela corta ejemplar por antonomasia, arquetipo de todos los amores proustianos”²⁹

En la propia novela se reconoce la importancia de todo lo que respecta a Swann: “La materia de mi experiencia, que sería la materia de mi libro, procedía de Swann no sólo por todo lo que se refería a él mismo y a Gilberta, sino que fue él quien me dio ya en Combray el deseo de ir a Balbec, a donde, de no ser por esto, no se les habría ocurrido a mis padres la idea de mandarme, y yo no habría conocido a Albertina, ni siquiera a los Guermantes, puesto que mi abuela no habría encontrado a madame de Villeparisis, ni yo habría conocido a Saint-Loup...”³⁰. Esta explicación, que ilustra la conciencia del narrador acerca de la acción de un cierto hilo conductor en su vida, es adecuado también para revelar la idea de unidad que parece estar detrás de esta novela, donde todo está implicado y unido a través de misteriosos hilos, los del tiempo: “Y la diversidad de los puntos de mi vida por los que había pasado el hilo de la de cada uno de aquellos personajes había acabado por mezclar los que parecían más alejados, como si la vida no poseyera más que un número limitado de hilos para ejecutar los dibujos más interesantes”³¹

²⁷ Rousset. Citado por Derrida. p.37

²⁸ La idea de unidad a la que se hace referencia no es pues la que Aristóteles le asigna a la tragedia (donde nada se puede sacar, agregar o cambiar de lugar sin que cambie el sentido); se aproxima más a la unidad de la epopeya, donde la idea de causalidad es menos estricta y donde se permiten las digresiones, aunque con ciertos límites. En *En busca del tiempo perdido* las digresiones sociales, estéticas, sexuales en el fondo son parte de esta unidad, sin embargo, podría faltar alguna de ellas sin que cambie sustancialmente el sentido general de la obra.

²⁹ Genette, G. “El discurso del relato”. p.102

³⁰ Tomo VII. p. 268

³¹ Tomo VII. p.333.

Su cercanía con la literatura hace que toda la vida de Marcel esté permeada por ésta; en *En busca del tiempo perdido* hay una permanente preocupación por adoptar el punto de vista del protagonista y se puede plantear que Marcel percibe su mundo, pero mediado por sus lecturas y experiencias con el arte, de ahí que “literaturice” la vida, como el mismo lo reconoce: *“la existencia solo tiene interés los días en que el polvo de las realidades se mezcla a la arena mágica, en que algún episodio vulgar se convierte en episodio novelesco”*³². De las constantes analogías con personajes o situaciones literarias y del mecanismo de ver la belleza del arte en la naturaleza hay numerosos ejemplos: *“para conservar y poder amar en Balbec la idea de que estaba en el extremo de la tierra, me esforzaba en mirar más lejos, en no ver más que el mar, en buscar los efectos descritos por Baudelaire”*³³; también ve a su amigo Saint-Loup como obra de arte y nótese la relación que establece con su ideal literario; *“A veces yo me reprochaba el placer que tenía en considerar así a mi amigo como una obra de arte, es decir, en contemplar el juego de todas las partes de su ser como armoniosamente regido por una idea general, a la cual esas partes estaban suspendidas”*³⁴. Otra comparación literaria, con la que le asigna mayor encanto a la vida corriente (como las figuras que proyectaba la linterna mágica, que llenaban de misterio su cuarto de Combray), es su pretensión de hacer descender a los Guermantes de Genoveva de Brabante, personaje de cuento, que aparece por primera vez en su linterna mágica de Combray y que luego se menciona muchísimas veces en la novela. A monsieur de Charlus lo compara con Don Quijote, con personajes de versos de Racine y con el rey Lear. Y no sólo la literatura es fuente de comparación, sino también las artes y la música; a la banda de muchachas de Balbec las compara sucesivamente con estatuas griegas, con pinturas del Renacimiento, con melodías de Chopin y con Mefistófeles. Otra de los influjos más notables del arte en la vida es que el encanto, la belleza que Swann descubre en Odette se debe sobre todo a una comparación de ésta con la Sefora de Botticelli, sin embargo, el vínculo se hace más notable aún porque es retribuyente: *“Aunque sin duda le gustaba la obra maestra florentina sólo por reencontrarla en ella, aquel parecido confería también a Odette una especie de belleza, la volvía más valiosa”*³⁵. También Elstir reconoce la belleza del cuerpo de su mujer al llenarlo de una idea estética, al compararlo con los diseños de Tiziano. En fin, la focalización interna hace que se vean las cosas a través del alma del personaje, así, las *“cosas se vuelven preciosas por el reflejo que nuestra alma ha proyectado sobre ellas”*³⁶. Ocurre así constantemente en la novela; el narrador al observar, ‘filtra’ el mundo, y de ese modo lo que ve, habla más de sí mismo, de su subjetividad, que del mundo objetivo. De ese modo, la novela muchas veces parece alejarse de la narración, adquiriendo un tono poético. Son esos momentos en que Marcel

³² Tomo II. p.455

³³ Tomo II. p.282

³⁴ Tomo II. p.326

³⁵ Tomo I. p.239

³⁶ Tomo I. p.97

contempla y se vuelca en lo contemplado; estas palabras que Nietzsche dedica al poeta son muy ilustradoras al respecto: *“las imágenes del lírico no son otra cosa que él mismo y, en cierto modo, únicamente objetivaciones diversas de él mismo. Por esto es por lo que, en cuanto motor central de este mundo, puede permitirse decir yo; pero este yo no es el del hombre dispuesto, el hombre de la realidad empírica, sino el único yo existente verdadera y eternamente en el fondo de todas las cosas”*³⁷.

Finalmente, en la revelación en la casa de Guermantes, se cierra el hilo narrativo de la vocación; este episodio adquiere especial relevancia, como un momento en que la idea abstracta y la experiencia de la literatura están totalmente imbricadas. En relación al proceso de ‘lucha’ de Marcel; de proximidad y lejanía con su objetivo de ser escritor, esta revelación, se puede entender como una repentina anagnorisis, que lo lleva de una desilusión absoluta y una renuncia a la escritura, a una firme decisión. La finalidad de su vida y la del arte se descubre en el mismo momento; su decisión de ser escritor y la profunda convicción de la necesidad de la recuperación del tiempo perdido surgen simultáneamente. En la segunda parte se dedicará un capítulo especial a la gran revelación del último volumen de la novela, “El Tiempo recobrado”.

³⁷ Nietzsche, Friedrich. El origen de la tragedia. Ed. Espasa. Madrid, 2000. p.77

Segunda parte

La idea proustiana de literatura está enmarcada en una problemática más amplia que recorre toda la obra: la cuestión del tiempo. Su concepción del arte se desprende de una reflexión acerca del tiempo y lo que éste genera: las transformaciones, las mutaciones de las cosas, de las personas, de la sociedad y de la naturaleza.

El tiempo aparece en la novela como significado, como una dimensión filosófica de la existencia y también como significante, es decir, como figura, como procedimientos verbales. De hecho uno de los recursos más originales y estudiados de esta obra (especialmente en “El discurso del relato” de Genette) es el manejo de la temporalidad, que se manifiesta en un punto de hablada indefinido temporalmente, en la presencia de múltiples anacronías (es decir las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato), en la ubicuidad del pretérito ³⁸, en el uso ‘excesivo’ del relato iterativo, en la ausencia de trozos descriptivos (en el sentido de una pausa en la acción ³⁹), en la ausencia casi total del relato sumario, en el uso de frases hipertrofiadas que intentan expresar la simultaneidad de la experiencia y del pensamiento (contraria a la

³⁸ “Esta narración se hace toda ella en pasado. Los presentes de la Recherche no son, sino fueron en su momento presentes, y el futuro se novela como posible presente a punto de suceder, en realidad ya sucedido cuando leemos”. Castro, Carmen. Marcel Proust o el vivir escribiendo. Revista de Occidente, Madrid, 1952. p.108

³⁹ “La ‘descripción’ proustiana es menos una descripción del objeto contemplado que un relato y un análisis de la actividad perceptiva del personaje que contempla, de sus impresiones, descubrimientos progresivos, cambios de distancia y de perspectiva, errores y correcciones, entusiasmos y decepciones, etc”. Genette, G. “El discurso del relato” p.157

inevitable sucesividad del lenguaje), privilegiando las relaciones hipotácticas y utilizando constantes desplazamientos entre el relato primero (que además es difícil de captar) y los subordinados. También hay repentinos traslados y saltos de la voz narrativa en el tiempo y grandes hiatos (que ocultan instancias de la historia de los personajes) y por otro lado “grumos”, en donde el relato se extiende vastamente en un tiempo de la historia relativamente breve, debido a las amplificaciones, que se logran en parte por una proliferación de relaciones metafóricas y metonímicas: *“El relato proustiano tiende a volverse cada vez más discontinuo, sincopado, compuesto de escenas enormes separadas por inmensas lagunas”*⁴⁰. La obra, entonces se libera del orden cronológico y toma la forma del tiempo subjetivo, según cómo se vive y cómo se recuerda: los acontecimientos se interpolan de forma fragmentaria, irregular en la memoria como *“una bruma espesa sobre el océano, que suprime los puntos de referencia de las cosas, que trastornaba, que dislocaba mi sentido de las distancias en el tiempo, contraídas aquí, distendidas allá”*⁴¹. Con estos recursos, que no dejan intacto ninguno de los movimientos narrativos tradicionales, la obra logra una autonomía temporal (la misma que encuentra el propio Marcel en la experiencia de la memoria involuntaria), ésta autonomía, es decir, *“la capacidad del relato para liberar su disposición de toda dependencia, ni siquiera inversa, respecto del orden cronológico de la historia que cuenta”*⁴², es la que anticipa los recursos y actitudes de la novela posmoderna.

La relación del tema de la literatura y la reflexión filosófica acerca del tiempo es fundamental para conocer el sentido y la finalidad del arte, por ello toda la revelación que tiene Marcel al final de la obra, que es la que lo impulsa a escribir, no es sino un descubrimiento acerca de la acción del tiempo y de la posibilidad de “superarlo” a través del arte, de esta forma el arte no sería sino un buceo por la interioridad, y ésta no es simple, sino que múltiple porque está hecha (o más bien “se está haciendo”) de la suma de diversas y sucesivas subjetividades.

Con el fin de condensar y exponer coherentemente la enorme cantidad de meditaciones acerca del arte y su relación con diversos temas, esta segunda parte, se dividirá por unidades.

La experiencia de la memoria involuntaria

La memoria involuntaria actúa como principio estructurante de la obra, porque es el eje de la rememoración, que es el sustento de toda la narración. Es el fenómeno que ocurre a través de una experiencia actual, que hace revivir una experiencia anterior, es decir, una sensación azarosa, fugitiva del presente hace que el personaje se “traslade”

⁴⁰ Genette, “El discurso del relato” p. 150

⁴¹ Tomo VI. p. 208

⁴² Genette, “El discurso del relato” p.136

temporalmente y reviva una vivencia pasada, produciéndose una simultaneidad del pasado y el presente. Deleuze le da especial importancia a los hechos u objetos que generan esa sensación, como uno de los signos, los signos sensibles⁴³, que lo fuerzan a pensar. Lo esencial estaría, para este autor, no en el pensamiento, sino en lo que lo impulsa a pensar, a mirar, a interpretar, es decir, en los signos. Estas experiencias son señales de un mensaje aún no descifrado, promesas de la revelación final; ahí radica su poder de fascinación.

En este fenómeno tanto la manipulación de la razón como el carácter cronológico del tiempo están suspendidos, por lo tanto, el personaje vuelve a ser lo que fue en el momento del pasado en que tuvo una experiencia análoga a la del presente. La memoria involuntaria, sería la contrapartida de la memoria voluntaria, la que reconstruye el pasado manipulándolo a través de la selección y el olvido, es ese olvido, sin embargo, el que hace posible la revivencia a través de la memoria involuntaria: *“Es gracias a ese olvido que podemos volver a encontrar, de vez en cuando, el ser que fuimos, colocarnos frente a las cosas como se colocaba ese ser, sufrir de nuevo, porque ya no somos nosotros, sino él, y él amaba lo que ahora nos es indiferente. Ante la gran luz de la memoria acostumbrada, las imágenes del pasado palidecen poco a poco, se borran, ya no queda nada de ellas, no las reencontramos más”*⁴⁴. A través de la memoria involuntaria (que paradójicamente es posible gracias al olvido provocado por el hábito y la costumbre, que se ve interrumpido por la acción del azar) el pasado surge, se presenta con toda la nitidez del presente, es así como ocurre en el famoso pasaje de la taza de té y la magdalena, allí donde el narrador tiene una primera revelación acerca de la necesidad de recuperar el tiempo perdido: *“ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque de monsieur Swann, los nenúfares del Vivonne, las buenas gentes de la aldea, sus viviendas chiquitas, y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo lo que adquirió forma y solidez, surgió, aldeas y jardines, de mi taza de té”*⁴⁵.

Los campanarios de Martinville, que son el objeto de su primer ensayo literario, también funcionan como disparadores de la imaginación, al igual que los tres árboles que divisa en un paseo en el coche de madame de Villeparisis: *“Creí más bien que eran fantasmas del pasado, compañeros queridos de mi infancia, amigos desaparecidos que invocaban nuestros recuerdos comunes. Como sombras parecían pedirme que las llevara conmigo, que les diera la vida”*⁴⁶. Sin embargo, en este caso la revelación tampoco es completa, hay un fracaso, ya que la verdad sólo se intuye, pero no se conoce, este fracaso se relaciona con sus frustraciones literarias: *“El coche los abandonó, me llevó lejos de lo que me habría hecho realmente feliz; se parecía en eso a mi vida”*⁴⁷.

⁴³ En la clasificación, que hace Deleuze, de los signos que generan el aprendizaje de Marcel estarían no solo los signos sensibles, sino que también los signos del mundo, los del amor y los del arte.

⁴⁴ Tomo II. p. 230

⁴⁵ Tomo I. p. 57

⁴⁶ Tomo II p. 307

Aunque todo lo dicho hasta aquí acerca de la memoria involuntaria no parece estar directamente relacionado con la literatura, sí lo está, ya que de estas experiencias involuntarias surge una intuición acerca del tiempo (el que más tarde se explicitará) que está íntimamente ligado con el sentido final de la literatura, ya que ésta es necesaria para fijar, para traer a la luz, para expresar finalmente lo que aquí se anuncia como algo trascendente, fundamental, pero todavía indefinido: *“Dejé la taza y me volví hacia mi alma. Era ella quien debía descubrir la verdad. Pero, ¿cómo? Hay grave incertidumbre todas las veces que el alma se siente sobrepasada por sí misma; cuando ella, la investigadora, es la comarca oscura en la cual debe buscar y en la cual todo su equipaje no le servirá de nada. ¿Buscar? No sólo eso: crear”*⁴⁸. Esta última palabra, “crear”, es quizás la clave: la verdad que aquí se intuye se debe luego crear y la única forma de hacerlo es a través del arte. Estas sensaciones que surgen de una ligazón espontánea, de una simultaneidad entre el pasado y el presente y que hacen que se supere la cronología tienen el carácter de iluminaciones y en ellas se anuncia la posibilidad de la recuperación, de la resurrección de todos esos yos del pasado, que han muerto y se han ido reemplazando sucesivamente: *“la muerte fragmentaria y sucesiva tal como se injerta a lo largo de nuestra vida, desprendiendo de nosotros, a cada momento, jirones de nosotros mismos sobre cuya mortificación se multiplicarán nuevas células”*⁴⁹.

Esta resurrección se da también en el sueño y el ensueño: *“La resurrección al despertar debe parecerse en el fondo a lo que sucede cuando se reencuentra un nombre, un verso, un estribillo olvidados. Y tal vez la resurrección del alma después de la muerte sea concebible como un fenómeno de memoria”*⁵⁰. La ensoñación es uno de los estados predilectos del protagonista, de hecho toda la novela se abre en un espacio nocturno, en un estado de duerme-vela, tránsito entre el sueño y la realidad que estimula una aproximación espontánea y sensible a esa interioridad suspendida en el tiempo. En muchos momentos el mundo del sueño es más real que el de la vigilia, porque en él *“la inteligencia y la voluntad, momentáneamente paralizadas, no podían ya librarme de la crueldad de mis impresiones verdaderas”*⁵¹. El sueño entonces está integrado con la vida: *“no se puede describir bien la vida de los hombres si no la hacemos bañarse en el sueño en que se sumerge, y que noche tras noche, la contornea como una península bañada por el mar”*⁵². El poder de evocación que surge en ese estado intermedio entre el sueño y la vigilia es fundamental para las experiencias estéticas de Marcel, de allí la importancia que tienen en la novela los distintos cuartos, como espacios, que, en su

⁴⁷ Tomo II p. 58

⁴⁸ Tomo I p. 55

⁴⁹ Tomo II p. 259

⁵⁰ Tomo III p.89

⁵¹ Tomo IV. p.200

⁵² Tomo III. p.86

diversidad, estimulan en el personaje el recuerdo y la imaginación.

La memoria involuntaria es necesaria porque funciona (*“levantando una punta del pesado velo de la costumbre embrutecedora...”*⁵³) como disparador del recuerdo y de la imaginación; es el primer paso de la escritura: éste es el modo de construcción de la novela, el recuerdo lleva al recuerdo y se abre infinitamente, recorriendo, en un viaje inmóvil, la “biblioteca” interior: *“Cada día antiguo queda depositado en nosotros como una inmensa biblioteca donde hay, entre los libros más viejos, un ejemplar que seguramente nadie pedirá nunca. Sin embargo, ese día antiguo, atravesando las traslúcidas épocas siguientes, sube a la superficie y se extiende en nosotros cubriéndonos por entero, y, durante un momento, los nombres recuperan su antiguo significado; los seres, su antiguo rostro; nosotros, nuestra alma de entonces...”*⁵⁴. En el hombre entonces confluyen todos los yos y por lo tanto todos los tiempos: *“Pues el hombre es ese ser sin edad fija, ese ser que tiene la facultad de tornarse en unos segundos muchos años más joven, y que, rodeado por las paredes del tiempo en que ha vivido, flota en él, pero como en un estanque cuyo nivel cambiara constantemente y le pusiera al alcance ya de una época, ya de otra”*⁵⁵.

Al hacer una asociación entre un momento del presente y uno del pasado, se podría plantear que, la memoria involuntaria funciona como una analogía o como una metáfora, en la que se relacionan dos objetos, ésta se apoyaría, por un lado, en la semejanza entre las dos sensaciones, pero por otro en la diversidad; *“Lo esencial en la memoria involuntaria no es la semejanza, ni incluso la identidad, que solo son condiciones. Lo esencial es la diferencia interiorizada, hecha inmanente”*⁵⁶. Para Deleuze, la diferencia fundamental sería que el pasado no aparece como fue vivido, sino que aparece en su verdad; por ejemplo, en la “llamada” de la magdalena, *“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 ha podido 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”*⁵⁷. Por eso, desde el presente, no sólo se dota de sentido el pasado, sino que se dota de vida, se re-vive en su esencia, o más bien, se vive esencialmente por primera vez.

Similar es lo que propone Genette con respecto a que lo esencial estaría en la diferencia⁵⁸; *“Si toda metáfora está constituida por una semejanza y a la vez por una diferencia, una tentativa de asimilación y una resistencia a tal asimilación, a falta de lo*

⁵³ Tomo VI. p.151

⁵⁴ Loc.cit.

⁵⁵ Tomo VI. p.230

⁵⁶ Deleuze, p.73

⁵⁷ Loc.cit.

cual solo habría una estéril tautología, la esencia, ¿no se encontrará del lado que difiere y resiste, del lado irreductible y refractario de las cosas?”⁵⁹. Sin embargo, el autor, posteriormente plantea que en la reminiscencia no se establecería realmente una metáfora, porque uno de los elementos de la ‘comparación’, la sensación presente, sería accesorio, un pretexto, algo circunstancial, mientras en la sensación antigua estaría lo esencial.

Los nombres.

Los nombres de las personas y de los lugares juegan un papel muy importante en las reflexiones y la experiencia de Marcel: son en alguna medida los responsables de esa insondable distancia entre su imaginación y la realidad. La idea del nombre se relaciona con la literatura, ya que, para Marcel los nombres funcionarían como signos motivados, donde se daría una unión significativa y esencial entre el aspecto material, tanto la grafía como el sonido, y la cosa a la que refieren, sin embargo esta relación ideal que se desarrolla a través de su imaginación exaltada, es desmentida después en la experiencia real; *“Los nombres son dibujantes fantasiosos, que nos dan de las gentes y los países croquis tan poco parecidos que sentimos con frecuencia una especie de estupor cuando tenemos ante nosotros, en lugar del mundo imaginado, el mundo visible”*⁶⁰.. Esta idea del lenguaje está más cercana a la construcción mediante la palabra poética, ya que allí también hay una pretensión de cierta motivación onomatopéyica, de cierta relación esencial entre el significado y el significante. Hay numerosos ejemplos de nombres (Balbec, Venecia, Simonet, Gilberte, Guermantes, Brabante, Swann, etc.) que para Marcel están “cargados” de imágenes, ilusiones, fantasías y que por ello influyen en momentos fundamentales de su vida; sin embargo, ahora se intentarán rastrear la reflexiones teóricas que abordan el tema: *“Pero los nombres presentan de las personas-y ciudades- una imagen confusa que extrae de ellos, de su sonoridad refulgente o sombría, el color con que está uniformemente pintada. (...) El nombre de Parma se me aparecía compacto, liso, lila y suave (...) la imaginaba tan sólo mediante la ayuda de esta sílaba densa -Parma-, en la que no circulaba aire alguno, y de todo lo que yo le había hecho absorber de dulzura stendhaliana y del reflejo de las violetas”*⁶¹. En los nombres se refugiarían entonces las aspiraciones de la imaginación de Marcel, alimentadas también por sus lecturas literarias. A partir de los nombres se crearía lo que el narrador llama el “doble imaginario”, en el que las cosas, las personas, los lugares se vuelven preciosos

⁵⁸ Lo que es doblemente sorprendente, no sólo porque es la metáfora, es decir, un desplazamiento, una transferencia, la que conduce a la esencia de las cosas, sino que también, porque, dentro de ella, la diferencia sería lo fundamental.

⁵⁹ Genette, G. “Proust palimpsesto”. p.52

⁶⁰ Tomo II. p.130.

⁶¹ Tomo I. p.406

por el reflejo que el alma ha proyectado en ellos.

Los nombres también están sometidos a los efectos del tiempo y del acostubramiento, también sufren un proceso de pérdida, por el olvido de lo que en algún tiempo pasado significó; y de recuperación mediante las sensaciones bruscas de la memoria involuntaria, que hacen que la entidad original retome su forma, llenando de color las sílabas ya muertas por el uso práctico: *“Si la sensación de un año de otro tiempo permite a nuestra memoria hacernos oír ese nombre en apariencia no cambiado, sentiremos la distancia que separa al uno del otro en los sueños que han significado sucesivamente para nosotros esas sílabas idénticas”*⁶².

Acerca de la lectura.

Parte importante de la teoría literaria que aquí se expone (y que al mismo tiempo se vive) surge a partir de una idea particular acerca de la recepción literaria. Hay muchos pasajes que se refieren a un modo ideal de lectura, las que a su vez se transforman en una de las claves para aproximarse a la obra. Este es uno de los puntos en que quizás es más complejo separar al concepto de la experiencia, ya que lo que Marcel propone teóricamente surge indisolublemente ligado a su propia experiencia como lector, sin embargo, parece ser que estas reflexiones no nacen espontáneamente a partir de sus lecturas de infancia, sino que desde un tiempo posterior, donde el propio narrador analiza, dotándolas de un sentido más profundo, sus lecturas de Combray. Como plantea Genette: *“La infancia de Marcel no es del todo una fuente ya que, en lo esencial, es resucitada por la pequeña magdalena y porque se trata de una infancia soñada más que de una infancia real; ‘cronológicamente’ anterior a la revelación del Tiempo recobrado es psicológicamente posterior, y esta ambigüedad de situación no puede dejar de alterarla”*⁶³. Teniendo esto en cuenta parece más probable que sus teorías acerca de la recepción sean producto de una elaboración posterior a sus lecturas de Combray, sin embargo, éstas las inspiran: *“el libro me parecía poseer en esa época el secreto de la verdad y de la belleza a medias presentidas, a medias incomprensibles, cuyo conocimiento era la meta vaga pero permanente de mi pensamiento. Después de esta creencia central que durante la lectura, ejecutaba incesantes movimientos en busca de la verdad, venían las emociones que me inspiraban la acción en que yo tomaba parte, porque esas tardes estaban más llenas de acontecimientos dramáticos que los que ocurren a veces en toda una vida. (...) Todos los sentimientos que nos hacen experimentar la dicha o el infortunio de un personaje se producen en nosotros por intermedio de una imagen de esa dicha o ese infortunio...”*⁶⁴. La lectura produce entonces un estado interior en el que hay una reapropiación de las emociones de los personajes ficticios; y la vivencia de esas

⁶² Tomo III. p.11

⁶³ Genette, Gerard. “Proust Palimpsesto” p. 66

⁶⁴ Tomo I. Pp.95-96

emociones, que se conocen por medio de la lectura y la imaginación, se transforman en un viaje introspectivo en busca de la verdad: leer en realidad es leerse a sí mismo, pero esa búsqueda es dolorosa: “...fuera cual fuese la cosa que me gustara, siempre estaría colocada en el extremo de una búsqueda dolorosa, en el curso de la cual tendría que sacrificar mi placer a ese bien supremo, en lugar de encontrarlo en él”⁶⁵.

Leyendo a Bergotte, Marcel siente (lo que después va a ser fundamental en su estética); que la vida y la literatura no están separadas: “Me pareció de pronto que mi humilde vida y los reinos de la verdad no estaban tan separados como yo había creído, que coincidían incluso en ciertos puntos, y lloré de confianza y de alegría sobre las páginas del escritor, como entre los brazos de un padre que se encuentra de nuevo”⁶⁶.

Esta idea de la literatura, donde el libro es sólo el instrumento de óptica para que los que lo utilizan vean al mundo y a sí mismos a través de él, y donde se le asigna al lector un lugar fundamental, también es un precedente para lo que posteriormente se va a llamar teoría de la recepción, que se caracteriza por describir los sentidos posibles de un texto a partir del acto de la lectura, es decir, a partir de la relación entre el texto y el lector

Literatura, pintura, música y arquitectura.

A propósito de los cuadros de Elstir, el narrador se explaya en consideraciones acerca del arte pictórico que resultan claves importantes en relación a sus ideas literarias (y su posterior producción literaria). Para Genette, el estilo de Elstir se identifica con la idea que Proust se hace de su propio estilo y visión. El poder tanto de la pintura, como el de la poesía consistiría en representar la realidad mediante una impresión verdadera; representación que es más bien un montaje, una recreación, alejada de la percepción cotidiana, pero no por ello menos verdadera: “Pero pude constatar que el encanto de cada una (las marinas de Elstir) consistía en una especie de metamorfosis de las cosas representadas, análoga a la que en poesía se llama metáfora”⁶⁷. Una de esas metamorfosis era el empleo de términos marinos para la ciudad y de términos urbanos para el mar lo que le daba al cuadro “la impresión de puertos de mar entrados en tierra, donde la tierra es ya marina y la población anfibia”. Lo paradójico es que estas imágenes que logra la pintura, a pesar de su extrañeza serían más verdaderas, pues captan a la naturaleza en su *unidad multiforme y poderosa*, esa naturaleza que muestra la belleza de una cosa en otra y que por lo tanto es en sí misma metafórica. En este punto habría una profunda relación con la literatura, la que, a través de la metáfora como figura fundamental que caracteriza la lengua poética⁶⁸, opera en gran medida del mismo modo que los óleos de Elstir, donde se va produciendo una relación universal entre los objetos,

⁶⁵ Tomo II. p.233

⁶⁶ Tomo I. Pp.107.

⁶⁷ Tomo II.p.425

que al fundirse y suplantarse unos con otros, generan una belleza nueva. La pintura entonces también estimula un autoconocimiento: *“Tal epíteto (admirable) se aplica por lo general a alguna imagen singular de una cosa conocida, imagen distinta de las que tenemos costumbre de ver, singular y, sin embargo, verdadera, y que, a causa de esto, es para nosotros doblemente conmovedora, porque nos sorprende, nos hace salir de nuestras costumbres y a la vez nos hace entrar en nosotros mismos al recordarnos una impresión”*⁶⁹. Nuevamente se encuentra aquí esa paradoja del arte, que lleva a la verdad a través de lo que difiere, de lo singular; de ahí que se pueda ver una contradicción entre la intención esencialista del arte (en la estética que aquí se propone) y su verdadero resultado: *“Espejismos, perspectivas engañosas, reflejos más sólidos que los objetos reflejados, inversión sistemática del espacio”*⁷⁰. Habría que preguntarse si la sobreimpresión de los cuadros de Elstir y su percepción indirecta y fragmentaria logra realmente descubrir esencias o si más bien consigue revelar, como la propia escritura proustiana, el carácter desplazado, rudimentario, inconcluso, abierto del mundo y del arte. El hecho de fundar la esencia en la diferencia genera una contradicción que hace que *En busca del tiempo perdido* se torne vanguardista, a su pesar: *“La escritura proustiana se vuelve de tal modo, entre sus intenciones concientes y su realización real, la víctima de una inversión singular: destinada originalmente a despejar esencias, acaba por constituir o restituir espejismos, destinada a unirse mediante la profundidad sustancial del texto con la sustancia profunda de las cosas, termina en un efecto de sobreimpresión fantasmagórica donde las profundidades se anulan mutuamente, donde las sustancias se devoran unas a las otras”*⁷¹

Otra idea que aparece constantemente sustentando su visión acerca de la literatura también la reconoce en Elstir: las cosas (la materia) no tienen valor en sí; es la mirada del que percibe las que les asigna belleza: *“Los datos de la vida no cuentan para el artista, no son más que una ocasión de poner su genio al desnudo. Se siente bien, al ver unos junto a otros diez retratos de personas diferentes pintadas por Elstir, que son, sobretodo, Elstir”*⁷². Esta noción es muy relevante como concepción estética, ya que se reconoce aquí la idea de que en el arte la forma (que da el artista, como la proyección de una particular manera de ver) prevalece por sobre la materia, ésta sería solo una excusa, a partir de la cual el artista ilustra su modo de percepción, su proceso de creación de belleza⁷³. Lo fundamental entonces en el arte, es el genio del que percibe y construye las imágenes, porque las cosas son relativas, según las perspectivas que se tenga de

⁶⁸ En este contexto es útil tener en cuenta el concepto aristotélico de metáfora, por su amplitud, porque Aristóteles lo utiliza como sinónimo de literaturidad, es decir, como una figura que aúna todos los tropos. En este sentido todas las figuras retóricas podrían reducirse al mecanismo de la sustitución y la contigüidad.

⁶⁹ Tomo II. p.428

⁷⁰ Genette, “Proust palimpsesto”. P.55

⁷¹ Genette, “Proust palimpsesto”. P.59

⁷² Tomo II. P.441

ellas. Según Carmen Castro, esta novela, como los cuadros de Elstir, evidencia una concepción impresionista de la realidad, porque en ella, *“los seres humanos, las ciudades, los paisajes, todo tiene realidad y volumen en función de la emoción que suscitan en un sujeto, y no en sí mismos; disociados de la emoción que suscitan apenas son nada”*⁷⁴.

El mérito de las grandes obras es entonces aportar una verdad y una belleza nuevas para proyectar en el mundo, así también ocurre con la música, por ejemplo con la famosa frase de Vinteuil, donde *“habría que encontrar no una explicación material, sino el equivalente profundo del modo según el cual ‘oía’ y proyectaba él fuera de sí el universo. En esta cualidad desconocida de un mundo único y que ningún otro músico nos había hecho ver nunca, radicaba la prueba más auténtica del genio, mucho más que en el contenido de la obra misma”*⁷⁵. También las grandes obras literarias se deberían a esta capacidad de traspasar, de transponer: *“los que producen obras geniales son aquellos que han tenido el poder de convertir su personalidad en una especie de espejo, de tal manera que su vida refleje las cosas, porque el genio consiste en poder reflejar y no en la calidad intrínseca del espectáculo reflejado”*⁷⁶. Eso es lo que Marcel admira en la obra de Bergotte, que funciona para él como un modelo, y también en Dostoyevski: *“Esa belleza nueva y terrible de una casa, esa belleza nueva y mixta de un rostro de mujer, eso es lo que Dostoyevski ha aportado de único al mundo”*⁷⁷.

Deleuze también descubre la importancia de la inmaterialidad del arte en la concepción estética que se propone en *En busca del tiempo perdido*: *“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”*⁷⁸.

Por su parte, el arte arquitectónico funciona en la novela como modelo estructural de su escritura; tanto la iglesia de Combray y la catedral son metáforas constructivas de la novela. Desde una primera impresión, la catedral sería entonces el modelo de la obra perfectamente estructurada, de la obra estable, permanente, que tiene esa unidad ideal, en la que no caben fisuras, vacíos: *“La Recherche se construye arquitectónicamente. Dotada de un armazón previo, tan resistente como flexible, no se permitió a ninguno de sus reglones que desequilibrase el conjunto. La obra perfecta...”*⁷⁹. Sin embargo, esta

⁷³ Esta concepción también funciona como sustento de toda la escritura de *En busca del tiempo perdido*, donde no hay descripciones, en que se suspenda la acción, sino que la realidad está mediada por la subjetividad del narrador y las aproximaciones al mundo exterior ocurren a través del relato de la actividad perceptiva del personaje que contempla y experimenta.

⁷⁴ Castro, Carmen. p.50

⁷⁵ Tomo V. p.419

⁷⁶ Tomo II. P.137

⁷⁷ Tomo V. p.423

⁷⁸ Deleuze. P.59

idea se puede relativizar, con una segunda mirada y recurriendo a lo que el propio texto señala acerca de las catedrales; así la catedral gótica representaría no solo lo estable, lo que permanece en el tiempo, sino también lo inacabado, quizás lo imposible de acabar: “Y en esos grandes libros hay partes que sólo han tenido tiempo de ser esbozadas y que seguramente no se terminarán nunca, por la misma amplitud del plano del arquitecto. ¡Cuántas grandes catedrales permanecen inacabadas!”⁸⁰. La metáfora arquitectónica, atrae la idea de totalidad, pero también la de fragmentación, de inconclusión. Y, con ello, se hace más apta como analogía de *En busca del tiempo perdido*, obra que, como se ha planteado hasta aquí, es unitaria y fragmentaria a la vez; realista e impresionista; moderna y vanguardista.

Hay otra razón para considerar a la catedral como una eficaz imagen de la novela; a pesar de su inmutabilidad, de su estabilidad aparente, la catedral gótica, también atrae ese movimiento en que se revela la acción del tiempo, esto a través de sus vitrales “vacilantes y momentáneos”, que reflejan distintas figuras y colores, “impalpables irisaciones” (como las de la linterna mágica) y que funcionan entonces como ventanas que se abren al movimiento, a las alteraciones del tiempo. En fin, la catedral, como la obra (como la literatura), se inscribe en el tiempo, pero no está ajena a sus transformaciones, que pueden embellecerla o pueden ser desastrosas.

Por último, es necesario reconocer en la metáfora de la catedral, un ideal, una ambición: “construiría mi libro, no me atrevo a decir, ambiciosamente, como una catedral, sino simplemente como un vestido”⁸¹, si se considera que su futuro libro será “aproximadamente” (como plantea Genette) el propio *En busca del tiempo perdido*, habría que decir, que éste es tanto catedral, como vestido, es lo uno y lo otro a la vez. Lo que tiene de catedral ya está dicho; lo que tiene de vestido es más bello aún, porque atrae todo el proceso de creación, que en esta novela, es tan complejo, como inherente a ella misma: en el vestido se pegan, con hilos y botones, unas partes a las otras y, en caso necesario, se deben poner piezas nuevas en las partes usadas o apolilladas. Como le dice Francisca a Marcel: “Está todo apolillado, mire qué lástima, un pedazo de página que no es más que un encaje”⁸², encaje, cuya belleza radique quizás en lo que le falta, en esos espacios vacíos, testimonios del paso destructor de las polillas.

La linterna mágica.

En la novela se emplean numerosas metáforas para referirse al fenómeno literario (se compara al libro con sonetos, catedrales góticas, telas, jardines, la iglesia de Combray, un

⁷⁹ Castro, Carmen. p.55

⁸⁰ Tomo VII. P.403

⁸¹ Tomo VII. p.404

⁸² Tomo VII. p.405

caleidoscopio, cementerios, etc.) éstas enriquecen el sentido íntimo y profundo que se le concede a la literatura en esta obra. Una de ellas es la imagen de la linterna mágica, la que recorre la obra, pues aparece en numerosas ocasiones, las que van ampliando el sentido con que aparece por primera vez en las primeras páginas del primer tomo: “A alguien se le había ocurrido darme una linterna mágica, con la que encasquetaban mi lámpara; y, del mismo modo que los primeros arquitectos y maestros vidrieros de los tiempos góticos, la linterna sustituía la opacidad de las paredes con impalpables irisaciones, sobrenaturales apariciones multicolores donde las leyendas estaban pintadas como en un vitral vacilante y momentáneo”⁸³. Esta primera mención de la linterna mágica refiere a una experiencia de infancia, que se recordará posteriormente en toda la novela y que irá adquiriendo poco a poco su sentido como una visión acerca de lo que es la literatura. Lo fundamental aquí es que la linterna proyecta un mundo misterioso y bello sobre el espacio cotidiano y habitual del cuarto de Combray: “El cuerpo del mismo Golo, de una esencia tan sobrenatural como el de su caballo, disponía de todo obstáculo material, de todo objeto molesto que encontraba, tomándolo como osamenta y haciéndolo interior a sí mismo, aunque fuera el picaporte de la puerta, sobre el cual se adaptaba en seguida y sobrenadaba invenciblemente su casaca roja o su rostro pálido, siempre tan noble y tan melancólico, y que no dejaba ver ningún trastorno por esta transvertebración”⁸⁴. Las proyecciones de la linterna tiñen, como la perspectiva poética, de belleza al mundo cotidiano, sin que éste desaparezca: “dos espacios, uno real y el otro ficticio, se unen sin confundirse”⁸⁵.

Luego la linterna se compara con la mirada del artista: “Las partes de la pared cubiertas con sus pinturas, todas homogéneas entre sí, eran como las imágenes luminosas de una linterna mágica, que hubiera sido, en este caso, la cabeza del artista...”⁸⁶. Aquí la imagen de la linterna adquiere una nueva significación, porque se propone que esta mirada, que proyecta una cosa sobre otra, sería la verdadera, porque carece del razonamiento y la nomenclatura posterior que le da una forma definida a cada cosa: “¿por otra parte, no es lógico, no por artificio de simbolismo, sino por regreso sincero a la raíz misma de la impresión, representar una cosa por esa otra que en el relámpago de una ilusión primera hemos tomado por ella?”⁸⁷.

Finalmente, se identifica a la linterna con la acción del tiempo y se une esta idea con la primera (dando cuenta de la unidad de sentido que tiene la obra como develamiento de una verdad): “el Tiempo que habitualmente no es visible y que, para serlo, busca cuerpos y, allí donde los encuentra, los captura para proyectar en ellos su linterna mágica. Tan inmaterial como antaño Golo sobre el picaporte de mi cuarto de Combray, así el nuevo y

⁸³ Tomo I. p.17

⁸⁴ Tomo I. p.18

⁸⁵ Genette. Pp. P.56

⁸⁶ Tomo III. p.431.

⁸⁷ Op.cit. Loc.cit.

tan irreconocible Argencourt estaba allí como la revelación del Tiempo”⁸⁸ . De este modo, el espacio adquiere, en la visión del que contempla, un carácter temporal, adquiere la fugitividad de los años y, en ese movimiento, también se desmaterializa, se desdibuja, se desliza: *“Ese palimpsesto del tiempo y del espacio, esas visiones discordantes constantemente contradichas y reconciliadas a través de un incansable movimiento de dolorosa disociación y de imposible síntesis, es lo que constituye indudablemente la visión proustiana”⁸⁹* .

La linterna mágica es fundamental porque aúna las dos partes de este análisis; la literatura como experiencia de Marcel; la historia de Golo y Genoveva de Brabante proyectada en su cuarto de Combray (y lo que ésta generaba: un malestar y un dolor por la suspensión del efecto anestésico de la costumbre que eran necesarios para la inspiración de Marcel) y, desde ese contexto, la literatura como concepto, como idea: lo poético sería una mirada, y una posterior expresión, desacostumbrada a lo real, una mirada en la que se percibiría el movimiento del tiempo, a través de sus mutaciones. La linterna es la proyección de los sucesivos pasados en el presente, proyección que lo embellece.

La literatura tiene la forma del tiempo.

“Pues los verdaderos Paraísos son los paraísos que hemos perdido” “El tiempo recobrado”

En el último tomo, Marcel tiene una gran revelación final, en donde conoce (a partir de experiencias de memoria involuntaria) la finalidad del arte y a la vez la finalidad y el sentido de su propia vida. Esta coincidencia no es casual y es muy significativa para ilustrar lo que se ha propuesto hasta aquí: que las ideas acerca del arte surgen a partir de las experiencias íntimas de Marcel. En este caso es en la fiesta de la princesa de Guermites que, a partir de hechos fortuitos como el tropezón con las baldosas, la sensación de la servilleta almidonada y el ruido de la cuchara contra el plato y del reconocimiento de la acción del tiempo en las personas, Marcel comienza todas las meditaciones que lo llevan a reconocer el sentido de todo lo que ha vivido y la necesidad de escribir para recuperar el tiempo perdido. Por lo tanto sobre todo desde aquí se puede fundamentar aquella idea de que *En busca del tiempo perdido* es la historia de una vocación, como lo reconoce el propio narrador: *“De suerte que, hasta aquel día, toda mi vida habría podido y no hubiera podido resumirse en este título: Una vocación. No habría podido resumirse así porque la literatura no había desempeñado papel alguno en mi vida. Habría podido resumirse así porque esta vida, los recuerdos de sus tristezas, de sus goces formaban una reserva...”⁹⁰* . Todas sus experiencias, sus dolores, sus amores

⁸⁸ Tomo VII. p.278.

⁸⁹ Genette, “Proust palimpsesto” p.58

⁹⁰ Tomo VII. p. 249

serían entonces como el embrión, que se gesta en la oscuridad y el silencio, pero que se revela en el momento de su maduración, y en este caso la maduración sería la escritura. Con respecto a la declaración de que la literatura no jugaba ningún papel en su vida; esto puede considerarse cierto en cuanto a la producción, ya que exceptuando las líneas que le dedica a los campanarios de Martinville, Marcel no se ha consagrado a la tarea literaria, sin embargo, de todas formas se ha tratado de demostrar (en la primera parte de este análisis) que la literatura y el arte en general sí desempeñan un papel en la historia de Marcel; él está inserto en un contexto cultural y familiar donde se aprecian las artes y la lectura, es más, aunque la decisión de ser escritor no se concreta hasta el final de la novela, esta idea ronda desde los inicios, no solo desde la perspectiva de Marcel, sino que también como un anhelo de los que lo rodean.

El llegar a ser escritor es fruto de toda la experiencia de Marcel, pero también de lo que él hace con ésta; sistematizarla, teorizarla y hacer un plan de vida a partir de allí, las teorías que convergen en este último tomo, pero que se están gestando a lo largo de toda la novela, no son sólo producto de las vivencias, sino que son un elemento fundamental del proceso de crecimiento, y por ello están contaminadas de poeticidad y narratividad. La vida y la teoría se deben mutuamente, como ocurre en esta última parte: la experiencia (desde las baldosas en adelante) lo lleva a la teoría (su idea acerca del tiempo y del papel de la literatura con respecto a éste) y ésta se devuelve a la vida, porque lo lleva a ser otro y a mirar de otra manera; el modo profundo y revelador con que percibe a las personas de la fiesta en la casa de la princesa de Guermantes y el gran paso de la duda a la acción, que se reconoce en su decisión de ser escritor.

En esta última parte se cierran entonces los dos aspectos que se han intentado tomar en cuenta, ya que Marcel descubre la finalidad de su vida: ser escritor y con ello se cierra el hilo narrativo de la vocación y culmina su proceso de desarrollo espiritual⁹¹, a su vez, conoce el sentido y la finalidad de la literatura⁹², con lo que se responden las grandes interrogantes que habían quedado suspendidas: *“y hoy vuelto a encontrar en la biblioteca de los Guermantes precisamente, el día más bello y en el que se alumbraban de pronto no sólo los antiguos tanteos de mi pensamiento, sino hasta la finalidad de mi vida y acaso del arte”*⁹³.

Es por ello que esta epifanía final funciona como la anagnórisis de la tragedia antigua: la adquisición de un nuevo conocimiento por el protagonista produce un cambio brusco de la acción (peripecia) que lo llevará a la felicidad o la desgracia⁹⁴; aquí, a la

⁹¹ Y a su vez, culmina su proceso de ascenso social; se encuentra en la cúspide social, no solo porque esté en la casa de la princesa de Guermantes, sino porque es considerado allí como un viejo amigo, como si siempre hubiese pertenecido a ese ambiente, por eso los jóvenes y los “nuevos integrantes” lo admiran y buscan su compañía.

⁹² *“Como vemos, lo que se le otorga a la vez es no sólo la seguridad de su vocación, la afirmación de sus dotes, sino la esencia misma de la literatura que él ha tocado, experimentado en estado puro, experimentando la transformación del tiempo en un espacio imaginario (el espacio propio de las imágenes)”*. Blanchot, Maurice. “La experiencia de Proust” en: *El libro por venir*. Trotta, Madrid, 2005. p.34

⁹³ Tomo VII. p. 235

felicidad construida a partir de la desgracia, porque desde la más absoluta desilusión y renuncia a sus objetivos (*“la literatura ya no podía ya darme ningún gozo, fuera por culpa mía, por mis escasas dotes, fuera por la suya”*⁹⁵) pasa a la resolución más significativa de la novela y que, de cierta forma la gesta, porque, por la estructura circular, esta decisión final engendra el comienzo de la misma novela.

Marcel reconoce en su tropezón con las baldosas (al compararlo con una experiencia similar en Venecia con las otras experiencias similares que había tenido en su vida) una señal de salvación, una posibilidad de encontrar la felicidad. Y, en esta ocasión, le gana a la pereza y se esfuerza por dilucidar las enseñanzas que debía sacar de esos inexplicables y misteriosos goces; así, toda la reflexión posterior es un intento de descubrir la causa de aquella felicidad. Y esta causa sería que esos instantes provocaban en él una sensación de simultaneidad entre el pasado y el presente, una impresión de atemporalidad, que le hacían gozar de la esencia de las cosas. En esta idea del tiempo recobrado, hay una ambivalencia que no se puede dejar pasar, porque se puede entender como extratemporal (como “fragmentos de existencia sustraídos del orden del tiempo”, y por lo tanto, habría que aceptar una bella contradicción: que la esencia del tiempo es su estar fuera del tiempo) o como instantes que dan, aunque momentáneamente, una sensación de eternidad. Blanchot descubre al menos cuatro ideas del tiempo en la obra de Proust y también reconoce esta contradicción: primero habla de un tiempo abolido, borrado por el tiempo mismo, *“pero inmediatamente, con una contradicción que apenas se percibe debido a lo necesaria y fecunda que es, Proust, como por descuido, dice que ese minuto fuera del tiempo le ha permitido ‘obtener, aislar, inmovilizar lo que no aprehende nunca: un poco de tiempo en estado puro’*. *¿Por qué esta inversión?*⁹⁶. La respuesta no es simple; en esa posibilidad de superponerse, aboliendo las distancias, el pasado con el presente, en ese mismo movimiento se vive el “éxtasis temporal” de un tiempo puro, sin acontecimientos, pero en el que caben todas las posibilidades, todas las simultaneidades, toda la eternidad. Para Blanchot ese sería entonces, el tiempo del arte, el tiempo del relato, el tiempo del lenguaje, *“donde el arte encuentra y sitúa sus recursos”*⁹⁷. Genette también reconoce estas contradicciones, pero descubre en ellas una gran riqueza, porque, en alguna medida, atraen esa polivalencia, que tanto se agradece en la obra de Proust: *“Sabido es con qué ambigüedad, aparentemente insostenible, se entrega el héroe proustiano a la búsqueda y a la adoración, a la vez de lo extratemporal y del tiempo en estado puro, cómo pretende estar a un tiempo, y con él su obra futura, fuera del tiempo y dentro del tiempo. Sea cual fuere la clave de ese misterio ontológico, tal vez veamos ahora mejor cómo funciona y se invierte en la obra ese objetivo contradictorio: interpolaciones, distorsiones, condensaciones, la novela proustiana es sin duda, como él anuncia, una novela del*

⁹⁴ Aristóteles, Arte Poética, cap. 11

⁹⁵ Tomo VII. p.211

⁹⁶ Blanchot, Maurice. p.33

⁹⁷ Op.cit. Loc.cit.

*tiempo perdido y recobrado, pero es también, más secretamente acaso, una novela del tiempo dominado, cautivado, ambrujado, secretamente subvertido, o, mejor, pervertido”*⁹⁸

Marcel reconoce que a través de esas impresiones se libera la esencia permanente y habitualmente oculta de las cosas y se encuentra al verdadero yo, aquel que estaría liberado del orden del tiempo y que entonces no teme a la muerte. Sin embargo, Marcel sabe que debe productivizar esas sensaciones, que debe concentrarse en esa esencia que intuye para fijarla, para esclarecerla en su profundidad y reconoce que para ello debe indagar dentro de sí mismo y el medio para ello sería el arte: *“había que procurar interpretar las sensaciones como los signos de tantas leyes y de tantas ideas, intentar pensar, es decir, hacer salir de la penumbra lo que había sentido, convertirlo en un equivalente espiritual. Ahora bien, este medio que me parecía el único, ¿qué otra cosa es que hacer una obra de arte?”*⁹⁹. Y la primera condición del arte sería la lectura¹⁰⁰, lectura del libro interior, lectura que es un acto de creación: *“En cuanto al libro interior de signos desconocidos (...) para cuya lectura nadie podía ayudarme con regla alguna, esta lectura consistía en un acto de creación”*¹⁰¹. A partir de aquí se podría afirmar que todo el proceso de Marcel (que empieza en su infancia y que no termina hasta que acaba aquella obra que se propone escribir y que no es otra que *En busca del tiempo perdido*) es un proceso de lectura, de desciframiento de ese libro interior. De allí la visión de que el escritor no debe inventar ese libro esencial, sino traducirlo, intentando expresar lo inexpresable de la experiencia íntima, individual, no común a todos. El talento del escritor sería escuchar en medio del silencio, porque la grandeza del verdadero arte consiste *“en volver a encontrar, en captar de nuevo, en hacernos conocer esa realidad lejos de la cual vivimos (...) y que es ni más ni menos que nuestra vida. La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura...”*¹⁰². A través de la literatura hay un acercamiento a la verdad, porque se vuelve a vivir, pero de manera consciente, intentando ver lo que hay oculto en la materia, en la experiencia, en las palabras. En este sentido el arte sería más real que la vida, o más bien, le concedería verdad a la vida¹⁰³, la que por transcurrir en el imperio de lo habitual, la inteligencia, la costumbre, las nomenclaturas, la razón, los fines prácticos se aleja de lo esencial, de lo que realmente existe. El arte deshace, desarma lo que la razón ha

⁹⁸ Genette, G. *“El discurso del relato”*, p. 212

⁹⁹ Tomo VII. p.225

¹⁰⁰ Esto le da más sentido entonces al comienzo de la obra donde se ve a Marcel como lector, lector de Bergotte, pero más bien lector de sí mismo, que sería el requisito primero para ser escritor.

¹⁰¹ Tomo VII. p. 226

¹⁰² Tomo VII p.245

¹⁰³ En esto, hay una bella coincidencia con Nietzsche: *“únicamente como fenómeno estético puede justificarse eternamente la existencia y el mundo”*. *El origen de la tragedia*. p.80

construido, en este sentido es un retorno, una recuperación de lo que realmente ha existido y se ha perdido: *“la obra de arte era el único medio de recobrar el Tiempo perdido”*¹⁰⁴.

Todas las reflexiones acerca del tiempo que surgen en el contexto de la fiesta de la princesa funcionan entonces como un acicate para escribir, como la única forma de traer la vida a la verdad, de realizar la vida en un libro. Es por eso que desde aquí se justifique toda la importancia que se le da en la novela a ciertos personajes (y a toda la vida social), que parecen ser insignificantes, pero que adquieren profundidad porque representan, encarnan las mutaciones que genera el paso del tiempo; solo se reconoce el ‘transcurrir’ en las arrugas de la piel, en lo erguido que se ha vuelto mustio, en las hostilidades que se olvidan, en los hijos que parecen ser sus padres, en las transformaciones de los salones, en lo bello que se vuelve informe, en las mejillas abultadas, en los desconocidos que salen a flote, en los dreyfuistas que se olvidan de Dreyfus, en el Quijote convertido en Rey Lear, en fin en todas esas metamorfosis inimaginables que el tiempo, ese artista que trabaja muy despacio, es capaz de generar.

Se revelan, en un mismo día, para Marcel dos ideas del tiempo quizás opuestas: por un lado reconoce la posibilidad de superar el calendario, el tiempo cronológico, (la inevitable sucesión que instala necesariamente separados al pasado y al presente) a través de la esencia atemporal que surge de esas fugitivas impresiones estéticas y de su establecimiento a través del arte y la literatura. Por otro lado, al reconocer el paso del tiempo en los invitados de la fiesta que encuentra tan envejecidos que los toma por disfrazados, surge con fuerza la idea del tiempo cotidiano, finito, destructor¹⁰⁵, lo que le provoca una gran angustia por la incertidumbre acerca del futuro de su obra: *“Una razón más grave explicaba mi angustia; descubría esta acción destructora del tiempo en el momento mismo en que yo pretendía aclarar, intelectualizar en una obra de arte unas realidades extratemporales”*¹⁰⁶. El tiempo, que es entonces el gran protagonista, es a la vez el estímulo y la inquietud, objeto y sujeto: *“Entonces pensé de pronto que si tenía aún fuerzas para realizar mi obra, aquella fiesta que me dio, hoy mismo, a la vez la idea de mi obra y el miedo de no poder realizarla, marcaría ciertamente ante todo en ésta la forma que antaño presentí en la iglesia de Combray, y que, habitualmente nos es invisible, la del Tiempo”*¹⁰⁷. Su obra por lo tanto tendría la forma del tiempo, pero del tiempo subjetivo, vivido desde una interioridad que se dilata aquí, se suspende allá; *“porque la vida es muy poco cronológica e interfieren muchos anacronismos en la continuidad de los días”*¹⁰⁸. Los nuevos conocimientos que adquiere Marcel implican que la realización de su obra es un deber, una necesidad de darle existencia verdadera a la materia de sus

¹⁰⁴ Tomo VII. p.249

¹⁰⁵ *“Tiempo en primer lugar real, destructor (...) y no obstante es el mismo, que con esa acción destructiva nos da también lo que nos quita e infinitamente más, puesto que nos da las cosas, los acontecimientos los seres en una presencia irreal que los eleva hasta ese punto en el que nos conmueven”*. Blanchot. p. 32.

¹⁰⁶ Tomo VII. p. 285

¹⁰⁷ Tomo VII. p.417

días, una posibilidad de afirmar que la vida es digna de ser vivida. El libro merece el penoso trabajo, el esfuerzo desgastador, como lo expresan estas preciosas líneas: *“tendría que preparar su libro minuciosamente, con continuos reagrupamientos de fuerzas, como una ofensiva, soportarlo como una fatiga, aceptarlo como una regla, construirlo como una iglesia, seguirlo como un régimen, vencerlo como un obstáculo, conquistarlo como una amistad, sobrealimentarlo como un niño, crearlo como un mundo...”*¹⁰⁹

Finalmente da el narrador una clave fundamental para el libro que va a emprender y que llama a leer: *“Si me diese siquiera el Tiempo suficiente para realizar mi obra, lo primero que haría sería describir en ella a los hombres ocupando un lugar sumamente grande (aunque para ello hubieran de parecer seres monstruosos), comparado con el muy restringido que se les asigna en el espacio, un lugar, por el contrario, prolongado sin límite en el Tiempo, puesto que, como gigantes sumergidos en los años, lindan simultáneamente con épocas tan distantes, entre las cuales vinieron a situarse tantos días”*¹¹⁰.

Por último, hay que insistir en la estructura circular de la novela, lo que tiene como resultado que la búsqueda de la novela sea su propia realización; aunque Marcel decida escribir solo al final, en realidad, al vivir está siempre escribiendo. Como plantea Genette, esta novela es constantemente doble, porque es a la vez la historia, el nacimiento de una vocación y el ejercicio, la puesta en práctica de esa vocación. *En busca del tiempo perdido* es entonces una obra que no acaba, tiene esa estructura infinita del nunca acabar, por lo tanto convoca a leerla y releerla, y en esta segunda lectura, se debe tener en cuenta que el libro que se acaba de leer está en realidad por escribirse.

¹⁰⁸ Tomo II. p.229

¹⁰⁹ Tomo VII. p. 402-403

¹¹⁰ Tomo VII. p. 421

Bibliografía

Marcel Proust "En busca del tiempo perdido".

Para los tres primeros tomos ("Del lado de Swann", "A la sombra de las muchachas en flor" y "Del lado de Guermantes") se utilizó la traducción de Estela Canto de Editorial Losada, Buenos Aires, 2000 (primera edición).

Los tomos del cuarto al séptimo ("Sodoma y Gomorra", "La prisionera", "La Fugitiva" y "El tiempo recobrado"): traducción de Consuelo Berges de Editorial Alianza, Madrid, 2006. (Primeras ediciones: 1967, 1968, 1968 y 1969, respectivamente).

Blanchot, Maurice. "La experiencia de Proust" en: El libro por venir. Trotta, Madrid, 2005.

Castro, Carmen. Marcel Proust o el vivir escribiendo. Revista de Occidente, Madrid, 1952.

Deleuze, Gilles. Proust y los signos. Ed. Anagrama, Barcelona, 1970.

Derridá, Jacques. "Fuerza y significación" en: La escritura y la diferencia. Barna, Anthropos, 1989

Genette, Gerard. "El discurso del relato" en: Figuras III. Lumen, Barcelona, 1989.

Genette, Gerard. "Proust palimpsesto" en: Figuras I. Córdoba, Nagelkop, 1970

Nietzsche, Friedrich. El origen de la tragedia. Ed. Espasa. Madrid, 2000.