

# ENSAYOS sobre Marcel Proust

---

En las siguientes páginas se presenta, a manera de separata, cuatro ensayos que analizan con propiedad y pasión *En busca del tiempo perdido*, monumental obra escrita en siete tomos entre 1913 y 1927 por el francés Marcel Proust, y considerada como una de las obras más complejas y también más influyentes en el campo literario, filosófico y de la teoría del arte.

Estos ensayos son resultado de las cuatro conferencias ofrecidas magistralmente por Luciano Brito, (crítico literario brasileño y especialista en literatura comparada) en un seminario realizado en la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra (UPSA) y la Feria del libro de la ciudad, la primera semana de junio de 2019.

La presencia de Luciano Brito en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra fue posible gracias al auspicio de la Embajada de Francia en Bolivia y la Alianza Francesa de Santa Cruz, con la gestión institucional y conducción literaria de Juan Murillo Dencker, crítico literario boliviano y Presidente de la Alianza Francesa de Santa Cruz.

20 FERIA INTERNACIONAL  
DEL LIBRO  
DE SANTA CRUZ DE LA SIERRA

LA MADELEINE DE  
PROUST  
Y LOS LABERINTOS  
DE LA MEMORIA



# Proust excéntrico: ¿un escritor anti-institucional? (Una introducción)

---

## Eccentric Proust: an anti-institutional writer? (An introduction)

---

### Luciano Brito

Brasileño. Crítico literario, Doctor en literatura comparada por la Universidad París 3 – Sorbonne Nouvelle. Francia.  
lucbbraga@gmail.com

### Introducción

Ante la oportunidad de ofrecer un seminario acerca de la obra de Marcel Proust en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, en el 2019, y en el contexto de la XX Feria Internacional del libro de Santa Cruz de la Sierra, donde la Unión Europea fue la invitada de honor, contando con el auspicio de la Embajada de la República de Francia en Bolivia, la Alianza Francesa de Santa Cruz, y la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, UPSA, se desarrolló cuatro conferencias magistrales sobre el escritor francés.

En esta primera conferencia es difícil no quedarse sorprendido con la manera cómo Proust se tornó en escritor emblemático de Francia y de la lengua francesa a lo largo del siglo XX, lo que probablemente va a prolongarse durante siglo XXI. En la Francia actual, hay decenas de publicaciones anuales de libros y de artículos sobre Proust, de modo que es prácticamente imposible acompañar lo que es producido en su totalidad. No es obvio el motivo por el cual Proust se volvió un escritor tan amado, a punto de suscitar el interés de lectores incluso acá en Bolivia, alrededor de diez mil kilómetros de dónde Proust escribió. El libro emblemático de Proust, *En busca del tiempo perdido*, considerado como una de las novelas más influyentes del siglo XX, es normalmente percibido como un caso inaugural

y gigante de la novela moderna. Lo que mucha gente no sabe es que *En busca del tiempo perdido*, contrariamente a lo que se puede pensar, ha sido un libro poco leído en Francia hasta los años 1950, y que la obra de Proust tiene un renacimiento considerable solamente a partir de los años del estructuralismo. Esta introducción al seminario es una tentativa de comprender y de deshacer la centralidad cultural frecuentemente atribuida a Proust.

### Una novela impopular

Es posible en este espacio abrir un paréntesis, lo que es una manera proustiana de conversar, y una forma de transmitir un autor, retomándolo a partir de su manera de hablar. Para dar una idea de esa impopularidad inicial de Proust, -lo que es un ejemplo pertinente ya que estamos discutiendo esa obra hoy en Bolivia-, hasta 1946 no había una traducción completa de los siete tomos de *En busca del tiempo perdido* en español: la primera es de 1946, en Argentina, antes de la edición completa en España, en 1952. Fue una edición complicada, porque los tres primeros tomos fueron traducidos en los años 1920 por un español, Pedro Salinas, y los cuatro últimos en los años 1940 por un argentino, Marcelo Menasché, lo que provoca una traducción disonante en términos de estilo y de lengua; veinte años es un intervalo muy largo en el contexto de una traducción. Es solamente

en los años 2000 que el libro de Proust es traducido integralmente en español en el contexto de un solo proyecto editorial, y esas nuevas traducciones integrales ya son por lo menos tres: la de Mauro Armino, la de Carlos Manzano (nosotros vamos a trabajar con esa) y la traducción latinoamericana de Estela Canto y de Gracila Isnardi, que tradujo el último tomo, *El tiempo recobrado*, cuando la primera traductora, Estela Canto, falleció.

En Brasil, para dar otro ejemplo de Latinoamérica, hubo una traducción en los años 1950, hecha en conjunto por varios escritores y fue solamente en los años 1990 que se concretó un proyecto editorial para traducir la obra integralmente, a cargo de Fernando Py, y actualmente existe un nuevo proyecto de traducción que debe salir por estos años, de Mário Sergio Conti. Lo que quiero mostrar con esa rápida historia de la traducción es que la obra de Proust tuvo un renacimiento en Francia a partir de los años 1960, y también en Latinoamérica ya cerca del siglo XXI. A pesar de haber tenido grandes admiradores desde el comienzo, esa obra popular, icónica y amada, no fue en sus inicios, como lo es hoy, leída y releída, traducida y retraducida en tantas lenguas.

Es por esa razón que digo “contrariamente a lo que se puede pensar”, porque presentar Proust en 2019, en Francia o en Bolivia, puede parecer un ejercicio cuestionable, debido a la forma como Proust se asoció a un patrimonio, entró en la institución, parece absorber y encarnar, en una primera fase, la cultura francesa al punto de ser un marco de referencia de su historia literaria, un escritor que vive directa o indirectamente en la memoria de varios lectores de novelas. Y no solamente de lectores específicamente de literatura, porque es una obra que atraviesa no solamente las lenguas – ya sea que sean las lenguas extranjeras dentro de *En busca del tiempo perdido*, como el alemán de Charlus o el dialecto (“patois”) de Françoise, o que sean aún las lenguas extranjeras en dirección de las cuales la obra ha ido, como acabamos de ver con el caso de Latinoamérica –, pero que también atraviesan disciplinas: Proust es un escritor que proporciona pistas de cómo pensar la violencia de la historia, la política, la psicología y la escritura del saber.

### **Una novela múltiple**

Para alguien que empieza por primera vez la lectura de *En busca del tiempo perdido*, es probable que su primera reacción sea la sorpresa porque existen

muchos libros posibles que proliferan al mismo tiempo: En busca del tiempo perdido puede ser leído como (1) una novela de aprendizaje excéntrica; (2) como una novela sociológica, en el sentido profundo del término, o sea, un texto que intenta comprender la máquina que mueve la sociedad; (3) como un romance psicológico, que busca entender las motivaciones y los deseos, frecuentemente inaceptables socialmente, de la psique humana; (4) como una nueva mecanografía de la memoria, a través de una escritura que busca una forma inédita de organizar las informaciones que la memoria nos trae, consciente o inconscientemente, de manera voluntaria o involuntaria, a través de los fragmentos y de las lagunas, de forma no cronológica; (5) como una meta-novela, una reflexión sobre lo que es una novela o como escribirla; (6) un ensayo, o sea, un libro que es una peripecia narrativa pero que también, muchas veces, se torna un ejercicio intelectual sin enredo; (7) como un tratado científico sobre la pasión; (8) sobre la guerra; (9) sobre la homosexualidad; (10) sobre el sadomasoquismo; e incluso (11) como el proyecto de un libro. Son muchos libros posibles que se encuentran y se desencuentran, que se escriben al mismo tiempo y van en muchas direcciones al mismo tiempo.

Por esas razones, *En busca del tiempo perdido* es un libro experimental en el sentido más simple de la palabra: un libro completamente nuevo, que intenta hacer algo que nunca antes existió; y en eso alienta a todo potencial escritor que lo lee, a querer escribir también algo que nunca antes existió. Se manifiesta en la obra esa ambición muy fuerte por la novedad: de un libro por venir, de un libro nuevo que el narrador va a empezar a escribir; de un pre-libro. Y es un libro experimental también en el sentido que se aventura por muchos dominios del conocimiento sin querer dar una expresión resolutoria, conclusiva y aún menos especialista sobre esos dominios: por ejemplo, la medicina, (sobre todo la neurología y la oftalmología), la botánica, la zoología, la geología, la historia natural, la mitología, la filosofía, la tecnología y aún la ciencia militar. A través de este libro el autor intenta autorizar a los futuros escritores a escribir, partiendo del vocabulario de las diversas formas del conocimiento, sin tener miedo de hacerlo.

Muchas veces, nosotros podemos leer a Proust y pensar que él está utilizando todas esas palabras

que vienen de la medicina (lo que es comprensible ya que su padre era médico) o de la botánica como una forma de intimidación, o como una forma de imponer una supuesta erudición para el lector, pero en realidad es lo contrario: lo que Proust hace es liberarnos para no tener miedo de escribir a partir del vocabulario que nosotros juzgamos justo de acuerdo con nuestra intuición y con nuestro, como dice Proust, “yo profundo”. Así, Proust puede ser un escritor exuberante en términos de vocabulario, pero esa exuberancia no es una marca de intimidación o de deshonestidad, se trata de uno de los elementos que orientan la libertad de la prosa de Proust, y reflejan su confianza en la lengua y en la metáfora de poder desenvolver una forma de conocimiento que muchas veces tiene dificultades para afirmar socialmente su legitimidad.

Eso también es válido para la forma como Proust atraviesa culturas distintas (como la cultura japonesa o árabe), siglos de historia, u otras formas de expresión más allá de la literatura (como el teatro o la música). Proust recorre esas distintas memorias con una curiosidad enorme, pero también de manera completamente fluctuante, como un paseante nocturno sin destino preciso. Nosotros pasamos por todas esas memorias como si pasásemos por un laberinto, sin entender muy bien porqué estamos yendo por ese o aquél camino. Hay una página de *El tiempo recobrado* en que el narrador compara París durante la Primera Guerra Mundial con Bagdad en *Las mil y una noches*, y esa yuxtaposición transforma la ciudad en un laberinto y se concretiza en una forma de escritura que también es un laberinto. La cultura y el vocabulario de Proust son eclécticos y ambiciosos, pero la forma errática de organizar el conocimiento no es intimidante. En *busca del tiempo perdido* no pertenece así a ningún género; se trata de un libro anárquico y no cronológico, que se construye a partir de fragmentos narrativos, de líneas de fuga, de hinchamientos internos de párrafos en los cuales se acumulan los vacíos de la memoria, los olvidos y las citas aproximativas.

En realidad, aunque provenga de la gran burguesía de la III República, Proust está cerca de la democratización de la expresión que nosotros observamos hoy en día con los blogs, YouTube y las redes sociales, en el sentido que Proust habla en su novela de lo que su alma quiere y sobre lo que su alma juzga es lo que

escucha del mundo. No es cuestión de hacer de Proust un profeta de la democratización de la expresión contemporánea, pero nosotros sabemos que muchas de las prácticas performativas del presente tienen sus orquestaciones inscritas en la sociedad mucho antes de difundirse en ella. Todo el rigor proustiano, toda la metodología proustiana viene de la capacidad de tornarse receptivo a los ritmos del alma, a lo que el “yo profundo” emite como sonido y ruido, y nada más allá de eso. La metáfora medicinal se concretiza justamente por la posibilidad que tiene el narrador de poder “radiografiar” el “yo profundo” de los personajes y lo suyo: de poder hacer un examen radiológico que podría revelar la expresión verdadera. La capacidad de tornarse receptivo a esa memoria corporal, a esa interioridad, es un aprendizaje que dura millares de páginas, porqué el narrador proustiano, a la manera de un sonámbulo, no sabe exactamente lo que quiere ni dónde está llegando. Lo que el narrador desea encontrar o dónde a él le gustaría llegar es algo que viene solamente después que ya lo dijo, es un descubrimiento que no depende de su voluntad; es un descubrimiento involuntario que solamente la memoria del cuerpo, la memoria de los sentidos puede sacar a la luz, como cuando ésta es activada por el sabor de la Madeleine (Magdalena). La idea de una responsabilidad proustiana viene justamente de la posibilidad de estar disponible a lo que el cuerpo expresa cuando este reconoce el gusto por la Madeleine (Magdalena), y empuja al sujeto a transcribir estas señales. Es algo que aparece con certeza en el final de *En busca del tiempo perdido*, cuando escribir se torna sinónimo de transcribir y de traducir estos ritmos arcaicos. Y es dónde viene la preferencia de Proust por la sensibilidad sobre la inteligencia, porque es la sensibilidad la facultad que permite recibir las señales del cuerpo. La forma excéntrica proustiana de organizar las informaciones es así una afirmación de las maneras profundamente singulares y no reemplazables que cada uno tiene de pensar, y que están distantes de la lengua del cliché y de la lengua común.

### **Ausencia de una estabilidad patrimonial**

Estos fragmentos, vacíos, faltas, proliferaciones, caminos erráticos y citas aproximativas declinan la imagen de una estabilidad patrimonial y de un autor central. Lo que retoma lo afirmado al comienzo del presente ensayo sobre ese fenómeno raro, que es la transformación de Proust en un escritor canónico

y patrimonial, una transformación al mismo tiempo completamente orquestada y negada por la obra.

En vez de un patrimonio, *En busca del tiempo perdido* se presenta como una ruina (“un cementerio de nombres apagados”, como dice el narrador proustiano en un momento). No hay acumulación gratuita de la cultura en Proust o una idea positivista de centralidad o de patrimonio; en vez de eso, hay un gran olvido, y en los finales del libro, una inmensa indiferencia a la cultura. Por esa razón, también, Proust puede ser leído como un escritor anti-institucional: en la obra *En busca del tiempo perdido*, no hay la mínima intención de restituir una tradición. En vez de eso, la ambición es de anticipar la muerte de toda tradición y de imaginar cómo sería el mundo después del fin de los hábitos, después del agotamiento de las modas dentro de una sociedad, lo que el narrador proustiano llama de “el movimiento del calidoscopio”. La melancolía no es entonces producto de una tradición que existió, sino de una tradición que no va a existir más, algo que ya está deshaciéndose y que está condenada a su propia destrucción. Esa percepción del propio proyecto que no duda en fragmentar o en quebrar toda tradición, y que está orientado para el futuro, conduce a una verdadera interrogación cuando nosotros intentamos entender como puede ser posible que Proust se haya tornado en un escritor central, homenajeado y emblemático en vez de haber permanecido como el escritor del desorden que fue.

### Más elementos

Hay aún más elementos que refuerzan la dificultad de situar a Proust como un escritor institucional. Elemento número uno: la excentricidad no solamente del vocabulario, lo que incluye lo que ha sido dicho hasta ahora sobre las diversas áreas del conocimiento, sino también del ritmo y de la sintaxis, que es la marca del estilo de *En busca del tiempo perdido*. Cuando *Por el camino de Swann* fue publicado por la primera vez, muchos escritores a quien nos les gustaba Proust insistían en la idea de que la lengua proustiana no sonaba francesa y que hería la claridad de la lengua francesa. Fue el caso, por ejemplo, de Romain Rolland, que describió la frase proustiana una vez como “el esnobismo neurasténico del andrógino en el estilo del terciopelo franco-semítico” (Rolland, 1933, p. 305).

Lo que conduce al elemento número dos, frecuentemente mezclado al primero, que es el

judaísmo proustiano. La asociación de la palabra de Proust con lo semita es una opinión compartida por otros escritores de la época, como Maurice Barrès, que una vez llamó a Proust como “un cuentista árabe”, escritor de “arabescos”, o aún de “poeta persa”. La excentricidad de la frase de Proust es tempranamente asociada a algo que parece ser oriental: la racionalidad, la claridad y la precisión, consideradas como cualidades de la lengua francesa, se encuentran amenazadas en Proust, gracias a una escritura que invita a la confusión, a la imprecisión, a la inversión y a movimientos estilísticos indecisos, que dudan (las digresiones, los cambios en los puntos de vista, las revisiones, los paréntesis...)

El elemento número 3: la pederastia. Lo que es interesante también en la resistencia inicial a la lengua de Proust es que la acusación de ser poco francés se relaciona con la idea de un estilo semita y también a la homosexualidad (lo que acabamos de ver con la palabra “andrógino” de la construcción de Romain Rolland). Existen entonces varios adjetivos que acaban tornándose familiares los unos a los otros para referirse al estilo proustiano: afeminado, semita, árabe, mórbido, místico. La reserva sobre la excentricidad de la escritura de Proust puede ser comprendida, y lo fue, como el miedo de una escritura, a una voz poco clara, híbrida, confusa, extranjera, desequilibrada, con mil matices y con un ritmo inconstante, lejos de la claridad asociada al mito de la lengua francesa. La escritura de Proust surge como una escritura peligrosa, elástica, sin firmeza, una frase acuosa que puede conducir a la amorfía gramatical y sintáctica, a la destrucción de la división entre los sexos, y a la destrucción de la dicción clásica de la lengua francesa.

El elemento número cuatro, que contribuye mucho para la excentricidad de Proust y para su impopularidad inicial, es el hecho que a Proust le gustaba, en cierta medida, transgredir; era alguien que conocía los códigos y rituales de la burguesía y de la aristocracia, y también del proletariado. La persona en quién el narrador confía más en su vida adulta es Françoise, su sirvienta; y uno de los mayores descubrimientos de *En busca del tiempo perdido* ocurre dentro del burdel de Jupien, un sitio de encuentro de clases. La voluntad de observar el comportamiento de distintas clases y de querer radiografiar el comportamiento de las clases más privilegiadas ha sido interpretado, muchas veces,

como la prueba de un estilo de vida superficial. Pero, en Proust, se trata de la sospecha que el aprendizaje de una sociedad y de las relaciones de poder en una sociedad se hace observando y participando de esa sociedad; y sujetándose a la violencia y a las ilusiones que esa sociedad ofrece, más que estudiando por la vía externa de los libros. El narrador proustiano acredita muy poco al desenvolvimiento intelectual a través de una conversación intelectual, o en el estudio del mundo a partir de un conocimiento que ya existe, y prefiere el desenvolvimiento intelectual a través de una experiencia de mundo. Eso explica, de cierta forma, que el interés de Proust por las fiestas no es solamente una superficialidad, y viene más bien de la convicción que la participación en los rituales del mundo puede conducir a una comprensión de mundo.

Existe un quinto y último elemento, íntimamente ligado a todos los otros mencionados hasta aquí: el agotamiento sorprendente- en la obra de Proust- del siglo XVIII francés, el siglo de las Luces, de la razón y del sentido común. Mucho de la memoria de Francia en el mundo y en Latinoamérica viene de la herencia de ese período: la Revolución Francesa, la Declaración de los Derechos Humanos, los escritores y los moralistas del siglo XVIII. Pero, en Proust, esa memoria está ausente; como dice con razón Antoine Compagnon: “ni Voltaire, ni Rousseau, ni Diderot, que pegaban las virtudes republicanas que a la República le gustaría inculcar son sus libros de predilección” (Compagnon, 1992, p.6). Entonces, aunque Proust provenga de la gran burguesía de la III República del final del siglo XIX, el escritor de *En busca del tiempo perdido* no corresponde a la imagen que la Francia de su tiempo podría tener de un gran escritor francés, lo que refuerza el misterio en torno de su canonización y al mismo tiempo la calidad excéntrica de su obra.

### Inversión y conclusión

Es curioso percibir, a pesar de los pesares, que hay elementos dentro de *En la busca del tiempo perdido* que contribuyen a la imagen de un gran escritor canónico e institucional. Pero son máscaras y disimulaciones: el narrador proustiano se presenta por ejemplo como un hombre católico, aunque la memoria cultural que prime en el texto sea predominantemente judaica. El narrador proustiano se presenta aún como un hombre heterosexual; él es en hecho uno de los pocos personajes del libro que

no se torna al final un sodomita o una gomorresina. Pero nosotros sabemos que el modelo de Albertine es un hombre o, para ser más preciso, sin número de hombres. Además, uno de los especialistas de Proust, Leo Spitzer, sustenta la tesis de que hay un nivel del discurso de Proust que intenta reproducir la voz de un “sabio sereno”, y es así comprensible la preferencia por una imagen autoral familiar a una idea occidental de universalismo (viril, católico, heterosexual). Pero esa imagen es una máscara, que se atenúa por la realidad del escritor: un inválido discreto, siempre enfermo y agitado emocional y espiritualmente.

Lo que es revelado negativamente – por un proceso de inversión de la imagen de un gran escritor católico, heterosexual, de un “sabio sereno” – es otro autor: un joven nervioso, angustiado, neurótico, confuso, impreciso, homosexual, judío, que tiene una voz o frase infinitamente extranjera, que se apropia libremente las palabras de varias formas de conocimiento. Nosotros podemos preguntar si la transformación de Proust en un escritor institucional, uno de los más leídos, homenajeados y traducidos del siglo XX, uno de los más “clásicos”, digamos así, no correspondería a la máscara del narrador de *En busca del tiempo perdido*, y al deseo que este narrador tiene de ser reconocido como un dios. Nosotros podemos preguntar, aún – este será un objetivo de los ensayos siguientes –, lo que podríamos descubrir si declinamos esa imagen y si preferimos, en vez de esa, la voz más agitada, fresca y rara, que está escondida en el texto.

### Referencias bibliográficas

- Compagnon, A. (1992). *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust: Les Lieux de mémoire, t. III. En Nora Pierre (ed.). *Les France, vol. 2*. París: Gallimard,
- Proust, M. (1999). *À la Recherche du temps perdu* (1913-1927), París: Gallimard, coll. « Quarto ».
- Proust, M. (2013-2014). *En busca del tiempo perdido* (7 tomos), traducción de Carlos Manzano, Barcelona: RBA Libros.
- Romain R. (1933). *L'Âme enchantée. Tome 1 : L'annonciatrice*, París: Albin Michel.

# Proust político: la sociedad como sueño

---

## Political Proust: society as a dream

---

### Luciano Brito

Brasileño. Crítico literario, Doctor en literatura comparada por la Universidad París 3 – Sorbonne Nouvelle. Francia.  
lucbbraga@gmail.com

---

### Introducción

Uno de los puntos de la primera conferencia magistral sobre el escritor francés Marcel Proust, trató de la convicción proustiana según la cual la participación en los rituales de una sociedad puede conducir a una comprensión de la sociedad. Lo que nos lleva a la idea de que el aprendizaje mundano del narrador proustiano conduce a un interés marcado por una forma de sociología. En la época de Proust, la disciplina de la sociología, en Francia, estuvo compuesta principalmente por el pensamiento de Émile Durkheim, que tenía la tesis de que el movimiento de una sociedad se funda en la lucha de intereses. Pero, en Proust, que esbozó ideas para una sociología propia, hay un rechazo claro a Durkheim y una preferencia por Gabriel Tarde, una figura al margen de la sociología francesa del siglo XIX. Tarde sustentaba la idea que la sociedad es un estado de hipnosis, un estado de sueño, y que nosotros podemos actuar en el interior de ese sueño de forma indirecta, una forma familiar a la idea de imitación. El tema del ensayo de hoy es la forma como Proust se apropia de esa memoria, lo que conduce a una manera original de concebir y de estudiar la sociedad, y a una manera de escribirla, a partir de la imagen del calidoscopio. Lo propuesto es, por un lado, una reflexión sobre la relación complicada que tiene Proust con la política y con la sociología; y, por otro lado, sobre un sueño social subyacente de *En busca del tiempo perdido*: la utopía de la igualdad de clases.

### La memoria de Tarde

Empecemos por una frase que no es de Proust sino de

Gabriel Tarde, sociólogo que Proust leyó y que influyó en la visión de la sociedad de *En busca del tiempo perdido*: “El estado social, como el estado hipnótico, es apenas una forma de sueño, un sueño de comando y un sueño de acción. Tener apenas ideas sugeridas y pensar que son espontáneas: esa es la ilusión propia al sonámbulo y también al hombre social” (Tarde, 2001, p 137).

La idea de que nosotros somos sonámbulos inmersos en una especie de acuario social, sin exactamente entender los mecanismos y las motivaciones de ese acuario, es un hecho primordial en la obra *En busca del tiempo perdido*. Para Proust, todos estamos durmiendo dentro de un sueño, dentro de mitos, girando dentro de un calidoscopio cuyas leyes no dominamos; y una forma de acción social viene de la capacidad de estar sensible al movimiento de ese calidoscopio.

En la época de Proust, la sociología era una disciplina nueva que, principalmente bajo la influencia positivista de Émile Durkheim, tenía como presupuesto principal la lucha consciente de intereses. Es posible decir aún, más ampliamente bajo la influencia de la Revolución Francesa y del siglo de las Luces, que la imagen canónica del intelectual francés es la imagen de alguien que está despierto en oposición al poder. O sea, de un intelectual que ataca el poder desde afuera, que lucha frontalmente contra el poder y saca su propia legitimidad de una primera reacción explosiva contra distintas formas de autoridad y de opresión. Se trata de un intelectual que está consciente de las relaciones de poder en la esfera política, que está confrontando los poderes establecidos

y que se considera más esclarecido y despierto que los intelectuales de las generaciones pasadas; un intelectual, en resumen, que no pertenecería a ningún mito, que estaría fuera del mito, y que se sostiene en la fuerza de un diálogo que denuncia una injusticia. Esa es la imagen estándar del intelectual politizado, inventado por la Revolución Francesa.

Pero Proust inventa otra forma de acción, más nebulosa, más confusa, más discreta, más indirecta, más cerca de los principios de imitación y de sonambulismo de Tarde que de los principios de oposición y de toma de consciencia. Esa forma de acción proustiana es infinitamente oblicua y soñolienta, en el sentido preciso que su propio agente está inconsciente de lo que está haciendo. Se trata de una de las grandes originalidades de *En busca del tiempo perdido* en relación con las novelas del siglo XIX, que presentaban un narrador omnisciente y todopoderoso que conoce los rumbos de la historia. En la obra *En busca del tiempo perdido*, los personajes conocen mal sus destinos; y el gran enredo del libro, que es la transformación del narrador en escritor, es ignorado por el propio narrador. Lo que está detrás también de esa forma de acción proustiana es una forma de pensar la sociedad no a través de la inteligencia, sino a través de la sensibilidad y de la intuición; de una escucha al ambiente y a lo que Tarde llama un “estado de hipnosis”.

### **Flaubert y el sonambulismo**

Proust no inventó solo esa manera de estar en el mundo. Uno de los modelos de *En busca del tiempo perdido* para pensar esa cuestión, más allá de Tarde, fue Gustave Flaubert en *La educación sentimental*. Frédéric Moreau, el protagonista de *La educación sentimental*, es un verdadero sonámbulo que vive en un mundo imitativo, cargado de mitos y de códigos sociales acerca de cómo debemos comportarnos. La violencia y la sorpresa de la novela de Flaubert es que esas narrativas en las cuales estamos completamente sumergidos, son débiles, en el sentido que son saturadas y caducas, un *déjà vu* incapaz de provocar una emoción; y al mismo tiempo son fuertes, en el sentido que nosotros no sabríamos liberarnos de esas narrativas sociales y continuaríamos repitiéndolas de manera cíclica y banal. No existe carga semántica o dramática en la novela de Flaubert, solamente la

repetición banal de la narrativa moderna: un efecto que Flaubert inventó. En un texto de Proust sobre el estilo de *La educación sentimental*, Proust subraya que la violencia del libro de Flaubert viene justamente del pretérito imperfecto, que es un tiempo que estaría siempre prolongando esos eventos banales al infinito.

Por esa razón, la visión de mundo de Flaubert es desesperadora: porque la imagen de la sociedad en *La educación sentimental* es la de un sueño dentro del cual es imposible actuar, ya que nosotros somos todos personajes pasivos. Peor: si decidimos salir de la apatía y tener un deseo y querer intervenir con inteligencia, eso en Flaubert también conduce al fracaso y a una banalidad, ya que toda acción sería insignificante. Incluso la mencionada ascensión de Frédéric es vista como una banalidad, algo que él habría hecho sin esfuerzo, porque ya existía la narrativa capitalista de la “ascensión social” o de la “llegada a una gran ciudad, París”, preparada para él. Todo lo que Frédéric hizo ha sido repetir un mito que ya estaba programado para él. No existe transformación social posible en Flaubert. En vez de eso, existe la aceptación de que el mundo es un estado nebuloso que se repite, que la inteligencia conduce al fracaso y que incluso la acción es fútil, que nosotros somos todos seres pequeños y fluctuantes, viviendo en función de mitos y de narrativas sugeridas (y que no son creadas por nosotros, contrariamente a lo que podamos pensar), que nosotros estamos todos por fin sumergidos en un sueño que se prolonga, un *déjà vu* después del otro; a la imagen del pretérito imperfecto que fascinó a Proust cuando leyó *La educación sentimental*.

Ese estado perpetuo de la sociedad como un sueño irracional y extranjero a la inteligencia es algo que hace de Flaubert uno de los grandes modelos de Proust. La diferencia es que para Flaubert el estado de sueño es una pesadilla, ya que no hay posibilidad de actuar y toda tentativa de acción es ilegítima, banal y repetitiva. En Proust, esta idea cambia: el narrador proustiano hace de su sonambulismo un pensamiento por venir, una intuición silenciosa sensible a las impresiones y al mundo, lo que conduce a un sujeto que desea alcanzar una forma de conocimiento y lo alcanza al final del libro.

### **Imitación como acción**

La visión política de Flaubert no sale de la esfera

de sátira social: el mundo es insignificante, cargado de ilusiones y de mitos. En cuanto que el narrador proustiano también acredita que nosotros vivimos en un mundo de ilusión, él sustenta la posibilidad de una transformación activa. Para dar un ejemplo práctico de como la máquina social funciona en el libro *En busca del tiempo perdido*, existen varios personajes que son modelos para el narrador proustiano que lo intimidan en la juventud, y a los cuales el narrador intenta imitar, como Swann y Charlus. La práctica de la imitación es algo que Proust (el autor y no solamente el narrador proustiano) desarrolló durante muchos años en la juventud; los pastiches de Proust son publicados y conocidos. La capacidad de la imitación es una forma de ir al encuentro del poder sin oposición.

Para el narrador proustiano, esas formas de autoridad, -Swann y Charlus-, son figuras en principio misteriosas para el narrador, que emiten signos que el narrador no entiende. La imitación no es una forma de lisonjear el modelo o de dar más poder al modelo, sino una forma de absorberlo, y eventualmente en el futuro tornarse también un individuo y una figura de autoridad.

Se trata de una manera de acción que quiebra la dualidad política entre dominante y dominado; se trata también de una forma de sensibilidad política. La fuerza es hasta cierto punto inconsciente al narrador; en el comienzo, él es sumiso y admirador en relación con Swann y Charlus. Hay una franqueza proustiana en lo que concierne a la intimidación: el narrador acepta y habla que se siente intimidado por sus modelos. Pero al mismo tiempo es esa inconsistencia del sonámbulo, confusa y que confunde, lo que constituye la aptitud que tiene el narrador para desenvolver su autonomía. La ascensión del narrador dentro de un mundo de sueño no ocurre a pesar de su sonambulismo, sino gracias a esa cualidad.

El narrador proustiano se siente frecuentemente desmotivado: reclama estar sin coraje (hasta el último tomo, *El tiempo recobrado*, la falta de coraje es uno de los principales atributos del narrador proustiano); reclama de ser perezoso, inactivo, ocioso, inapto y mucho de lo que se llama tiempo perdido es un tiempo práctico, que el narrador descuidó porque no es un carrerista consciente, como Rastignac de

Balzac. La fuerza política del narrador proustiano ocurre justamente en el abandono de sí mismo, que es cuando la memoria involuntaria puede actuar. La gran novedad del narrador proustiano en relación con Frédéric Moreau es la posibilidad de hacer de su pasividad una acción y una performance que interviene en el mundo.

Esa cualidad performativa – performance es una palabra que se escucha mucho hoy en día en los estudios literarios – es crucial en Proust en el sentido que el narrador proustiano intenta explicar la sociedad, pero, más allá de eso, él construye la sociedad y es un elemento que puede cambiarla a través del lenguaje. Esa es una diferencia de Proust en relación con los pensadores canónicos de la sociología y otra similitud suya con el pensamiento de Gabriel Tarde: Proust no se pone en una posición exterior al mito o a las narrativas que la sociología intenta entender, pero se concibe a sí mismo como un participante de la historia; que contribuye para la renovación de los mitos de una sociedad; que absorbe y reescribe los mitos al mismo tiempo que los explica.

### **El calidoscopio**

Dicho eso, una pregunta puede surgir: ¿Qué imagen correspondería a esa sensibilidad política proustiana, a esa forma indirecta de acción? Una posibilidad es el calidoscopio, presente desde la segunda página de *En busca del tiempo perdido*, en el cuarto de Combray. El narrador proustiano, como lo sabemos, está en parte durmiendo, en parte despierto, aguardando el beso de buenas noches de su madre. Él tiene enseguida la visión del Tiempo como un enorme calidoscopio negro que sería un monstruo de una época prehistórica, anterior a la hominización, y que asusta carnal y espiritualmente a cada ser humano y consecuentemente a la sociedad como un todo:

“Me volvía a dormir, y a veces ya no me despertaba más que por breves instantes, lo suficiente para oír los chasquidos orgánicos de la madera de los muebles, para abrir los ojos y mirar al calidoscopio de la oscuridad, para saborear, gracias a un momentáneo resplandor de conciencia, el sueño en que estaban sumidos los muebles, la alcoba, el todo aquel del que yo no era más que una ínfima parte, el todo a cuya insensibilidad volvía yo muy pronto a sumarme. Otras veces, al dormirme, había retrocedido sin esfuerzo a

una época para siempre acabada de mi vida primitiva, me había encontrado nuevamente con uno de mis miedos de niño, como aquel de que mi tío me tirara de los bucles, y que se disipó —fecha que para mí señala una nueva era— el día que me los cortaron. Este acontecimiento había yo olvidado durante el sueño, y volvía a mi recuerdo tan pronto como acertaba a despertarme para escapar de las manos de mi tío: pero, por vía de precaución, me envolvía la cabeza con la almohada antes de tornar al mundo de los sueños” (Proust, 2013, p.2).

El narrador proustiano tiene la visión que se transformó en un pequeño objeto pasivo en el ambiente, fluctuando y observado ese espacio negro. Es exactamente en dirección del calidoscopio negro, que contiene la memoria de un pasado animal y de un pasado microscópico que el narrador proustiano va cuando está durmiendo. Ese espacio infra-real con el cual el narrador está en contacto, a punto de estar al mismo tiempo durmiendo y despierto, inconsciente y consciente de ese espacio, se alía a la fuerza social del narrador. Existe, así, (A) en el comienzo, la camada más inferior y profunda posible, que es el calidoscopio negro, dónde el narrador llega por inmersión a través del sueño. Existe enseguida (B) una camada un poco arriba, dónde hay el mundo físico. Después, (C) una camada un poco arriba, dónde hay el mundo reproductivo y microscópico. Después, (D) el mundo reproductivo y referente a la familia (y es ese el mundo más inmediatamente visible a lo largo de las páginas). (D) Enseguida, hay otra camada más arriba, más superficial, que es el estado social, París o Francia. La sensibilidad proustiana solo logra concebir esa camada social y política en un hilo directo con la camada más profunda, la del calidoscopio. El narrador se presenta como una especie de sonámbulo: él siente la interferencia del calidoscopio más profundo en la esfera social, que es la camada más superficial; y la propagación de ese calidoscopio en dirección al mundo político.

Una forma de violencia de ese calidoscopio es que en Proust nosotros estamos muchas veces en poco contacto con esa masa informe que nos contiene. Muchas veces, pensamos que somos superiores al movimiento del calidoscopio, sin percibir las transmisiones misteriosas, la propagación cuasi eléctrica (es común en Proust el vocabulario de la física ondulatoria, como “radiación”, “irradiación”,

“convergencia”, “difracción”) del calidoscopio en dirección al mundo social. Serían, sin embargo, esas vibraciones que vienen del calidoscopio que podrían dar forma a la confusión y a la incoherencia de los hechos.

### **El calidoscopio y el choque de clases**

El estudio de la esfera social como un sueño, que se encuentra presente ya en el cuarto de Combray, como vimos, evoluciona a lo largo de *En busca del tiempo perdido*. Cuando el narrador proustiano se torna un adolescente, en el segundo tomo, él vuelve a utilizar la imagen onírica del calidoscopio. Ahora se trata de mostrar que, a través del movimiento giratorio de un calidoscopio, cosas que pensábamos que nunca podrían ocurrir en la esfera política ocurren. Lo que mejor ejemplifica eso es el cambio entre la aristocracia y la burguesía: Oriane de Guermantes, por quién el narrador proustiano está enamorado y deslumbrado, y que simbolizaría una nueva luz en una aristocracia completamente destruida, se torna al final del libro la imagen de la decadencia de esa aristocracia. En una página sorprendente, ya en el último tomo, el narrador constata que la duquesa de Guermantes, antes para él como “Moisés salvo de las aguas o Cristo escapado del Egipto”, acabó tornándose una “Mlle de Villeparisis”.

Similarmente, los salones burgueses de Verdurin, gracias al matrimonio de Sidonie Verdurin con el príncipe de Guermantes, acaban por confundirse con la aristocracia. El narrador proustiano compara seguidamente esas interferencias inesperadas entre las clases, que reflejan en el fondo una inmensa permeabilidad social, como algo que estaría en sintonía con el movimiento giratorio de un calidoscopio oscuro y prehistórico. Esas inversiones sociales ilustran la visión política de *En busca del tiempo perdido*. Ellas ilustran, también, una forma de modestia del narrador proustiano, que se ve a sí mismo incapaz de explicar por qué algunas cosas ocurren como ocurren en la esfera social. Existe así en Proust una reserva con respecto a todo tipo de arrogancia en relación con las explicaciones definitivas del estado social, o en relación con toda explicación que toma a la sociedad como algo perfectamente previsible. El narrador proustiano desconfía de las leyes que hacen girar el calidoscopio pues no obedecen a una ecuación razonable o inteligible.

## De la guerra a la igualación de las clases

Y, sin embargo, existen dos caminos posibles para el futuro del calidoscopio en Proust. Es posible observar ahora como el narrador proustiano se torna en un agente y conduce el sueño y el estado de hipnosis en el cual nosotros nos encontramos. No es mi intención dejar esa discusión en la Francia del comienzo del siglo XX: espero que hoy, en Bolivia en 2019, nosotros podamos tener elementos para inspirarnos de ese método de acción proustiano.

La primera posibilidad para el calidoscopio en Proust es la guerra. Cuando las bombas de la Primera Guerra caen alrededor de París, cuando el narrador proustiano entra en el metro, la oscuridad prima. La sociedad se torna anárquica, destructiva, caótica, imposible de ser explicada por la lógica, obedeciendo solamente a las órdenes de un gozo extremo. Se trata de una posibilidad que asombra una parte considerable de *En busca del tiempo perdido*: la sospecha que el destino de la sociedad es tornarse en una masa amorfa, vertiginosa y homogénea por la acción de bombas, calidoscópica y por eso totalmente destruida por la guerra. La sospecha, en fin, que el destino de una sociedad maldita es de recibir su punición, a la imagen de Sodoma y Gomorra. Nosotros podemos llamar esa primera posibilidad para el calidoscopio una situación de entropía, en el sentido que anticipa la destrucción efectiva de las cosas y la aniquilación del estado social.

La segunda posibilidad futura para el calidoscopio, con la cual deseo terminar la sesión de hoy, es la abolición de las clases sociales y la consecuente igualdad. Se trata de una utopía progresista que atraviesa *En busca del tiempo perdido* y más específicamente *El tiempo recobrado*. Se trata de la idea de que la inversión consecutiva de las clases, y la imitación de una clase considerada superior por una clase considerada inferior, y viceversa, pueden acabar conduciendo a la destrucción efectiva de toda jerarquía y a la llegada de una sociedad horizontal. Es un sueño que el narrador describe en el episodio del baile de las cabezas, cuando todos los personajes pasan a pertenecer a la misma clase: la gran burguesía se torna en la aristocracia y la aristocracia se torna en la gran burguesía. En algunas páginas antes, el fantasma de la igualdad mezcla el proletariado de los prostitutas y los

pederastas ricos bajo la misma bruma de la guerra en el burdel de Jupien.

En Proust, la llegada de una sociedad sin clases no está escrita según la lógica histórica del marxismo, o sea, por la lucha activa y consciente de clases. Pero según un mecanismo inconsciente, que es el mecanismo propio del calidoscopio, se da a través de seguidas inversiones y retornos, provocando una disolución onírica de las clases, mediante el retorno a la bifurcación topográfica que forma los dos lados (“côtés”) del comienzo del libro: lo de Guermantes, que es a la alta nobleza, y el de Swann, que es a la gran burguesía.

Através aún del retorno, antes de eso, a la indiferenciación del calidoscopio oscuro que el narrador proustiano ve cuando niño, en el cuarto de Combray.

En todo *En busca del tiempo perdido*, pero más específicamente en *El tiempo recobrado*, existe la proyección de una nueva sociedad que tendría en cuenta todas las categorías sociales y principalmente las más disonantes entre sí y las coloca en una misma perspectiva calidoscópica horizontal. Al llegar a este punto de equilibrio, se quedaría probado que las jerarquías que existían antes poseían un sentido vacío y ritual que solo podrían conducir a su disolución.

Más subversivamente y para concluir esta parte, es posible observar que, de manera violenta, existe al final de *En busca del tiempo perdido* la proyección del fin de la imitación. Una vez que las rivalidades y las desigualdades serán deshechas, el futuro de la humanidad podría ser una comunidad de personas iguales unas a las otras: autónomas, no precisaríamos seguir imitando; un movimiento que el narrador proustiano entiende como ineluctable. Si la primera posibilidad para el calidoscopio era orientada por el principio de la entropía, esa segunda posibilidad es orientada por el principio de la conservación termodinámica, que es también la preferencia de la tesis de Tarde: cuando el caliente se torna frío y el frío se torna caliente; los dos se tornan tibios. Se queda consolidado entonces un movimiento: de la sociedad como sueño (una forma de inmersión o, como diría Tarde, un estado de hipnosis) al sueño como el motor de una manera de actuar y consecuentemente con una connotación política, conduciendo finalmente a la utopía de una sociedad igualada.

## Referencias bibliográficas

Proust, M. (1999). *À la Recherche du temps perdu* (1913-1927), París: Gallimard, coll. Quarto.

Proust, M. (2013-2014). *En busca del tiempo perdido* (7 tomos), traducción de Carlos Manzano, Barcelona: RBA Libros.

Tarde, G. (2001). *Les lois de l'imitation*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond.

# Proust asesino: el crimen y la escritura

## Killer Proust: crime and writing

### Luciano Brito

Brasileño. Crítico literario, Doctor en literatura comparada por la Universidad París 3 – Sorbonne Nouvelle. Francia.  
lucbbraga@gmail.com

*Victor Hugo dice: Es necesario que crezca la hierba y mueran los niños.  
(El tiempo recobrado)*

### Introducción

Las dos primeras sesiones de este seminario sobre el escritor francés, Marcel Proust han consistido en presentar la obra proustiana de manera telescópica, de lejos; las dos sesiones restantes serán de análisis y de lectura, por consiguiente, microscópicas, según una metáfora proustiana. Lo que se propone hoy es realizar, a través de la familiarización con el estilo y la frase de Proust (principalmente en el episodio del baile de las cabezas, en *El tiempo recobrado*), una reflexión sobre la fascinación del narrador proustiano por el crimen y sobre la relación entre esta fascinación y la voluntad de escribir. En último lugar, a través de la escucha de algunos procedimientos de la frase proustiana, nosotros mostraremos que no hay en Proust una oposición fácil entre pensamiento y crimen; y que, más subversivamente, en Proust, la pulsión criminal parece estar por detrás del motor mismo de la literatura.

### Crimen: actualidad de la cuestión

Antes de entrar en el texto proustiano, es posible suponer que la diferencia de contexto entre Francia de los siglos XIX y XX, Francia en el siglo XXI y Latinoamérica en el comienzo del siglo XXI puede, sin embargo, inferir una relación. Propongo, a partir

de la reflexión que haremos sobre Proust, pensar también sobre cómo la idea de crimen se inscribe en Latinoamérica actualmente, a través por ejemplo, del crimen organizado o de la idea de crimen cometido por los estados. En Latinoamérica, los discursos sobre el crimen están entre los más presentes en la esfera pública. Por ejemplo, el nuevo presidente brasileño Jair Bolsonaro fue electo entre otros con el argumento de que tiene un proyecto para acabar con el crimen organizado en Brasil, al mismo tiempo que quiere hacer disponibles armas de fuego para la población, mientras olvida muchos crímenes cometidos por la policía. El problema de la criminalidad es una de las cuestiones más abordadas no solamente en la política, sino también en los periódicos latinoamericanos y en las redes sociales.

En Francia hoy en día, similarmente, los discursos sobre el crimen integran parte de los principales discursos mediáticos, principalmente después que ocurrió lo que se denominó el atentado terrorista en el Bataclan, en París, en noviembre de 2015. Durante los años siguientes, para poder entrar en la Sorbona o en otra universidad pública en París, era necesario mostrar una tarjeta de identidad comprobando el vínculo con la facultad.

En Francia, particularmente, los discursos mediáticos

iban generalmente en un mismo sentido: la idea que existe una oposición clara entre una cultura civilizada francesa que pertenecería a un centro despolitizado y el otro lado irracional del crimen y de la barbarie. Esa presentación de la cuestión muestra que, tanto en Latinoamérica como en Francia, los discursos sobre el crimen ocupan un lugar considerable en la arena pública.

Cuando nos quedamos atentos a los signos contemporáneos, en la crítica, en los periódicos, en las narrativas sobre el crimen y la cultura, ¿cómo situar a Proust con relación a estas cuestiones? Proust no puede ser puesto, sin problematización en todo caso, al lado de una “cultura civilizada”, donde el crimen, la pulsión y la locura criminales no existen. Sin embargo, Proust es uno de los principales, tal vez el principal, en todo caso el exponente lo más traducido de la cultura francesa del siglo XX, y sin duda comprendido como una especie de memoria, en Occidente, de lo que sería una cultura civilizada. Es posible entonces problematizar, partiendo de la lengua y del estilo de Proust, a partir de la manera de escribir de Proust, la cuestión de la oposición o de la asociación entre crimen y cultura. Un objetivo al final de la sesión de hoy es de proporcionar instrumentos, o de dar más instrumentos a los que ya los tienen, o llaves de lectura, a partir de Proust, para el pensamiento crítico delante los discursos que circulan – que sean universitarios, mediáticos, literarios y en otros campos de las ciencias humanas – y que son trabajados por la asociación o por la disociación entre crimen y literatura.

Otra intención es pensar la obra proustiana de una manera un poco menos burguesa al mismo tiempo de manera más afín al estilo de Proust. Y de abordarla de una forma interdisciplinar, sin inscribirla en la esfera del conocimiento sectario y especialista, rechazado por la propia obra, que se interesa por varias disciplinas y formas de conocimiento.

### ¿Proust criminal?

Seamos claros: Proust nunca asesinó a nadie; en todo caso no hay registros de eso. La documentación más próxima que hay de un Proust asesino, y no es exactamente fiable, es que Proust, cuando iba al burdel d'Albert Le Cuziat, el modelo del burdel de Jupien en *En busca del tiempo perdido*, pedía ratas vivas y a él le gustaba matar las ratas con una pinza.

Walter Benjamin guardó una memoria de un escritor llamado Maurice Sachs que habría dicho que esto es verdad, y que incluso Proust tenía un apodo en este burdel: “el hombre de las ratas”. El documento no es fiable, pero es intrigante, porque es sabido que Proust tenía miedo a las ratas y que, en un pasaje de *En busca del tiempo perdido*, el narrador proustiano sueña que sus padres colocaron ratas dentro de una jaula. Esa es la única documentación histórica que conduciría a la idea de un Proust asesino.

En la obra *En busca del tiempo perdido*, el narrador proustiano no asesina a nadie tampoco. Sin embargo, hay una gran fascinación por el asesinato (Carlo Ginzburg llama la fascinación de Proust por el crimen “el lado Dostoïevski de Proust”), una enorme fascinación por la muerte (en un pasaje de *En busca del tiempo perdido*, el narrador proustiano dice que está muerto desde su infancia), y también hay muchas veces una gran voluntad de matar: principalmente la madre; Albertine, por quién el narrador está apasionado y necesita desmitificar esa pasión en la segunda mitad de *En busca del tiempo perdido*; y los invitados del último baile de la novela, el baile de las cabezas (“*Le bal de têtes*”), que es una larga escena en el último tomo, *El tiempo recobrado*. Propongo así una lectura de cerca de esta escena, a partir de algunas frases seleccionadas.

### El baile de las cabezas

Contemos un poco lo que ocurrió en esa parte de *En busca del tiempo perdido*. El manuscrito de *El tiempo recobrado* es un texto que Proust no tuvo tiempo de terminar (o de costurar, para usar una metáfora del narrador). El texto avanza rápidamente de un momento al otro, o avanza lentamente a lo largo de decenas de páginas; existen incoherencias, como la muerte doble de dos personajes, Cottard y La Berma. Pero es posible averiguar cuatro momentos en *El tiempo recobrado*: el momento en torno de los Goncourt, cuando el narrador proustiano dice no soportar más escritores que se imitan los unos a los otros, y que intentan hacer algo que esté de moda. Enseguida, el momento de la Primera Guerra Mundial. Enseguida, la “matinée” de la Princesa de Guermantes, cuando el narrador tiene la revelación que nació para escribir y que desliza lentamente, casi formando un solo movimiento, el baile de las cabezas, que es consecuentemente la escena final de esta novela de 3000 páginas.

En esos cuatro momentos, existen algunos sinónimos posibles para el verbo “asesinar”: un sentido metafórico/hermenéutico, que puede significar al mismo tiempo “desmitificar”, “interpretar”, “extraer el sentido”, “comprender”, “entender” algo, como cuando el narrador “entiende” que los escritores que imitan a los otros son escritores menos interesantes que aquellos que intentan escuchar sus ritmos interiores. Existe también un sentido literal, próximo de la profanación: la voluntad de matar a Albertine es una manera de profanar y de deshumanizar el amor del narrador proustiano, y al mismo tiempo sugiere una muerte literal y no-metafórica.

En el interior de esa nube semántica, el verbo “matar” se aproxima a la idea del acceso al conocimiento. La voluntad de matar a Albertine se convierte en una forma de anticipar el acceso al pensamiento, no hay oposición clara entre asesinato y literatura; al contrario, hay una aproximación. Es problemático, por ejemplo, que durante el baile de las cabezas sus páginas se encuentren inmediatamente cercanas a las páginas en que el narrador tiene su gran revelación: que toda su vida, la verdadera vida “descubierta y esclarecida y plenamente vivida” es la literatura. Ese descubrimiento y el acceso al conocimiento se encuentran sorprendentemente cerca de las páginas mortíferas del Baile de las cabezas.

### **El crimen por la lengua**

Una posible pregunta de plantearse enseguida es: si existe de hecho una proximidad entre el pensamiento y el crimen en Proust, ¿cómo esa proximidad se concretiza en la lengua? Deleuze tiene razón de observar que, en *En busca del tiempo perdido*, el estilo criminal se concretiza con algo que recuerda al silencio de los vegetales: “Lo que es descubierto, es el mundo en que ya no se habla, el silencioso universo vegetal, la locura de las Flores de la que el tema parcelado viene a ritmar el encuentro con Jupien” (Deleuze, s/f, parr. 6).

Se trata en realidad de una referencia a las metáforas botánicas del comienzo de Sodoma y Gomorra al episodio del burdel de Jupien en *El tiempo recobrado*. Ellas conciernen a Charlus, que es un personaje más evidente para hablar de inocencia y crimen. Pero el pasaje también concierne al narrador proustiano porque se trata de una idea que anticipa el baile de las cabezas, un episodio en que el silencioso universo

vegetal es también, al mismo tiempo, criminal e inocente:

“Las partes blancas de barbas hasta entonces enteramente negras volvían melancólico el paisaje humano de aquella reunión vespertina, como las primeras hojas amarillas de los árboles, cuando aún creíamos poder contar con un largo verano y, antes de haber empezado a disfrutarlo, vemos que ya es el otoño” (Proust, 2014)

La comparación entre el pelo emblanquecido o las arrugas de los invitados del baile con plantas y frutos que se secan es polisémica: ¿Qué es lo que está indicando? ¿Un deseo de precisión? ¿O una voluntad de anticipación, una maldición? Una gran violencia, desde el punto de vista estilístico, es el “como” (“comme”), que marca la distancia y sugiere una adecuación entre tema y estilo: la muerte descrita es una variante temática de la muerte inherente a la escritura y al arte.

Existe en Proust una idea de que hay el tiempo de la vida, que es el tiempo de la experiencia, de la juventud, de vivir la violencia de los signos sin entender lo que están transmitiendo. Enseguida, está el tiempo de la muerte, que es el tiempo de la distancia con relación a la experiencia; el tiempo de la escritura. A partir del momento en que nosotros pasamos de la experiencia vivida para la comprensión de esa experiencia, este pasaje para Proust es una especie de muerte. Esa idea proustiana, persistente y convincente, la encontramos en muchos pensadores franceses del posestructuralismo que sucederán a Proust, como Barthes, Derrida, Cixous. La idea es que un escritor, a partir del momento en que se transforma en un artista, está muerto. Un proceso que, por un lado, si es comprendido como una metáfora, puede ser cíclico: nosotros podemos estar viviendo nuevas experiencias frescas y enseguida estar pasando por una muerte cuando transformamos esas experiencias en palabras.

Al mismo tiempo, el proceso no es cíclico. Es por eso que la experiencia de leer a Proust puede ser triste y asombrosa, porque existe siempre este recuerdo que el tiempo perdido no vuelve más, que la piel envejece y nunca va a ser joven de nuevo. Posiblemente muchos que leerán a Proust ya vivieron esta experiencia literaria, la del orden de una tristeza.

Volvamos al “como”, que es el propio de la metáfora: el “como” crea una proximidad entre dos elementos, pero la enunciación (o sea, la voz del narrador proustiano) declina la responsabilidad sobre esa proximidad. Lo que corresponde a lo que Leo Spitzer identificó como algo característico de la frase proustiana: la capacidad de citar sin identificarse con lo que se dice, el “yo digo lo que me dijeron”. Es algo que puede ocurrir gracias a la citación y a las aspás citas, como frecuentemente es el caso en el baile de las cabezas, pero que ocurre acá gracias a la asociación de la metáfora.

Es como si el narrador estuviera matando un invitado del baile de las cabezas de forma desinteresada, como si no fuera él un agente por detrás de esa comparación, pero si él lo es: “Algunos hombres cojeaban y se notaba perfectamente que no era a consecuencia de un accidente de automóvil, sino de un primer ataque y porque tenían ya —como se suele decir— un pie en la tumba” (Proust, 2014). Ocurre aquí una variación del mismo fenómeno estilístico. La imagen de los hombres que se mueven con dificultad, próxima de la imagen de hojas que se secan o de árboles que se curvan y caen, recurrentes en el episodio del baile de las cabezas, anticipa el sintagma “un pie en la tumba”. Con el “como se suele decir”, el narrador declina la responsabilidad sobre esa asociación, o sugiere la asociación sin buscar a afirmarla, o aún sugiere que él, el narrador, está marcando la distancia no con relación a la asociación, sino con relación a una expresión que en su opinión sería banal, “un pie en la tumba”.

Otra posibilidad, tan terrible como las otras, es que el narrador está buscando señalar la banalidad misma de la muerte. Hay una dimensión violenta en Proust de que la muerte no es poética ni una letanía romántica, sino un fenómeno biológico como cualquier otro. Por esa razón también, la lectura de Proust es a veces terrible, porque existe la intención de tratar la muerte de forma medicinal y atonal. Y la manera de marcar esa distancia silenciosa, como Deleuze a través de un silencio vegetal, se concretiza en la frase “como se suele decir”.

Enseguida: “En aquel cruce de dos generaciones y dos sociedades que, por estar, en virtud de razones diferentes, en malas condiciones para distinguir la muerte, la confundían casi con la vida, la primera se había mundanizado, se había vuelto un incidente

que calificaba más o menos a una persona sin que el tono con el que se hablaba de ella pareciera significar que dicho incidente era el fin de todo para ella. Se decía: «Pero se ha olvidado usted de que Fulano está muerto», como se habría dicho: «Está condecorado», «es miembro de la Academia» o —y equivalía a lo mismo, ya que impedía también asistir a las fiestas— «ha ido a pasar el invierno en el Sur», «el médico le ha recomendado ir a vivir a las montañas» (Proust, 2014). Acá también, el tema de la muerte se mezcla con las maneras de decirla y de sentirla. La dificultad en separar las ausencias (vacaciones, enfermedades, muertes) se relaciona con la voluntad proustiana de encontrar un tono desinteresado e impersonal (“Se decía”, “On disait”) con respecto a la muerte, que se torna casi insignificante, ni poética ni una letanía, al mismo tiempo un hecho cotidiano, terreno o mundano y un hecho biológico e indiferente a los seres vivos que la experimentan.

### **El no-estilo**

En esa manera proustiana de escribir, existe una casi confusión entre la muerte y la vida, lo que parece ser una forma de sustraer el sentido de la muerte, que no es más comprendida en términos de oposición o negación del viviente. La distinción que podría caracterizar la muerte se transforma en una amorfía semántica: la muerte ya no se comprende como una diferencia (lo que es el propio del sentido: la capacidad a clasificar y a separar, a diferenciar), pero sí como un neutro activo, que sustrae el sentido sin oponerse. El tono que el narrador proustiano busca aquí, a la manera de un evento de importancia secundaria contado, corresponde a la aplicación formal de la indiferenciación semántica.

Por eso, Deleuze hace la hipótesis de un no-estilo en Proust, a la imagen de un sistema de plantas desordenado y sin armonía, que no es totalizable o unificable, y que sobrepasa y sustituye el sistema zoológico del prefacio de la Comedia humana, de Balzac. Ese es un punto de encuentro posible entre Proust y los signos y un artículo que Proust escribió sobre Balzac, “Sainte-Beuve y Balzac”, publicado en *Contra Sainte-Beuve*, en lo que Proust imagina, como Deleuze para él, un no-estilo. Según Proust, el no-estilo de Balzac es un “estilo por venir que no existe”. Se puede decir entonces que el no-estilo de Proust sería, -en vez de ese no-estilo que anticipa,- un pos-estilo, a la imagen del silencio vegetal mortífero que

caracteriza el tono del baile de las cabezas. Por esa razón, el no-estilo o pos-estilo pueden relacionarse con la utopía de la obra autónoma en Proust: el estilo no como la marca de un individuo (un narrador o un autor) que habla, sino de un ambiente (la naturaleza, el reino vegetal, el no-estilo) indiferente e involuntario, que se transforma en una máquina, y que habla. El tono desinteresado e impersonal (perfectamente ilustrado por la fórmula “Se decía”, “On disait”) está de acuerdo con un mecanismo característico del período proustiano: la asociación entre dos o más elementos distintos (dos mujeres amadas; experiencias vividas o escuchadas; Paris, Balbec y Venecia en el comienzo de la fiesta de Guermantes) libera esencias infinitamente móviles y hace coexistir una gradación infinitamente expandida de matices, que resuena como la voz de ese universo vegetal.

Al final de la lectura del baile de las cabezas, no existe ningún personaje para lo cual la muerte no sea anticipada o sugerida por el narrador proustiano, con procedimientos estilísticos semejantes. Sobre la Mme de Forcheville: “Parecía una rosa esterilizada” (Itálicos míos.) Sobre Bloch: “Yo pensaba: «Viene a salones en los que hace veinte años no habría entrado», pero también tenía veinte años más. Estaba más cerca de la muerte. ¿De qué le servía? (...)”. En el final del párrafo, el narrador proustiano casi repite la frase, como si se estuviera poniendo una magia en Bloch: “¿De qué le serviría?” Sobre la princesa de Nassau: “Seguía siendo una María Antonieta con nariz austríaca, mirada deliciosa, conservada, embalsamada (...) Y, en efecto, corría hacia su tumba” Enseguida: “Y así el salón de la princesa de Guermantes estaba iluminado, olvidado y florido, como un apacible cementerio”. Por intermedio de Charlus: “«Hannibal de Bréauté, ¡muerto! Antoine de Mouchy, ¡muerto! Charles Swann, ¡muerto! Adalbert de Montmorency, ¡muerto! Boson de Talleyrand, ¡muerto! Sosthène de Doudeauville, ¡muerto!»”. Parecía, como, seguía una casi repetición, citas, puntos de interrogación, discursos supuestamente dichos por otras personas (Proust, 2014).

A veces los invitados no son nombrados, lo que refuerza el efecto de amorfía, de un cambio posible entre un personaje y otro o de desinterés en la enunciación: “Ciertas caras, bajo la cogulla de su pelo blanco, tenían ya la rigidez, los párpados sellados, de quienes van a morir” (Proust, 2014). Y

después: “Pero en otras —y en hombres también— la transformación era tan completa, la identidad tan imposible de reconocer (...)” (Proust, 2014).

La preservación del anonimato de algunos de los invitados provoca la impresión que el salón se transformó en una morgue, con los cadáveres descompuestos y poco reconocibles, lo que conduce a las fórmulas sintácticas que marcan la indefinición. Los pocos que no tienen el pelo emblanquecido, el sirviente del príncipe de Guermantes o el narrador, no escapan a diagnósticos que confirman el envejecimiento del cuerpo. El narrador somete esos casos a un alargamiento o dilatación microscópica que permite ver la acción del tiempo sobre el cuerpo: los hexágonos de arrugas son comparados a las nervaduras sobre la superficie de una planta. El bermellón (o enrojecimiento) sobre la piel es comparado a las hojas rojas de otoño, indicando un tiempo tardío y posterior al verano. Las espaldas curvadas son comparadas a árboles envejecidos. Las piernas que tiemblan del duque de Guermantes son comparadas a patas de palo frágiles y a hojas secas, listas para caer. Así, el envejecimiento de la piel es constantemente en Proust comparado a plantas que se ponen mustias. El silencio vegetal, presente simultáneamente en el tema y en el estilo, se liga aún a la rigidez vegetal: las imágenes de árboles maduros se juntan a imágenes de petrificación: cuerpos humanos que parecen rocas y estatuas. Entonces los rostros recuerdan a las máscaras de yeso. Las mejillas de Berma y el rostro del duque de Guermantes se muestran al lector a través de arterias endurecidas o petrificadas. El libro presenta una imagen de sí mismo como un cementerio de nombres apagados.

En todo el final de *En busca del tiempo perdido*, a cada vez que el imaginario vegetal aparece para los otros personajes más allá del narrador (hablaremos del caso del narrador en la sesión siguiente), el imaginario vegetal siempre es aplicado con pesimismo, para sugerir la putrefacción, la descomposición y la infertilidad. Los otros personajes, según el narrador proustiano, no “maduraron” bien. Él observa uno después del otro anticipando la acción destructiva del tiempo, sus finales y la renovación desinteresada de los ciclos hereditarios (por ejemplo, Gilberte que sustituye la madre) y mundanos (por ejemplo, la duquesa de Guermantes que se torna “una Mme de Villeparsis”).

Incluso Albertine, que ya había muerto en un accidente centenas de páginas antes, en el tomo anterior, y que no participa naturalmente del baile de las cabezas, vuelve en las últimas páginas en una alucinación: “Profunda Albertine a la que yo veía dormir y estaba muerta” (Proust, 2014) Este caso es flagrante: es como si el narrador proustiano no pudiera soportar la idea de no haber sugerido o anticipado la muerte de Albertine, y que es necesario que la mate, aunque sea simbólicamente. Existe así esa idea de una muerte que el narrador contendría: él dice a un momento que ya nació muerto, que contiene la muerte y anticipa la muerte. Esa muerte puede ser comprendida de forma metafórica, lo proponemos en el comienzo de la sesión: una muerte ligada a la comprensión o al cambio (tornarse en alguien que no ama Albertine, y enseguida tornarse en alguien indiferente al hecho de no amar más a Albertine), y también relacionado con la escritura (tornarse otro, alguien que ve el mundo por primera vez y piensa).

### Conclusión

Los trazos estilísticos que hemos analizado hoy (Ciertas, Pero en otras, Parecía, Se decía, Como se suele decir) conducen a una ausencia de diferenciación: las últimas páginas de *En busca del tiempo perdido* pueden en hecho ser leídas como una selva indiferenciada. Una cuestión que trataremos en la sesión siguiente es observar como esa indiferenciación mortífera puede conducir a algo constructivo y a la creación. Mientras tanto, destaquemos que esas frases comportan un elemento melancólico, inocente y nostálgico con relación a la muerte por venir, pero que también corresponden al delirio mismo del acceso al conocimiento y al pensamiento. Es lo que caracteriza la mirada destructura y creadora del narrador proustiano: la capacidad de destruir el sentido y de imaginar el mundo a partir de cero.

Además, y para retomar lo que ha sido dicho en el comienzo de la sesión, la lectura de las últimas páginas de *En busca del tiempo perdido* anulan una parte considerable de los discursos contemporáneos sobre el crimen, en que hay una distancia caricaturesca entre el pensamiento y el crimen. En Proust, muchas veces comprendido como un gran modelo de la cultura occidental, el pensamiento y el crimen están cercanos; no son confundidos, pero están cercanos. El baile de las cabezas, donde se opera una masacre

estilística de personajes, es también el pasaje donde aparece la emergencia y el descubrimiento de la vocación por la literatura, de parte del narrador proustiano.

El trabajo realizado por el escritor no se trata de apagar el crimen o de reprimir el crimen, para utilizar un término psicoanalítico, sino de pensar como la locura criminal, en vez de concretizarse como crimen (como el crimen organizado, como el crimen de estado, con diversas formas de violencia inaceptables), puede transformarse en creatividad y en escritura. Para Proust, eso significa convertirse en un intelectual: un criminal en potencia que consigue transformar la voluntad de matar en voluntad de escribir. No es un trabajo de negación sino de sublimación.

Curiosamente, la lectura de Proust podría ser útil en lugares que efectivamente sufren al mismo tiempo de problemas ligados al crimen, como Latinoamérica o Francia, y que sufren también de discursos mediáticos que refuerzan clichés ligados al crimen. Si Proust comporta una memoria de la civilización occidental, el escritor es una prueba de que el crimen no es algo exterior a la barbarie, sino uno de los elementos inherentes a la producción del pensamiento, uno de sus motores. Un misterio o ejercicio, sería observar como ese motor puede llevar a una forma sublimada de crimen, más satisfactoria: la literatura. Esa parte referente a la escritura más iluminada y posiblemente menos desagradable acerca de la idea de un “Proust asesino”, será el tema de la sesión siguiente.

### Referencias Bibliográficas

Deleuze, G. (s/f). Presencia y función de la locura – *La Araña, Herramienta: Revista de debate y crítica marxista*. <https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=1854>

Carlo Ginzburg (2001). *L'étrangement : l'histoire d'un procédé littéraire, À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, traducción de Pierre-Antoine Fabre, París: Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires.

Proust, M. (1999). *À la Recherche du temps perdu*

(1913-1927), París: Gallimard, coll. « Quarto ».

Proust, M. (2013-2014). *En busca del tiempo perdido* (7 tomos), traducción de Carlos Manzano, Barcelona: RBA Libros.

# Proust salvaje: una eco-poética proustiana

---

## Savage Proust: a Proustian eco-poetics

---

### Luciano Brito

Brasileño. Crítico literario, Doctor en literatura comparada por la Universidad París 3 – Sorbonne Nouvelle. Francia.  
lucbbraga@gmail.com

---

### Introducción

La constatación de la proximidad entre el pensamiento y el crimen en Proust nos permite establecer una frontera: la emergencia de la vida mental y el crimen están cercanos pero separados. La voluntad del crimen puede ser sublimada y conducir a la escritura: después del estudio de un Proust destructivo y maléfico, es posible investigar la posibilidad de un Proust constructor o, por así decirlo, “idiota”, en el sentido de la inocencia que interesaba a Proust en la novela de Dostóievski. El tema de esta conferencia en una tentativa de esbozo de una eco-poética proustiana, será el estudio de la escritura salvaje, solitaria e inocente en Proust, indisociable del imaginario vegetal. En la obra *En busca del tiempo perdido*, cuando se trata de los otros personajes que no sean el narrador proustiano, el imaginario vegetal se hace presente mediante una óptica destructiva para anticipar la muerte de los personajes y conduce a una manera de escribir asociada a esa muerte, a través de un tono discreto y silencioso, a lo que Deleuze compara al “silencioso universo vegetal”. Pero cuando se trata del narrador proustiano, la escritura sobre las plantas participa de una dimensión constructiva, para sugerir el descubrimiento de la vocación por escribir.

Dos series nos permiten aproximarnos a un Proust salvaje y escritor. La primera serie concierne al olvido de la sociabilidad de los textos, el olvido de toda forma de autoridad y de intimidación ligadas a esa sociabilidad de textos (o, dicho de otra forma, el olvido de las mundanidades intelectuales), el olvido de las bibliotecas y de los sistemas, el olvido de la lectura (conduciendo al desenvolvimiento de una ética de la no-lectura), el olvido de todo punto de sustento que no sea nuestra intuición y nuestra sensibilidad, y la capacidad en ver el mundo como si fuera por la primera vez. La segunda serie, intrínseca a la primera, es la escritura de las plantas, cuando esta conduce a la creación, a la reflexión sobre una actividad intelectual honesta, a la construcción de la frase y la manifestación de la propia sensibilidad, que el narrador proustiano compara con “un lago, cuya vista le oculta una cortina de rocas y árboles.”

### Primera serie: el olvido de las mundanidades intelectuales

En lo concerniente al olvido de las mundanidades intelectuales, se trata de una serie particularmente delicada en el contexto de la Feria Internacional del Libro de Santa Cruz de la Sierra, que es una celebración del libro y de la lectura, porque el movimiento final

de *En busca del tiempo perdido* va en el sentido de una indiferencia a la cultura y a la construcción de una ética de la no-lectura. En un texto sobre Proust, el historiador Carlo Ginzburg compara la mirada de Proust a los “ojos de caballo” de Tolstoi y a los ojos de los indígenas latinoamericanos de los *Ensayos de Montaigne*. Ginzburg (2001) sugiere la posibilidad de un Proust paisano, campesino, autóctono, indígena, salvaje, basada en la capacidad proustiana de mirar el mundo como si este estuviera siendo visto por primera vez, sin libros, sin apoyarse en saberes que ya existen, a partir de una voz infinitamente extraña y sensible. Eso coincide con el momento, -dentro de la economía narrativa de *En busca del tiempo perdido*-, del descubrimiento de la propia vocación. Es algo que se construye a lo largo del libro proustiano, pero que se torna consciente sobretudo en *El tiempo recobrado*. Al comienzo de la lectura de *En busca del tiempo perdido*, es posible identificar una imagen del narrador en construcción, que es la de un gran lector, gurú y sabio, alguien que mira el mundo de arriba, un escritor urbano. Se trata de una construcción que se desmonta en *El tiempo recobrado* en que la emergencia de otra voz, más sorprendente, más sensible, con los nervios frescos, desvalorizando el tono monumental y descubre en sí un escritor salvaje mirando al mundo con la mirada de un salvaje, como si este mundo estuviera siendo mirado por primera vez.

Esa manera proustiana de mirar conduce a una forma original de literatura, en el sentido que no sitúa más el valor del texto a partir de su relación con otros textos – hay un verdadero olvido de la intertextualidad –, lo que pone mucha cosa en cuestión, sobretudo en el contexto universitario. La universidad aún es una institución que saca su legitimidad de la sociabilidad de los textos. Un texto es considerado académico a partir del momento en que sostiene una suficiente cantidad bibliográfica. Sin embargo, en el movimiento final de *En busca del tiempo perdido*, lo que caracteriza a la emergencia del pensamiento y de la escritura es exactamente el olvido de la bibliografía. Se trata de un rechazo de la idea misma de sistema. Eso no solamente contraría a la universidad sino también a la forma como las disciplinas universitarias son constituidas: la disciplina de la comunicación tiene sus textos fundadores y canónicos, y también la disciplina del derecho, o la psicología. Sin embargo, en Proust, hay un inmenso olvido de la idea de un

sistema de textos fundadores o canónicos: en vez de eso, para Proust, una persona empieza a pensar solamente cuando se da cuenta de que esos sistemas son deshonestidades intelectuales.

Para ir aún más lejos en la radicalidad del pensamiento proustiano, el desarrollo de una sensibilidad no se hace por la lectura o por la sistematización de textos: leer y discutir con inteligencia lo que hemos leído, en Proust, conduce a una idea deshonestista de la actividad mental. La única forma de alcanzar una forma honesta de la actividad mental es escuchando el propio talento, el propio músculo mental, que en Proust es activado o desbloqueado por el cuerpo y el mundo sensible, como por ejemplo a través del gusto de la madeleine.

Dos momentos en la obra de Proust preparan cuidadosamente una ética de la no-lectura y una ética de la escucha al propio cuerpo: en *Contra Sainte-Beuve* y en el episodio de la biblioteca del hotel de Guermantes, sobretudo el pasaje que concierne la superioridad de la impresión sobre la inteligencia. La impresión proustiana es una cualidad, como el instinto, contraria a toda forma de mundanidad, de vanidad, de orgullo y de deshonestidad intelectual: “Ese trabajo que había hecho nuestro amor propio, nuestra pasión, nuestro espíritu de imitación, nuestra inteligencia abstracta, nuestras costumbres, es el que el arte deshará; el avance en sentido contrario (...)” (Proust, 2001)

Existe así en Proust la consciencia fuerte de que vivimos en un mundo de ilusión, incluso en lo que concierne a lo que es socialmente concebido como una vida intelectual o una trayectoria intelectual; el trabajo de un escritor es de olvidar lo más temprano posible esas ilusiones y convenciones y escuchar con la mayor sinceridad posible lo que la música interior del alma y la memoria involuntaria nos está transmitiendo, y de poder transformar esa escucha en una lengua, en una forma. Es algo dicho en el final de *Contra Sainte-Beuve*: primero es necesario estar en sintonía con el ritmo interior; enseguida es preciso lograr transcribir ese ritmo en un texto.

(Aprovechemos la oportunidad para abrir un paréntesis y subrayar una paradoja en la frase que venimos de leer. En *El tiempo recobrado*, la desvalorización progresiva de todo pensamiento

conceptual, inteligente, dogmático, sistemático es compensada por la valorización de las impresiones nerviosas y materiales, que entran por los sentidos. La contradicción que anima *El tiempo recobrado* es que el narrador proustiano cae en una trampa: la desvalorización del pensamiento abstracto reaparece siempre después de la violencia fresca de una impresión, ya sea en la forma de un dogma, de una conceptualización o de una moral cuyo mecanismo el narrador está desvalorizando.

Un ejemplo sorprendente es la frase que venimos de leer: “Ese trabajo que habían hecho nuestro amor propio, nuestra pasión, nuestro espíritu de imitación, nuestra inteligencia abstracta, nuestras costumbres, es el que el arte deshará; el avance en sentido contrario (...)” La desvalorización de la inteligencia abstracta se concretiza en una frase que contiene solamente abstracciones: ninguna palabra lleva a un elemento tangible, concreto y conmovedor cuya superioridad es la materia de la poética de Proust. Precisamente en el tomo más conceptual de *En busca del tiempo perdido*, *El tiempo recobrado*, en lo que toda la poética proustiana se desarrolla en torno a un sistema que absorbe las historias e impresiones de los tomos precedentes, es exactamente acá que el narrador proustiano deplora los sistemas.

Existe entonces una guerra: un gurú austero y urbano habla y nos enseña lo que es la vida, la muerte, la sociedad, el tiempo, el arte. El estilista Leo Spitzer llamó a esa voz proustiana “el sabio”: se trata de una voz que disocia los términos (por ejemplo, nuestro amor propio, nuestra pasión, nuestro espíritu de imitación, nuestra inteligencia abstracta, nuestras costumbres), y prepara la frase antes que llegue a un presupuesto (es el que el arte deshará; el avance). El es (“c’est”) es la conclusión de un proceso estilístico: una marca de autoridad que crea el efecto de un sabio. Pero esa voz es siempre perturbada por una voz sensible, joven y salvaje, una voz agitada, nerviosa, excitada. La voz del gurú proustiano afirma que esos momentos de agitación, de nervosismo y de excitación, son motivados también por el cuerpo y por la memoria involuntaria, que encuentran la fuerza de la novela, porque estos momentos están más cerca de la impresión fresca que las frases conceptuales. Se trata de un anuncio presente en *El tiempo recobrado*: llegará el momento en que

la voz del gurú va a ser anulada por la voz del narrador salvaje, lo que es presentado como una vulnerabilidad activa invadiendo la frase.)

Existe otra paradoja en el hecho que esa idea se desarrolla justamente en una biblioteca, que es la biblioteca del hotel de Guermantes. ¿Por qué situar ese episodio, que puede ser leído como una “indicación a no vivir en una atmosfera demasiado intelectual”, en una biblioteca, dónde los textos de los otros son numerosos y concentrados, en vez de un lugar intelectualmente pobre, pero rico en elementos que podrían suscitar sensaciones e impresiones? Pero es justamente esa confusión que permite al narrador proustiano separar una persona sensible de una persona bibliófila. En ese momento, el narrador está convencido de su inaptitud para la literatura, pero ahora él asume que es tanto su culpa como culpa de la literatura misma, que es “en hecho menos cargada de realidad que lo que yo creía”. Existe acá un adiós a la literatura, en todo caso a una idea convencional de lo que sea la literatura, y es solamente – la gran paradoja proustiana – a partir de ese adiós a la literatura que el narrador proustiano puede convertirse de hecho en un escritor. Los textos mencionados en el episodio de la “matinée” de Guermantes (François le Champi, Las amistades peligrosas, Madame Bovary, La educación sentimental, Las penas del joven Werther, Fedra) son abundantes. Pero esa cantidad sirve para agotar el sentido de esos textos y anticipar el movimiento salvaje y rebobinador según lo cual el único que cuenta, el único libro verdadero, es un libro metafórico que contenemos en nosotros y que solamente nosotros podemos traducirlo, o sea escribirlo.

La idea de la traducción en la obra *En busca del tiempo perdido* es al mismo tiempo una metáfora que conduce a un acto de transcripción rítmica (dar forma a un ritmo pre-existente, a la imagen, como dice el narrador proustiano, de los gritos de mamuts salvajes y pre-históricos) y a un gesto hermenéutico (o sea, descifrar ese libro confuso). Es por eso que el narrador dice, en ese pasaje: “El caso de Werther, tan noble, no era —¡ay!— el mío” (Proust, 2001)

La utilidad de la biblioteca, como concluye el narrador proustiano de forma provocante, y que podría conducir a una manera honesta de ser bibliófilo, se encuentra menos en la acumulación de datos que podrían enseñarnos alguna cosa sobre la capacidad

que tiene un libro de suscitar el recuerdo del tiempo de la lectura o de un día perdido: “Una imagen ofrecida por la vida nos brindaba, en realidad, sensaciones múltiples y diferentes en aquel momento. La vista, por ejemplo, de la cubierta de un libro ya leído ha tejido en los caracteres de su título los rayos de luna de una lejana noche de verano.” Esa frase puede ser comprendida como un esnobismo: el narrador proustiano dice que lo que aprecia en un determinado libro, no es el contenido del libro, sino la dimensión material y sensible (la portada, la fuente escogida para el texto, el olor). Lo que importa es menos lo que el narrador proustiano leyó que el recuerdo de la experiencia vivida en la ocasión de la primera lectura. Y aún más radicalmente, en Proust, no existe la idea positivista de “lo que hemos leído”: los libros leídos son solamente, para utilizar una metáfora proustiana, instrumentos ópticos que pueden de manera accesoria ayudarnos a ver el libro que poseímos en nosotros. Por esa razón, el Werther de Goethe no sirve mucho para el narrador proustiano, por la simple razón que no es mismo cuerpo que vivió y experimentó el sufrimiento.

En Proust, solamente la experiencia hace la materia del libro. Si existe un modo de vida intelectual que saca su identidad del cambio de conocimientos que ya existen y que ya fueron filtrados, y que sería característico de los imitadores, de los bibliófilos y de los “jueces con títulos”, para utilizar una expresión que el narrador usa en el episodio sobre los escritos de Edmond Goncourt, Proust opone otra forma de vida intelectual, que es para el narrador proustiano la única forma de vida intelectual válida: la que el sufrimiento vivido, la infelicidad y el dolor hacen posible. Por eso (lo que prueba la coherencia de la poética proustiana) repetidas veces existe el convencimiento en *En busca del tiempo perdido* y más precisamente en *El tiempo recobrado*, que un cambio o una conversación intelectual vale mucho menos (para no decir: nada) que una sucesión de amores infelices. En Proust, la manera de florecer intelectualmente viene de la capacidad de utilizar las personas que nos hacen sufrir, pues son ellas que nos permiten entrar en contacto con nosotros y de aproximarnos a ese libro salvaje e interior, y del ritmo que nosotros estamos compuestos. La experiencia vivida hace el libro; el libro es la recomposición por el arte de esa experiencia.

Para concluir la primera serie: el Proust salvaje es un

escritor moral. Existe una conducta sobre lo que es ser un buen escritor, basada en la imposibilidad de sustituir el aprendizaje a partir de un libro escrito por otra persona, por el aprendizaje a partir de la propia experiencia. Una ética basada también en una serie de invitaciones al lector: 1) que él o ella reevalúe sus prioridades en lo que concierne al desarrollo de su sensibilidad; 2) que él o ella acepte que no está libre delante de la obra de arte, y que su cuerpo es una disposición de experiencias personales, históricas y lingüísticas específicas que no pueden ser sustituidas por las experiencias de otra persona; 3) que él o ella admita el carácter insuficiente de toda lectura; 4) que él o ella abandone, lo más temprano posible, si es un escritor serio, las estrategias intimidantes y falsas que caracterizan las mundanidades intelectuales (o sea, la imitación, la exhibición de una bibliografía, el pensamiento sistemático, el pensamiento totalizante y la voz del gurú.) Toda esa primera serie de un Proust salvaje tiene como objetivo suscitar una relación más y más honesta del escritor con su propia frase.

### **Segunda serie: una estilística de las plantas**

Hay que decir aún que la honestidad estilística se concretiza con el imaginario vegetal: se trata de la manera proustiana de sugerir que una frase natural - autónoma e involuntaria - viene de la naturaleza, se desenvuelve por sus propias leyes, como una planta. ¿Cómo entender la relación que existe en Proust entre la escritura y el imaginario de las plantas? La discusión ultrapasaría el formato del seminario, y por esa razón escogí algunos y pocos pasajes significativos que trabajan esa relación.

Una pista importante se encuentra en el comienzo del episodio de la biblioteca de Guermantes, con la imagen sugestiva de una línea de árboles que indica el adiós a la literatura, una nueva parte de la vida y el libro “a venir”: “«Árboles», pensé, «ya no tenéis nada que decirme, mi corazón apagado ya no os oye. Sin embargo, estoy aquí, en plena naturaleza; pues bien, con frialdad, con hastío, observan mis ojos la línea que separa vuestro frente luminoso de vuestro tronco en sombra. Si alguna vez pude considerarme poeta, ahora sé que no lo soy.” Se trata de uno de los pasajes más antiguos que Proust escribió para *En busca del tiempo perdido*; una frase casi idéntica se encuentra en su cuaderno de 1908, poco antes que Proust empiece a escribir sin interrupción el libro hasta su muerte en 1922. El pasaje resume mucho de

lo que discutimos hoy: el abandono de la literatura para, - paradójicamente - inventar la propia idea de lo que es la literatura.

En el final de *El tiempo recobrado*, otra imagen anuncia una línea de árboles: “Yo había vivido como un pintor que sube por un camino por encima de un lago, cuya vista le oculta una cortina de rocas y árboles” (Proust, 2001). En ese caso, aparece la insinuación que la literatura – o sea la idea de literatura completamente original que es la del narrador proustiano – existía, pero estaba escondida. Se trata de algo que el narrador proustiano tenía que descubrir, de forma análoga al hecho del descubrimiento (o la revelación) de la vocación de escritor que acontece cuando ya está al final del libro.

En otro período emblemático, un poco más largo, ocurre una vegetalización a muchos niveles; de la frase, de la creación, de la transmisión por la lectura:

“Así, toda mi vida hasta aquel día habría —y no habría— podido resumirse en este título: «Una vocación». No habría podido, en el sentido de que la literatura no había desempeñado papel alguno en mi vida. En cambio, sí que habría podido, en el sentido de que esa vida, los recuerdos de sus tristezas, de sus alegrías, formaban una reserva semejante a ese alumen alojado en el óvulo de las plantas y del que éste obtiene su alimento para transformarse en semilla, en un momento en el que aún se ignora que el embrión de una planta, localización de fenómenos químicos y respiratorios secretos, pero muy activos, está desarrollándose. Así, mi vida estaba en relación con lo que aportaría su maduración. Y los que se lamentarían más delante de ella ignorarían, como quienes comen las semillas alimentarias, que sus ricas substancias destinadas a su nutrición primero habían alimentado la semilla y habían permitido su maduración” (Proust, 2001)

La negación definitiva de la literatura (la literatura no había desempeñado papel alguno en mi vida) se hace en paralelo a la maduración de una sensibilidad literaria, que inscribe la vida, la obra y los lectores de la obra en una metáfora nutritiva y en una cascada energética. Al comienzo, el narrador se nutre del sufrimiento que las personas le causaran. Enseguida, la obra,

fertilizada por el sufrimiento y separada del autor que pronto morirá, germina en una tierra fecunda y enriquecida por la desgracia vivida.

La frase imita el desarrollo vegetal del cual habla, de acuerdo con la libertad que Proust adquiere con relación a la ciencia. Según la botánica proustiana, los fenómenos respiratorios en el interior del ovulo de la planta reflexionan sobre la búsqueda de la semilla y de esa pulpa interior. El ritmo se efectúa en las asociaciones, las amplificaciones, en las vacilaciones y matices: (“semejante a (...)”, “alojado en el (...)”, “y del que éste (...)”, “en un momento en el que (...)”, “secretos, pero muy activos”). El narrador compara, ramifica, penetra, se desvía con comas, contrasta, va más y más al interior e intenta alcanzar un núcleo protegido por capas como si este fuera un embrión en el interior de un ovulo vegetal. La frase, con una serie de matices y marcas nerviosas es el desarrollo digresivo de la frase anterior (“Así, toda mi vida hasta aquel día habría (...) podido resumirse en este título: «Una vocación.»”), antes de concentrarse en una frase disciplinada, simple y directa que indica la llegada de un tiempo sereno (“Así, mi vida estaba en relación con lo que aportaría su maduración.”), propia de la voz del gurú, que contrasta con la voz excitada e infinita de la frase anterior.

Volvemos así al comienzo de la sesión de hoy sobre la lucha entre una voz urbana y una voz salvaje en Proust. Para Leo Spitzer, como ya fue dicho, escondida bajo cada vacilación, indecisión y nervosismo de la frase proustiana, hay un yo escondido, invisible y misterioso que ordena la frase. Pero también es posible afirmar lo contrario: que, bajo la voz disciplinada y ordenadora, hay una voz agitada, excitable, salvaje, con los nervios a flor de piel. Esa voz proustiana infla las frases y los párrafos y los nutre a partir de la infelicidad vivida; es justamente el descubrimiento de esa voz que desbloquea todo el movimiento patético de alegría y de felicidad que marca el ritmo del episodio del hotel de Guermites.

Igualmente sorprendente en este pasaje es la reflexión acerca de la lectura. La metáfora nutritiva supera el texto: el lector de la novela del narrador se nutre de la obra de modo análogo a lo que el narrador se había nutrido del sufrimiento. Es una analogía peligrosa: el narrador programa un lector masoquista, que sería idealmente alguien que recibe la violencia de

la obra como el narrador había recibido la violencia de la infelicidad amorosa. Albertine se transforma en un instrumento óptico (como dice el narrador proustiano) para que el narrador se conozca mejor; así como el libro se tornaría en un instrumento óptico para que el lector también se conozca mejor.

Por último, el pasaje revela una contradicción del narrador proustiano con relación a la ética de la no-lectura. Anteriormente habíamos planteado la hipótesis que la lectura pierde su valor en Proust. Pero, en esta frase, la obra se desarrolla como una planta y como un grano que será saboreado por sus lectores. O sea, la literatura, como una mujer amada (así lo diría el narrador proustiano) nos violenta, pero eso es negado por la reflexión según la cual la literatura no sirve para nada. Se puede inferir que el narrador proustiano está diciendo que leer el libro de los otros no sirve para “mucha cosa”, pero que leer a su libro puede ayudar a que los lectores se conozcan mejor. En cualquier caso, la idea subsiste como otra forma de lectura; una especie de lectura, por decirlo así, salvaje. Según esa nueva forma de lectura, la literatura sería como una violencia que participa del movimiento mismo de la vida, como granos en germinación que permitirían la acogida y el transporte necesarios del mal, y al mismo tiempo instrumentos ópticos que nos permitirían mejorar la vista y ver mejor el mundo. La ética de la no-lectura acaba conduciendo a una ética de la lectura; la obra de Proust también es marcada por esa contradicción.

### **Escribir**

La sesión de hoy se dirige, como se puede ver, a escritores. La orientación de la obra proustiana en dirección de la creación va en la búsqueda de una inmensa felicidad: el narrador proustiano, en el episodio del hotel de Guermantes, está “inflado de alegría”, “gonflé d’allégresse”. La frase alegre, en contacto con la música interior, es la frase salvaje, que se germina, se amplifica, que infla el interior y se modifica perpetuamente a partir de algo que había sido dicho antes. Así el narrador proustiano camina en el hotel de Guermantes:

“Arrastrando los tristes pensamientos a que me refería hace un instante, entré en el patio del palacio de Guermantes (...) Como en el momento en que saboreaba la magdalena, todas las inquietudes sobre el futuro, todas las dudas intelectuales, se habían

disipado. (...) Al tiempo que me lo preguntaba y resuelto ya a encontrar la respuesta, entré en el palacio de Guermantes (...) y, delante de aquella biblioteca del palacio de Guermantes, (...) Yo me deslizaba rápidamente sobre todo aquello, más imperiosamente incitado como me sentía a buscar la causa de aquella felicidad (...)” (Proust, 2001).

Las ramificaciones de frases conducen a un momento de apoteosis. Los segmentos parciales hacen avanzar la frase, poco a poco, en dirección a un florecimiento (para utilizar una metáfora vegetal) feliz, ilimitado. Progresión, amplificación: es tanta felicidad que el infinito se abre a partir de lo finito y conduce a varias frases que nosotros no tendremos la oportunidad de leer en este seminario, pero y basta abrir una página de Proust para encontrarlas: frases agramaticales, asimétricas, monstruosas, desequilibradas, que destruyen la sintaxis del francés clásico.

La violencia de esa inmensa felicidad, que es el descubrimiento de la propia vocación para la escritura, es tan intensa que conduce también a algunos problemas técnicos: incoherencias temáticas (la muerte doble de Cottard, personajes que cambien de nombre, las ambivalencias geográficas), o incoherencias rítmicas (algunas páginas para algunos días, y enseguida doscientas páginas para dos horas, que son el episodio del hotel y el baile de las cabezas). Lo que es igualmente violento es que el narrador proustiano no entiende bien lo que le está ocurriendo. Si algunos descubrimientos son desoladores para el narrador, como la consciencia del efecto destructivo del tiempo y la consciencia que la muerte que es indiferente a los seres vivos y que somos todos prisioneros del tiempo, esa misma comprensión conduce a la más gran felicidad posible y a la capacidad de tornarse indiferente a la muerte. La negación de la literatura se torna en una celebración de la literatura; la escritura se torna en el anuncio de una paz; la lectura se torna en una fuerza capaz de suscitar en cada uno la voluntad de cultivar su propio grano y escribir.

## Referencias bibliográficas

Ginzburg, C. (2001). *L'étrangement: préhistoire d'un procédé littéraire, À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Numéro Hors série.

Proust, M. (1999). *À la Recherche du temps perdu* (1913-1927), París: Gallimard, coll. « Quarto ».

Proust, M. (2013-2014). *En busca del tiempo perdido* (7 tomos), traducción de Carlos Manzano, Barcelona: RBA Libros.