

La obra del tiempo

El abordaje filosófico de *En busca del tiempo perdido* a partir de las interpretaciones de Paul Ricoeur y Gilles Deleuze

Autor:
Cardoni, Agustina

Tutor:
Ibarlucía, Ricardo

2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Grado

Tesis
15-5-5

TESIS 15-5-5

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras – Departamento de Filosofía

La obra del tiempo

El abordaje filosófico de *En busca del tiempo perdido* a partir de las interpretaciones de Paul Ricoeur y Gilles Deleuze

Tesis de Licenciatura de Agustina Cardoni
Director: Ricardo Ibarlucía

Teléfono: 15 5 975 0007
Mail: acardoni@hotmail.com

A mi amiga Carola cuya *vida vivida* fue un ejemplo.

Quisiera agradecer aquí a la Cátedra de Estética de la Facultad de Filosofía y Letras y en especial a mi director, Ricardo Ibarlucía, por sus programas académicos y por la libertad con la que me han permitido explorar el fascinante mundo de la Filosofía del Arte.

Introducción

El tema del tiempo es, tal vez, uno de los interrogantes más importantes en la vida de un ser humano. Funciona esto en un nivel tan íntimo que su manifestación externa adquiere diversos modos. A veces ridícula, otras veces insignificante, denota siempre un modo de ser en el mundo para el hombre. Es finito. Su vida está signada por una sentencia que lo solicita, tarde o temprano, pero que lo hace al fin. Y él lo sabe como tantas otras cosas. El conocimiento procede, principalmente, de la utilización coloquial de términos como *tarde*, *temprano*, *hoy*, *ayer* y el siempre enigmático *mañana*. Existe una noción de su temporalidad para el hombre aunque el uso corriente no termine de explicarla. Suena entonces la voz de San Agustín que pronuncia, de alguna forma, la frase inaugural de un modo de aproximación al tema:

¿Qué es, en efecto, el tiempo? ¿Quién sabría explicarlo con facilidad y brevedad? ¿Quién puede formarse de él, aunque sea en pensamiento, una noción suficientemente clara? ¿Quién podría traducirla después en palabras? ¿Hay en nuestras conversaciones una idea que sea más familiar y mejor conocida que la idea del tiempo? Cuando hablamos de él, comprendemos, ni que decir tiene, lo que decimos e, igualmente cuando el que habla es otro.

¿Qué es, pues, el tiempo? Cuando nadie me lo pregunta, lo sé; cuando se trata de explicarlo, ya no lo sé. Sin embargo, y esto me atrevo a afirmarlo osadamente, sé que, si nada pasase, no habría tiempo pasado; que si nada ocurriese, no habría tiempo por venir; que si nada fuese, no habría tiempo presente. ¿Pero esos dos tiempos, el pasado y el porvenir, cómo son puesto que el pasado ya no es y que el porvenir todavía no es? El mismo presente, si siempre fuese presente, sin perderse en el pasado, ya no sería tiempo; sería eternidad. Entonces, si el presente, para ser tiempo, debe perderse en el pasado, ¿cómo podemos afirmar que él también es, puesto que la única razón de su ser es el no ser ya? De modo que, en realidad, si tenemos el derecho de decir que el tiempo es, es porque se encamina al no ser.¹

A partir de las contradicciones básicas que enfrenta el tiempo al querer ser explicado mediante la razón surge la perplejidad esencial en que sumerge a la filosofía. Sin embargo, ella se ha propuesto resolver la cuestión desde el comienzo mismo de su historia. Pero ¿cómo descifrar el enigma del ser que se encamina al no ser? O, en otras palabras:

¹ Agustín de Hipona, *Confesiones*, trad. y prólogo de Agustín de Esclasans, Barcelona, Juventud, 2002, pp. 253-254.

¿cómo resolver la cuestión del devenir? Pues, el tiempo comporta una de las paradojas centrales de la razón. Podría hasta pensarse que toda la historia del pensamiento gira en torno a la imposible aprehensión del devenir que conjuga en su esencia ser y no ser. Ya habría asentado Parménides de Elea que si algo *es*, no puede *no ser* y viceversa ya que ello conformaría una contradicción. ¿Cómo enmarcar, entonces, al concepto del tiempo? ¿Cómo hablar de dicho fenómeno? O mejor dicho: ¿Cómo hacerlo en términos filosóficos?

La tarea fundamental de este trabajo es esclarecer el problema de la temporalidad a través de la obra literaria de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*, a la luz de las reflexiones de San Agustín, Bergson, Ricoeur y Deleuze sobre dicho tema. Descollando en el universo literario del siglo XX, la novela representa una Biblia sobre la cuestión como también los trabajos de los filósofos mencionados aportan distintas interpretaciones. Tanto al escritor como a los pensadores los une una ambición difícil: descubrir la esencia del tiempo a través de la novela, la confesión, el ensayo filosófico o la teoría literaria. La primera digresión metodológica de este trabajo, en base al marco teórico general, es que no se trata de un concepto racional vacío sino de una vivencia absoluta en el interior del hombre; su modo de ser-en-el-mundo. Parece improbable pero se ha recorrido un largo camino hasta la contundente aseveración que el tiempo como tal es un fenómeno netamente subjetivo.

Se tomará como punto de partida para este estudio, entonces, la idea que el tiempo debe ser buscado dentro del ámbito de lo humano y en tal sentido, en su interior. Esta afirmación reposa en la certeza que él no es mensurable como se creyera en la antigüedad. Por lo tanto, no está en relación con el espacio exterior. Este proceso de arrancar al tiempo del ámbito espacial es una de las tareas fundamentales del trabajo de Bergson. Pues ¿cómo medir algo que siempre rebasa su propia medida? ¿Se puede calcular el tiempo verdaderamente? ¿O no es, más bien, la medida de todas las cosas? Pues todas las cosas tienen un tiempo de vida después del cual ya no son. *Eran* o *fueron*, se podrá decir, pero sólo en el tiempo o, mejor dicho, en su tiempo. Pero entonces ¿el tiempo es relativo a los seres? ¿Es una de esas cualidades de que gozan todas las cosas y que las hacen más altas, más largas, es decir, con más tiempo? Se comprende que cuando el existente no tiene más tiempo deja de existir o de ser. Por tanto, si bien el tiempo existe en relación a los seres mortales no es un concepto relativo.

Empezando por el final -en sintonía con el estilo proustiano- y solo generando suspenso a partir del desarrollo que lleva a dicho desenlace, diré que la literatura de la mano de la hermenéutica, la fenomenología e inclusive la metafísica es la que responderá a la pregunta sobre el tiempo. Esta es la conclusión general delineada en la segunda parte de este trabajo a partir de las teorías interpretativas de Ricoeur y Deleuze. En una primera aproximación, no por eso superficial, el campo de la literatura queda definido como la construcción de mundos (al menos de sus sentidos).² En ese ámbito donde la libertad no es un concepto moral sino un estilo o una forma de acercarse a las cosas, incluso el pensamiento vuelve a respirar. Constreñido por la lógica, aplastado por la epistemología y desilusionado del empirismo clásico, busca otras corrientes donde fluir. El famoso dictado de Heráclito sobre el devenir -tan contundente como la sentencia de Parménides sobre el ser- que manifiesta “nadie se baña en el mismo río dos veces” no ha considerado, tal vez, la voluntad implicada en el hecho de hacerlo. Es decir que aún si el hombre pudiera decidir volver sobre sus pasos, sin embargo, podría no estar interesado en ello. Pues: ¿Qué es una experiencia originaria? ¿Cómo está definida? ¿Qué la diferencia de su recuerdo? ¿Podría ser la literatura misma, tal vez, el río en el cual bañarse una y otra vez? ¿Podría gozar de dicho privilegio la obra de Proust? Por ahora, una única evidencia se impone sobre este final espiado. Tanto desde la perspectiva de una lógica intelectual rigurosa como en la senda de la experiencia pura, el hombre no puede habitar su temporalidad. La filosofía que ha pretendido ahondar la cuestión racionalmente se ha quedado sin camino por andar frente a la perplejidad del concepto de ser que, en realidad, *no es*. Asimismo, la especulación que se enorgulleciera de su realismo ha debido sacrificar su esencia. Entre estos dos extremos, el hombre ha sido conminado a no entender por un lado y a sufrir pasivamente por el otro. La idea que se desarrollará en esta investigación es que la vida en el sentido de vivencia no es un dato irreducible y tampoco el pensamiento es necesariamente un límite. El arte con sus diversas manifestaciones sirve, a efectos de dilucidar la cuestión del tiempo, para correr

² El tema de la ficción como construcción de universos de sentido está claramente expresado en un texto de Julia Kristeva *El tiempo sensible*. Allí se especifica sobre la experiencia imaginaria: “Si el objetivo de la ficción es hacer un mundo, no hay otro mundo que el de la memoria. El tiempo recobrado es un mundo singular, rehecho por un solo yo, el yo (*je*) egotista de *A la búsqueda*, en un lenguaje contagioso que induce en el lector una experiencia análoga”. Dicha experiencia será desarrollada en la segunda parte del trabajo, en relación a las mimesis narrativas de Ricoeur. (Julia Kristeva, *El tiempo sensible*, trad. de Jaime Arrambide, Buenos Aires, Eudeba, 2005, p. 251)

los límites. La expansión trae deseos, voluntad, imaginación, sueños y la posibilidad de leer el mundo de otra manera, como lo haría un artista tanto como los posibles lectores.³

Así, la interpretación de textos promovida por Ricoeur tanto como el regreso al mundo de las esencias propuesto por Deleuze inventan una solución al problema del tiempo. Eso hacen ambos pensadores. Se muestran libres e imperturbables frente a las ataduras del razonamiento. ¿Cómo lo hacen? Tan sólo *como si* fuera real, siendo posible, armando y desarmando estructuras lúdicamente en su imitación de la vida. Demorando las cosas, suspendiéndolas en una ontología ficticia alejan el final del juego y de cualquier clausura definitiva. Entonces, se puede pensar que las reglas cambian y los destinos se invierten. Hay un borde, sumamente interesante, entre verdad y ficción con el que Mario Presas trabaja en su libro titulado precisamente: *La verdad de la ficción*. Hacia allí se dirige este trabajo congregando a Ricoeur y Deleuze para contrastar interpretaciones posibles (ya que de eso se trata la filosofía en términos modernos). La siguiente cita tomada del texto de Mario Presas deja asentado el límite que presentan la vida y la temporalidad en su abordaje filosófico (primera parte del trabajo) y luego la función liberadora del arte propuesta por la interpretación de textos (segunda parte).

La vida debe obedecer a dos necesidades que, por ser opuestas entre sí, no le consienten ni permanecer demoradamente ni moverse siempre. Si la vida se moviese siempre no permanecería nunca, si permaneciese siempre, nunca se movería. Y la vida es necesario que permanezca y se mueva.

El poeta se ilusiona cuando cree haber hallado la liberación, alcanzando así el sosiego, fijándolo para siempre en una forma inmutable, la obra de arte. Solo ha terminado de vivir su obra. La liberación y el sosiego no se alcanzan sino al precio de renunciar a vivir.⁴

La primera parte de este trabajo de investigación, entonces, presenta el marco filosófico general de la temporalidad en base a las reflexiones de San Agustín y Bergson. Tanto esta primera aproximación al tema, con sus diferencias, como el posterior tratamiento del modelo interpretativo comparten cuestiones de base. Ya se verá cómo la *mirada interior*

³ “Telescopio psíquico para una “astronomía apasionada”, la *Recherche* no es solo un instrumento del que Proust se sirve al mismo tiempo que lo fabrica. Es un instrumento para los otros, cuyo uso deben aprender. “No serían mis lectores sino los propios lectores de sí mismos, porque mi libro no sería más que una especie de esos cristales de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray; mi libro, gracias al cual les daría yo el medio de leer en sí mismos (...).” (Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, trad. de Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 150)

⁴ Mario Presas, *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997, pp. 100-101.

de San Agustín -piedra fundacional en el análisis del tiempo- es retomada por Ricoeur como *viaje interior* con su connotación de recorrido. Esta imagen-movimiento inaugurada por Bergson entrará luego de la mano de Deleuze en otra dimensión; estético trascendental. Pero falta mucho por recorrer antes de llegar a los signos promisorios del arte. Una vez allí, destacaremos el aporte de Mario Presas con su obra *La verdad de la ficción* que desoculta la raíz fantasmática de toda verdad como, asimismo, su ineludible recorrido. Las líneas de estudio crítico se entrecruzan pues el viaje introspectivo de Ricoeur revela los paisajes del alma que consisten en vivencias, errores y recapitulaciones. Esto estaría alejado de la verdad en lenguaje estrictamente racional. Por eso, Presas reformula el concepto al incluir los fallidos intentos de la experiencia por acercarse a su sentido (se trataría del aprendizaje en el tiempo para Deleuze). Ficción y verdad se confunden así, imantando la ineludible experiencia del ser que sólo *es* al *no ser*. La fabula -adoptando el término típico de Ricoeur- se convierte en el paradigma de la realidad (en tanto contradictoria). Ya se ha vislumbrado que la inteligencia no percibe las sombras, las zonas oscuras y los quiebres de la lógica. El trabajo de Presas retoma todas estas ideas, otorgándole al espíritu humano su verdadera dimensión.

Pero estamos todavía en los pasos iniciales de la investigación, las pisadas de la razón están aún frescas y no pueden desprenderse del suelo firme y sus certezas apodícticas. Es necesaria la mirada de Bergson sobre el mundo exterior para reconocer en las aporías del movimiento las trampas de la lógica. San Agustín abre una perspectiva nueva sobre la temporalidad pero Bergson la profundiza al separarla de su confusión con el espacio (al menos dentro del contexto estrictamente filosófico). La historia del pensamiento cambia de rumbo en ese sentido, gracias al aporte crítico de Bergson.

Todas las conceptualizaciones antiguas sobre la temporalidad han equivocado el camino, según esgrime el filósofo francés. Se descarta ahora, como primera medida, todo intento por descifrar el enigma del tiempo que extrapole su esencia de un plano espacial. La cuestión debe dirimirse desde la perspectiva del movimiento -a decir de Bergson- y su tarea principal es desmontar el pesado engranaje de la metafísica antigua. A modo de referencia: la filosofía bergsoniana tiene por función principal hallar un paralelismo entre el tiempo-movimiento y el espacio-detención. Se ve, entonces, cómo el problema principal de este trabajo es la contradicción intrínseca a cualquier aproximación especulativa a la cuestión

del tiempo. La solución podría ser tan sencilla como tomar una nueva perspectiva al respecto. Por ahora, entonces, la presentación del debate de mano de Bergson a partir de una reflexión en torno a la paradoja de Zenón de Elea, analizada más adelante:

Un movimiento único es completamente, por hipótesis, movimiento entre dos paradas; si hay detenciones intermedias no se trata de un movimiento único. En el fondo, la ilusión procede que el movimiento, una vez efectuado, ha dejado a lo largo de su trayecto una trayectoria inmóvil sobre la que se pueden contar tantas inmovilidades como se quiera. De ahí se concluye que el movimiento, *al efectuarse*, deja en cada instante, por debajo de él, una posición con la que coincidía.⁵

Esta primera reflexión sobre la paradoja del movimiento es la misma que se utiliza al referir la indefinición del tiempo o devenir. Si se toman pasado, presente y futuro como los ejes de la temporalidad y se piensa racionalmente en ellos, se llega a una perplejidad fundamental. Lo mismo ocurre desde el punto de vista empírico. Es fácil comprobar que la existencia humana está plagada de contradicciones en el orden de la experiencia. El hombre ha sido niño pero ya no es más. La mujer será madre pero no es aún. Todo depende de qué momento se tome para dar una definición. Pero, precisamente, esto implica un recorte impuesto sobre la continuidad de los acontecimientos. La primera ley del devenir, sin embargo, es que no se detiene. Más bien avanza y, al hacerlo, cae en una gran contradicción. A saber, el pasado ya no es pues tal es su misma condición, el presente es pero sólo en este instante o simplemente siendo y el futuro no es aún. De la misma forma, esto lo experimenta cada ser humano en su vida diaria aunque no por eso nadie enloquezca. Hoy alguien tiene determinado aspecto y mañana tendrá otro completamente distinto aunque se trate de la misma persona. Los sentimientos también pueden variar en el tiempo y, a menos que quien los alberga sea esquizofrénico, surgen de un mismo ser en diferentes estadios de su vida. Lo que interesa en este punto es rescatar la contradicción que se cierne en torno al tiempo desde su aspecto lógico hasta su dimensión psicológica. En cualquiera de sus dos versiones el análisis lleva a un camino sin salida. Ni las categorías temporales permanecen idénticas ni la vida del hombre lo presenta siempre el mismo física o psicológicamente. Hay que lidiar con que algo pueda ser y no-ser; simplemente, poseer la contradicción para resolverla. Esto mismo es lo que hace Bergson al fundar su pensamiento

⁵ Henri Bergson, *Memoria y vida*, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1987, pp. 19-20.

sobre la movilidad. Su tarea, entonces, es aproximar el pensamiento -siempre estático a riesgo de no poder explicar nada- al cambio. Por eso dice:

Así, se trate del interior o del exterior, de nosotros mismos o de las cosas, la realidad es la movilidad misma. Esto es lo que yo expresaba al decir que hay cambio, pero que no hay cosas que cambian. Ante el espectáculo de esta movilidad universal, algunos de nosotros se sentirán presas del vértigo. Están acostumbrados a la tierra firme; no pueden adaptarse al balanceo y al cabeceo. Necesitan puntos “fijos” a los que amarrar el pensamiento y la existencia. Creen que si todo pasa, nada existe; y que si la realidad es movilidad no existe en el momento que se la piensa que escapa al pensamiento. Según dicen, el mundo material va a disolverse y el mundo va a ahogarse en el flujo torrencial de las cosas. ¡Que se tranquilicen! Si consienten en mirarlo directamente, sin velos interpuestos, el cambio les parecerá muy pronto como lo más substancial y duradero que el mundo puede tener. Su solidez es infinitamente superior a la de una fijeza, que no es más que un acuerdo efímero entre movibilidades.⁶

Se observa a través de lo mencionado anteriormente, que el tiempo debe dejar de contabilizarse o medirse como si fuera una línea con puntos de parada intermedios. Es por el camino de la objetivación que surgen todos los problemas referentes a su imposible definición. Surcando otros recorridos espirituales, Agustín de Hipona encontró en la noción de tiempo humano y en clave de transitoriedad, el fundamento de la memoria divina. Ya no se busca a Dios afuera del hombre sino dentro de él. De esta manera, se ha inaugurado en filosofía la tradición de la *mirada interior* que, en cierta forma, continúan todos los pensadores mencionados. Como dicho al comienzo, una de las cuestiones centrales y comunes a todas las teorías es que presentan al tiempo como algo subjetivo. San Agustín parte de la iluminación divina que se adueña del espíritu del hombre para explicar a ambos; realidad celestial y terrestre. A efectos del presente estudio interesa tomar en cuenta cómo está puesta la mirada en el hombre interior o, más precisamente, desde el hombre interior.

Pero ¿qué amo yo al amaros? No es la belleza de los cuerpos, ni su gracia perecedera, ni el brillo de la luz, esta luz tan cara a mis ojos, ni las dulces melodías de las cantinelas de tonos variados, ni el suave aliento de las flores, de los perfumes y de los aromas ni el maná, ni la miel, ni los miembros hechos para los abrazos de la carne. No; no es eso, todo eso, lo que yo amo cuando amo a mi Dios. Y, sin embargo, hay una luz, una voz, un perfume, un alimento, un abrazo que yo amo cuando amo a mi Dios; es la luz, la voz, el perfume, el abrazo del “hombre interior” que existe en mí allí donde brilla para mi alma una luz que no limita ninguna extensión, donde brotan melodías que no se lleva el tiempo, donde se exhalan perfumes que no se disipan con el sople de los vientos, donde se paladea un manjar

⁶ Ibid. p. 21.

que ninguna voracidad hace desaparecer y abrazos que ninguna saciedad consiga desenlazar.⁷

Gracias a estas primeras cuestiones se delimita un poco más el tema a tratar. Se trata sobre el tiempo desde la perspectiva humana: ¿no habría que ser filósofo para hablar sobre la cronología marcada por los relojes! Asimismo, la temporalidad ha carecido de coordenadas correctas porque su estudio se basó en parámetros espaciales al equiparar el devenir a puntos de detención (teoría de Bergson). En base a estos primeros conceptos de la interioridad del hombre y el cambio absoluto como única medida de la existencia, se inicia la fascinante búsqueda del tiempo perdido. Leído en términos filosóficos se puede pensar todo lo que se dejó en el camino a efectos de su dilucidación hasta llegar a la genial obra de Marcel Proust. Así como San Agustín inaugura una aproximación filosófica desde el espíritu humano y Bergson le devuelve al tiempo su movimiento esencial, la literatura proustiana toma estos dos ejes para crear algo novedoso. A saber: la experiencia del tiempo en el interior del hombre se convierte en un absoluto. Ya no hay percepción del espacio o contexto socio-cultural que limite al sujeto frente a la revolucionaria visión del devenir existencial. Una sola vida se convierte, así, en muchas vidas posibles gracias a la literatura y tan sólo una improbable: aquélla que se conoce como real. La novela de Proust transforma el universo lógico discursivo habitual importando un contenido extemporáneo que desdibuja al personaje principal y con él a todo el universo narrativo. Esto representa el eclipse de los pensamientos agustiniano y bergsoniano. Ya no hay referente exterior adonde anclar una percepción *clara y distinta* del mundo objetivo⁸. Tampoco existe un sujeto en sentido fuerte que pueda sostener el tembladeral de una realidad en continuo cambio. Estos dos ejes básicos representan el punto de partida de este análisis, continuado luego mediante la idea de construcción de la identidad narrativa. A través de su obra literaria, Marcel Proust ha combinado todas las instancias: una temporalidad que se vive, una vivencia que es absoluta y el único modo de acceder a ella mediante la narración.

Esa inmovilidad de las cosas que nos rodean, acaso es una cualidad que nosotros les imponemos, con nuestra certidumbre de que ellas son esas cosas, y nada más que esas cosas, con la inmovilidad que toma nuestro pensamiento frente a ellas. El caso es que

⁷ A. de Hipona, *Confesiones*, op. cit. p. 202.

⁸ La referencia a lo *claro y distinto* como modo de conocimiento es una alusión explícita al método racionalista implementado por Descartes.

cuando yo me despertaba así, con el espíritu en conmoción, para averiguar, sin llegar a lograrlo, en donde estaba todo giraba en torno de mí, en la oscuridad: las cosas, los países, los años (...).⁹

Este párrafo describe a la perfección la atmósfera del comienzo de *En busca del tiempo perdido*. El juego de duda y certeza sobre las cosas externas y las sensaciones propias sumerge al personaje en una suerte de noche de la razón. Es por esto que el comienzo en la representación del tiempo tiene al sueño de telón de fondo. Todo lo que se recreará en adelante es lo que está detrás de la escena del entendimiento. Claramente, la propuesta literaria de Proust se cierne sobre el mundo que la razón ha dejado de lado al querer explicar la realidad de forma *clara y distinta*. Por el contrario, el escritor muestra la ficción de la presunta realidad a través de la de-construcción del mundo próximo del protagonista, oscuro y desfigurado por el sueño. Resuenan, entonces, las ideas de Bergson respecto a cómo los hombres pretenden aislar y fijar conceptos para la comodidad de su pensamiento. Pues si ellos supieran que nada permanece: ¿qué les quedaría? ¿Cómo asir la experiencia humana en base al cambio permanente? Tal el desafío no sólo del pensamiento sino de la existencia misma.

Por ahora, reconforta saber que la realidad temporal es una vivencia interior antes que una sentencia externa. Se puede pensar en el Dios de San Agustín. Sin embargo, no escapa a una lectura atenta que aún él está en el interior mismo del hombre. Desde esta perspectiva, al igual que en el comienzo de la novela de Proust, el mundo inmediato se transforma. Todo lo más a lo que puede aferrarse el hombre es a sí mismo y a sus percepciones, como primera medida. Pero ellas se conectan con el exterior. ¿Acaso las percepciones parten del interior para crear lo que luego se conoce como el mundo exterior? Pero, entonces, todos tienen que ponerse de acuerdo para tener las mismas percepciones o el mundo es simplemente una locura. Y ¿no es, acaso, una locura la novela *En busca del tiempo perdido*? Desde la extensión de su tema hasta la obsesión de la búsqueda pasando por la borrosidad del personaje principal, todo conduce a una evidente ruptura de los parámetros de significación.

El interés que despierta la novela no tiene que ver solamente con la reformulación del concepto de temporalidad. A partir de dicho concepto en su perspectiva intimista y

⁹ Marcel Proust, *En busca de tiempo perdido I*, trad. de Pedro Salinas, Buenos Aires, C.S Ediciones, 1995, pp. 12-13.

absoluta se logra, a su vez, no sólo crear mundo sino varios e incontables universos de sentido. ¿Acaso no encontró San Agustín dentro del espíritu humano la potencia de un Dios creador? ¿No existe un sesgo de divinidad junto con el tiempo que se recupera en la novela de Proust? Respecto a estas y otras cuestiones que atraviesan la obra y que también se pueden rastrear en los trabajos de Agustín y Bergson -ente creador y creación en sí misma- ampliaré el estudio sobre el tiempo en base a los aportes de Deleuze y Ricoeur. Este último magnifica el análisis de la novela y del tiempo, desarrollando una relación íntima entre ambos. Resulta interesante tender un puente entre la construcción de teorías para el concepto de la temporalidad (San Agustín y Bergson) su plasmación literaria (Proust) y una teoría de la creación literaria (Deleuze, Ricoeur y Presas). Los últimos ponen en escena el detrás de escena de la literatura proustiana de manera que la exégesis narrativa se transforma en una nueva aproximación filosófica. La literatura de Proust revela un desgarramiento absoluto del sentido de la verdad para ellos (ya se ha mencionado cómo la ficción suple el vacío dejado por la verdad en el trabajo de Presas). No es posible una resurrección en Dios -mal que le pese a San Agustín- sino en esta vida y con todas las limitaciones que conlleva. Así parece demostrar la obra entera del novelista francés. Su relato es una hemorragia discursiva que yerra en su sentido, purifica por breves instantes y que sólo puede ser salvado por una operación si así lo quisiera: la literatura misma.

Se verá a lo largo del trabajo cómo este dispositivo literario funciona como un bálsamo frente a la gran falta de la vida del hombre. Nunca está él completo, nunca entero, no obtiene lo que quiere sino en breves lapsos.¹⁰ ¡El deseo lo manda y el tiempo lo tiraniza! Todo esto mismo, tal vez, ha percibido Proust a lo largo de su vida al padecer asma y ahogarse de tanta verdad que ya después estaba perdido para su sentido. ¿Pues qué razón de ser podría tener para él un oficio, una profesión o siquiera una vida ordinaria en el tiempo siendo éste su mayor faltante? De esta manera, y por una simple ecuación lógica; faltándole la falta sólo le quedaría el absoluto. Ahora bien, este no es un absoluto negativo sino positivo. Ya no es la captura de la eternidad futura prometida por San Agustín cual presencia fantasmagórica sino de otra tan real como una novela escrita. No una eternidad de

¹⁰ Esta noción existencial está reflejada en la formulación básica del concepto de devenir bergsoniano que retoma Deleuze y a partir del cual elabora su metafísica de los sentidos múltiples y la verdad como producción. Dice así: “De cualquier manera, según la formulación bergsoniana, el tiempo significa que no todo está dado: el Todo no se da”. (G. Deleuze, *Proust y los signos*, op. cit. p. 136)

muerte sino de vida, y por último, no una verdad por venir sino una verdad acontecida. Proust puede hablar del tiempo porque lo ha vivido en carne propia. Tiene poco tiempo para escribir, contar su historia, darle un sentido a su existencia y no defraudar a su difunta madre. El tiempo, sin exagerar, se le revela a Proust. Hace acto de presencia en su obra manifestando a quienes se animen a leerla que él no es un simple concepto. El tiempo es aquél que pasa, se va y arrastra con él a todos los seres. Tal su grandeza y su desgracia.

La obra de este genial autor, sobre todo en base a las reflexiones hermenéuticas de la segunda parte, me ha interesado por la intimidad que plantea su lectura. Leerlo es *estar cerca de algo*, entrar en contacto con cierta realidad que de tan próxima resulta conocida. Tal vez, uno no haya estado nunca en Francia ni mojado una magdalena en té y tenido un sentido instantáneo de trascendencia o hasta no se haya enamorado nunca apasionadamente. Sin embargo, nadie podrá decir que no ha tenido jamás un *deja vu*, una experiencia que lo arroja a algo que ha experimentado en su vida. ¿Ilusión de que algo vuelve a vivirse en algún momento? ¿Artimañas literarias enredan a un lector desprevenido en un mundo donde las cosas improbables se realizan? ¿Es posible bañarse dos veces en el mismo río? O más importante aún, como mencionado en la referencia anterior a la máxima de Heráclito: ¿Existe el deseo de hacerlo? En una aproximación general, la novela de Proust es una forma de anular el tiempo reforzándolo y redoblando su esfuerzo mediante repeticiones. Es decir, si él se puede dar por partes pero todas las veces que se quiera -todas las que se pueda volver a leer- es porque se dispone de todo el tiempo posible. Pero eso ocurre muy raras veces en la vida tal como es conocida. Luego, tiene que haber otra vida posible, tal vez millones, como promete el acontecimiento literario. La narrativa de Marcel Proust es testimonio de ello. Se trata del sacrificio de su propia vida -el símil autobiográfico no es sólo un recurso- en pos de una vida mejor, fantástica, excesiva, prolífica y compartida. El escritor francés se convierte así en un Mesías del arte y de la existencia que se inmola no por grandes causas al modo del romanticismo sino por su vida pequeña, fragmentada y enfermiza. Si él no hubiera percibido el límite y su impulso no se hubiera ahogado en una habitación febril, nunca hubiera sabido lo que es respirar. Si la muerte no hubiera llamado a su talento, tal vez, no habría intuido lo que es vivir. Más aún, nunca hubiera transcrito esa experiencia ni legado a la humanidad la obra del tiempo. Por eso, la literatura de Proust marca una inflexión en el tratamiento de la temporalidad. Sólo se da por medio de su límite

ya que existe sólo a causa de su falta. Si el tiempo *fuera* dejaría al instante de ser. Si él no existiera o se viera falto de sí, sólo así podría existir. La agonía de Proust artista, narrador, hombre vivo y paciente voluntarioso nos ha dado la perspectiva correcta que despuntando la tradición intimista y existencial se lanza a la trascendencia. Así surge el tiempo como superación y la obra como éxtasis.

Pero todas estas cuestiones aparecerán en el final ya que hasta entonces la reflexión se cierne sobre el ser y el devenir, Dios, la conciencia individual y las especulaciones en torno a ellos. Hasta ese momento el hombre ha vivido como si fuera eterno y tuviera todo el tiempo del mundo...hasta que no lo ha tenido más. Eso es lo que le sucedió a Marcel Proust. Por eso hay que escuchar su voz con una atención especial ya que es importante quién habla de lo que habla. Y esa proximidad e intimidad que logra generar con el lector no es más que el conocimiento exacto del asunto que le compete. Pues ¿quién no se ha sentido vivir, revivir y morir a lo largo de las infinitas páginas de su novela?

Recapitulando, creo que lo que une a Proust con los pensamientos de San Agustín y Bergson es lo mismo que lo separa de ellos. Todos están de acuerdo sobre las bases teóricas de una especulación en torno al tiempo. Debe ser buscado en el ser humano, con valor absoluto y llevar a cabo la cualidad de vivencia interior o experiencia subjetiva. ¡Escuelas positivistas abstenerse! Sin embargo, el religioso le da la forma de confesión mística e importa una eternidad que si resulta muy bella puede ser también bastante improbable. El filósofo crea un método intuitivo que pretende liberarse de las ataduras de la ciencia. Luego, no tiene como darle alas a una conciencia individual que se queda a medio camino entre la creación ansiada y la destrucción segura. La literatura es, tal vez, la respuesta de Proust a la pregunta sobre el tiempo. Al menos esto puede pensarse desde el punto de vista de Ricoeur, Deleuze y también Presas: el arte como redención de la vida en la tierra o un refugio para la catástrofe de la temporalidad. Hay que ver si algo se salva de la vorágine del tiempo o si todo es arrastrado con él.

La expresión artística merece la oportunidad de establecerse como lo más real en la vida del ser humano.

No se nos queda grabada eternamente una imagen con que soñamos porque se embellezca y mejore con el reflejo de los colores extraños que por azar le rodeen en nuestros sueños, porque aquellos paisajes de los libros que leía se me representaban con mayor viveza en la

imaginación que los que Combray me ponía delante y los análogos que me hubiera podido representar.¹¹

La obra de Proust es una gran puesta a prueba de todos los temas que trata. El tiempo no es explicado sino mostrado. Los volúmenes de *En busca del tiempo perdido* son extensísimos. Asimismo, son tan densos y complejos los personajes como si surgieran de la realidad misma. El final, ya se verá, remite al principio en un ejercicio de temporalidad siempre viva. Se ha presenciado antes que una culminación un verdadero proceso, una suerte de tránsito. De la misma manera, en este último párrafo citado se observa una cosmovisión del arte como lectura e interpretación. Se trata, fundamentalmente, de una experiencia que involucra a la imaginación en un diálogo atemporal entre autor y receptor. Ella representa la relación íntima entre espíritus que, de otra forma, andarían siempre errantes sin encontrarse nunca.

Creo, efectivamente, que la propuesta de Proust descansa enteramente sobre una visión estética de la realidad. Ella es la única que puede dar sentido a un mundo siempre cambiante, eternamente evanescente. Puede, asimismo, generar un vínculo estrecho entre hombres que viviendo en el mismo tiempo -¡sin contar el mismo espacio!- se desconocen entre ellos. Descubriré a Proust, entonces, en el momento que el personaje principal revela su afinidad por la sensibilidad de un escritor. Es como si hablara de un amigo íntimo, aún sin conocer a dicho artista:

Lo que en los libros de Bergotte admiraba la amiga de mi madre, y, según parece el Dr. Du Boulbon, era lo mismo que yo: la abundancia melódica, las expresiones antiguas y otras más sencillas y vulgares, pero que, por el lugar en que las sacaba a la luz, revelaban un gusto especial, y, por último, cierta sequedad, cierto acento, ronco casi, en los paisajes tristes (...) Desgraciadamente, no conocía yo sus reflexiones respecto a casi nada. Y estaba seguro de que eran enteramente distintas de las mías puesto que procedían de un mundo incógnito, al que yo aspiraba a elevarme; persuadido de que mis pensamientos habrían parecido simpleza pura a aquel espíritu perfecto, llegué hasta hacer tabla rasa de todos, y cuando me encontraba en algún libro suyo un pensamiento que ya se me había ocurrido a mí, se me dilatava el corazón como si un Dios lleno de bondad me lo hubiera devuelto y declarado legítimo y bello. Sucedía a veces que una página suya venía a decir lo mismo que yo escribía a mi madre y a mi abuela las noches que no podía dormir, de tal modo que aquella página de Bergotte parecía una colección de epígrafes destinados a mis cartas (...). Cierta vez, al encontrar en un libro de Bergotte una burla referente a una criada vieja, más irónica aún por lo magnífico y solemne del lenguaje del escritor, pero igual a la que yo había dicho un día a mi abuela hablando de Francisca (...) me pareció de repente que mi

¹¹ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 89.

humilde vida y los reinos de la verdad no estaban tan separados como yo pensaba y que aún llegaban a coincidir en algunos puntos y lloré de alegría y de confianza sobre las páginas del escritor, como en los brazos del padre vuelto a encontrar.¹²

Varias cosas se desprenden de aquí. La primera es una fe extrema en el ejercicio de escritura-lectura que a la vez que describe un universo desenvuelve otro en algún lugar. Los mundos de unos y otros, escritores, lectores, simples mortales, se vuelven así simultáneos. Pues: ¿qué tiempo y espacio pueden condicionar -parece decir el párrafo de Proust- la vida del espíritu?

Para culminar con esta extensa introducción, unas últimas palabras. En el flujo de los días y mundos revueltos por el sueño y la distensión del espíritu en la noche, aparece un nuevo espacio virtual de comunicación a través de la literatura. Entonces, ocurre la magia. Los límites de la experiencia posible se borran, se diluyen *este momento, este lugar o esta individualidad*. Todo lo conocido para el hombre y a lo cual se aferra -como dice Bergson- para no despedazarse ante el devenir implacable, se desvanece. Se pueden saltar momentos, sortear años como vanos obstáculos y, no sólo eso, sino décadas, siglos, mundos. El único vehículo para ello es la imaginación: ese reducto de fantasía confinado por la razón a la mitología, el cuento fantástico o la simple quimera. Y uno se pregunta, entonces: ¿No requiere un esfuerzo racional inmenso creer que la única realidad existente es la del presente cuando éste a cada instante se diluye? ¿La permanencia en Dios es, tal vez, la respuesta? Abarca no sólo todo el tiempo sino también todos los tiempos. ¿No se lee, acaso, en el último párrafo citado de Proust un deseo de descansar en la bondad divina para una verdadera comunicación en la tierra? Tal vez, San Agustín y Proust se hallan más cerca de lo que pueda creerse en un primer momento. El primero diviniza un presente perpetuo suerte de eternidad o ente supremo al que denomina Dios mientras que el segundo lo hace con un presente eterno o gran obra de la sensibilidad. Los dos ansían un reencuentro con el absoluto. La creación del mundo es la prueba de San Agustín. La producción literaria es la de Proust en lo que respecta a la filosofía de Deleuze, seriamente involucrada con lo esencial.

Si bien pareciera que todas las herramientas de la literatura proustiana se encuentran en la filosofía de Bergson, un análisis atento observa que Ricoeur logra una síntesis

¹² Ibid. pp. 98-99.

perfecta entre el tiempo de San Agustín y la narratividad de Aristóteles. El pensamiento cede su lugar a la teoría literaria o, para decirlo en términos de Ricoeur, a la fábula. A través de este recorrido se irá dilucidando la gran trama literaria de Proust para intentar ver en qué consiste el tiempo: ni concepto racional vacío ni categoría del entendimiento. Este trabajo analizará, básicamente, las ideas de memoria (voluntaria e involuntaria) olvido, espíritu, conciencia, identidad narrativa y verdad de la ficción. Aún más, el trabajo dejará ver sobre el final las infinitas capacidades de la narración en términos de universos de sentido -Deleuze- reservando para un análisis ulterior la diferencia sutil entre la atemporalidad de la vida y la obra. Tal vez haya que tomar partido por uno u otro sentido sobre el final, sin miedo de equivocarse, teniendo en vista que la verdad es un camino.

Capítulo I

Proust y San Agustín: El cielo y la tierra

La originalidad de San Agustín respecto a la temporalidad humana estriba en haberla presentado como tal. Dentro del alma del hombre y a través de la ecuación que equipara a la memoria con el espíritu, el religioso manifiesta la importancia de la dimensión subjetiva para conocer el tiempo. Tal vez, antes que él ninguna escuela filosófica se haya detenido a pensar que éste se vive solamente en el alma. Ella es su propia medida y no alguna otra que pretende fechar acontecimientos externos. El espíritu del hombre es el mismo transcurrir del tiempo aunque él no pueda expresar su esencia. La perspectiva inaugurada por San Agustín prueba la eficacia de su pensamiento ya que es la misma que retoman luego los demás autores a trabajar. El tiempo es, entonces, antes que un concepto en la mente, una vivencia en el espíritu. A pesar de que el ser humano no sabe lo que significa dicho término racionalmente, tiene una aprehensión inmediata de él. Es decir que existe una experiencia pre-discursiva de la temporalidad que -se verá más adelante- se relaciona también con la idea de intuición para Bergson:

Y yo os lo confieso, Señor: ignoro todavía lo que es el tiempo; pero, por una parte, os lo confieso también: sé que hablo en el tiempo, y que hace tiempo que estoy hablando del tiempo, y que este "largo tiempo" mismo sólo es tal en virtud de un cierto plazo transcurrido. Pero ¿cómo puedo saberlo, puesto que ignoro lo que es el tiempo? ¿Será que no sé expresar lo que sé? ¡Peor para mí, que ni llego a saber lo que no sé! Ved, Dios mío, que resulta manifiesto para Vos que no miento; mi palabra refleja mi corazón. "Encended mi lámpara, Señor Dios mío, y así iluminareis mis tinieblas".¹³

Esta exhortación pone de manifiesto el concepto de *mirada interior* inaugurado por San Agustín que tiene una larga tradición respecto al tema del tiempo. Antes aún de saber algo sobre él con el pensamiento, el hombre lo siente íntimamente. Ningún dato desde fuera puede sentar las bases de dicho conocimiento. Lo único que hay que hacer es volverse sobre sí mismo, hacia adentro, para buscar el sentido existencial del ser-en-el-tiempo. Este hecho interior, sin embargo, es tan inabordable por medio de la razón que es necesario

¹³ A. de Hipona, *Confesiones*, op. cit. p. 263.

apartarse de ella para acceder a él. ¡Más complicado todavía! El camino de la especulación lo pierde y sólo el del espíritu lo encuentra. La razón intenta fijarlo, descomponerlo, y al adjudicarle una medida externa lo fija en una imagen estática. Pero dicha impresión fija no devuelve al tiempo su movimiento. Lo que descubrió San Agustín, tal vez sin proponérselo, es que había que sacar al concepto de su encrucijada especulativa para poder comprenderlo.

Es importante notar que al salir del ámbito puramente racional se esfuma, como por arte de magia, la noción de una medida externa del tiempo. De hecho: ¿por qué medirlo? ¿Es un capricho de la razón o, más bien, una necesidad del espíritu? San Agustín proclama que a pesar de su incompreensión, la temporalidad es una extensión de algo: “este largo tiempo” mismo sólo es tal en virtud de un cierto plazo transcurrido”.¹⁴ Sigue presente, de alguna forma, la idea de una medida sólo que ella ya no es ajena a su propio ser. Pues, San Agustín descubre que el alma es la medida de sí misma. Lo que se contabiliza, por lo tanto, es su propia extensión que ora se encoge recordando ora se ensancha anticipando.

La solución más prometedora del religioso sobre esta encrucijada existencial que se siente pero no se explica y que se realiza al des-realizarse es la del triple presente del alma. Todo se encamina a dar respuesta al siguiente enigma: el pasado ya *no es*, el presente *no es* al momento de ser y el futuro *no es* aún. Lógicamente, esto no se puede medir como las demás cosas que existen, por lo tanto, habrá que concederle otro status o simplemente abandonarlo en el camino. De esta forma, el tiempo deja de ser algo relativo, como las otras cosas, y se transforma en absoluto. La existencia se convierte, de este modo, en una insistencia. *¿Cual es la medida de mi duración en mí?* Las cosas que suceden aguardan a que un ente perceptivo registre su transcurrir. Todo depende entonces de la perspectiva que se tome. La humanidad ha recorrido ya miles de millones de años. Dios, tal vez, no ha hecho más que parpadear en todo ese tiempo.

¿Cómo se relaciona esto con la novela de Proust? ¿Qué tiene que ver con la noción de temporalidad vivida en el alma una novela en la que, prácticamente, no sucede nada? Si San Agustín basa todo su pensamiento sobre el tiempo viéndolo en oposición a la eternidad divina, Proust hace lo contrario. Sacraliza el tiempo humano y lo eterniza en contrapunto con la a-temporalidad de Dios que se asemeja a la muerte en su quietud. Al emular la eternidad agustiniana mediante la convivencia de todos los tiempos, la novela de Proust

¹⁴ Ibid. p. 263.

evidencia la dificultad de querer explicar el devenir humano. Y ello radica, precisamente, en que la vida no se detiene para dar lugar a una definición racional acabada. Por eso, la obra tan sólo puede proyectar una *sensación de eternidad* que está en las antípodas de la experiencia fugaz del tiempo. Nada acontece en la eternidad de Dios que carece de movimiento y cambio. Sin embargo, todo acontece en esa *sensación* de convivencia temporal simultánea: la obra eterna. La novela *En busca del tiempo perdido* abunda en descripciones interminables y en divagaciones sobre caracteres que no accionan (siendo difícil concebirlos como personajes).¹⁵ Esto muestra la complejidad de la propuesta literaria proustiana. Los siete tomos en que consiste *En busca del tiempo perdido* lo corroboran. La empresa es tan monumental como insospechada: plasmar en una obra la vida entera. A su vez, se esboza el tiempo de una existencia particular que es la del protagonista de la novela. Para ello, es fundamental el sentido de la repetición de escenas y la convivencia en la trama de temporalidades distintas. La novela posee esa *sensación de eternidad* mencionada debido a que el tiempo-devenir queda eclipsado por su propia repetición. Analizaremos oportunamente las técnicas narrativas de Proust para poner en escena la temporalidad como vivencia mediante la repetición.¹⁶ (Ricoeur)

Recapitulando, desde la perspectiva de la lógica el concepto de eternidad anula la idea del tiempo como devenir – en la contradicción- y ocurre lo mismo viceversa. En otras palabras, o bien el tiempo se combina en un momento extático aboliendo su mismo transcurrir o fluye como dicta su sentencia y convive con su propia negación. La eternidad *es*, en el sentido de su presencia absoluta. El tiempo *no es*, en el rotundo sismo de su esencia fluctuante. De otra manera, se puede llamar al tiempo sucesión y simultaneidad a lo eterno. Tanto San Agustín como Proust juegan un poco con la idea de a-temporalidad. El primero conjuga una síntesis del ser finito exterior con el ser infinito interior y el segundo

¹⁵ “¿Acaso Swann es un carácter? ¿Existe un carácter? ¿Y Odette? No lo creemos, ellos no lo creen, se metamorfosean, se degradan. La unidad misma del personaje, por ejemplo Albertina, se deshace en múltiples trazos”. (J. Kristeva, *El tiempo sensible*, op. cit. p. 177) “Dominados por la hegemonía de la memoria metafórica, los caracteres proustianos están cincelados menos por la *acción* para la que no están dotados (salvo para la “acción” pasional: los celos) que por la *opinión* que ellos crean, manipulan, temen o padecen”. (Ibid. p. 179)

¹⁶ “(...) esta nueva toma de sentido a partir del fin conduce la comprensión de la intriga a una aproximación de la idea de “repetición” que, como se verá, es la clave de la idea de historicidad. No es todavía la repetición como destino. Es, por lo menos, la repetición como recapitulación de los episodios bajo el signo de su conclusión.” (Paul Ricoeur, *La función narrativa y el tiempo*, trad. de Jorge E. Suárez, Buenos Aires, Almagesto, 1992, p. 25)

intenta hacer infinita su finitud. Lo eterno en San Agustín es Dios. Para Proust es su obra, la plasmación indestructible de su existencia. A diferencia del pensamiento religioso para el cual la eternidad es un instante inmortal divino, el sentido proustiano ahonda en la convivencia simultánea de todos los tiempos: pasado, presente y futuro. Así, lo que San Agustín reserva para una visita estelar a un mundo supra-terreno, el artista lo adelanta al escribir su novela. De esta forma, la imposible convivencia de todos los tiempos en la experiencia humana se realiza a través de la literatura de Proust.

1. Diferencias entre Proust y San Agustín

a. Entre el tiempo y la eternidad

“En aquel pasaje de las *Enéadas* que quiere interrogar y definir la naturaleza del tiempo, se afirma que es indispensable conocer previamente la eternidad, que -según todos saben- es el modelo y arquetipo de aquél”. (J.L. Borges, *Historia de la eternidad*)

A fin de analizar las diferencias entre el pensamiento de San Agustín y Proust sobre el tiempo hay que tener en cuenta, antes que nada, que el primero habla desde un fundamento religioso. Su discursar está completamente jerarquizado en una línea descendente que va de Dios en las alturas hasta los espíritus, las criaturas terrenales y las sub-terrenas. Con este marco medievalista de la realidad, el religioso da cuenta cabal de Dios como el creador de todas las cosas. Todo lo que no sea el ser supremo está supeditado a arrastrarse en el tiempo caído de los mortales. Dentro de la clasificación por géneros y especies -al modo del medioevo- San Agustín determina grados de aproximación a la instancia divina. Dentro del cuadro general, el hombre es el ser vivo que más se aproxima a Dios ya que posee memoria; bastión del espíritu eterno en su interior.

¿Quién es, pues, ese Dios al que amo? Interrogué a la tierra, y me contestó: “Yo no soy tu Dios”. Cuanto vive en su superficie me ha contestado lo mismo; he interrogado al mar y a sus abismos, a los seres animados que en él evolucionan, y me han contestado: “No somos tu Dios; busca por encima de nosotros” He interrogado a los soplos aéreos, y el reino de los aires con sus habitantes me contestó: “Anaxímenes se equivoca; yo no soy Dios”. Interrogué al cielo, al Sol, a la Luna, a las estrellas: “Tampoco nosotros somos Dios, el Dios

que tu buscas”, me afirmaron. Entonces, dije a todos los seres que rodean las puertas de mis sentidos: “Habládmeme de mi Dios; puesto que no los sois, decidme algo de El. Y me gritaron con su voz poderosa: “El es quien nos hizo”. Yo les interrogaba con mi propia contemplación, y su contestación era su belleza.¹⁷

La filosofía que subyace en la obra de San Agustín está seriamente comprometida con otra vida, ese *más allá* o *más arriba* al que dan forma místicos y religiosos en su afán por descubrir la verdad. La poética agustiniana proclama esta escalinata a los cielos para encontrarse con Dios. Comenzando por los primeros escalones desde abajo -mencionado en la cita- se pasa de las criaturas marinas a las terrestres y luego las aéreas hasta acercarse a ese soplo divino e imperceptible que es el espíritu de Dios. Allí ya no hay tiempo o espacio ni ninguna otra categoría humana. Allí todo *es* simplemente, en su presente eterno y absoluto.

La literatura de Proust, por el contrario, vela por esta existencia terrenal. De ella se desprenden breves destellos de una realidad superior desconocida que el arte traduce a un lenguaje accesible. Mientras que San Agustín se aparta de la opacidad de la materia, el héroe de la novela proustiana encuentra en ella, en contados lapsos, algo que lo conecta a otra realidad. Así, durante la evolución de su obra que coincide con la de su vocación errática, lo primero que salva a su imaginación es la impresión sensible, particular y contingente. De estar ella en la base de la pirámide agustiniana del ser, se ubica alta en la obra de Proust, volátil, etérea como todas las cosas que contienen un poco de esencia.¹⁸

La cita a continuación socava los supuestos de una voluntad férrea en el camino hacia la verdad. El protagonista de la novela a quien el talento parece ser negado empieza a sentir cierta disposición para la poesía a través de unas sensaciones particulares. Aún demasiado rudimentarias, ellas no logran incorporar sus sutiles pinceladas a un cuadro general más filosófico. Como si se tratara de una pintura impresionista, el futuro escritor se encuentra aún inmerso en una proximidad irrepresentable. ¿Qué sería todo ese material en bruto para él? La materia resulta todavía pesada y oscura al entendimiento aunque no tanto

¹⁷ A. de Hipona, *Confesiones*, op. cit. p.202.

¹⁸ La idea de la sensibilidad como portadora de las esencias desde una visión estética está bellamente expresada en la siguiente cita de Julia Kristeva: “Ser de encrucijada, de tensión, de contradicción: la sensación proustiana es simultáneamente “imaginación” y “estremecimiento efectivo de mis sentidos”, “representación” y “esencia de las cosas”, pasado y presente. En virtud de esta contracción de opuestos, es un “poco de tiempo en estado puro”. (J. Kristeva, *El tiempo sensible*, op. cit. p 259)

como ocurre en San Agustín. Así es como, en contraste, algo empieza a aletear en ese despertar de la sensación proustiana. Sorpresa es que no sea la piedra fundamental de su gran construcción literaria.

Desde aquel día, en mis paseos por el lado de Guermantes sentí con mayor pena que nunca carecer de disposiciones para escribir y tener que renunciar para siempre a ser un escritor famoso. La pena que sentía, mientras que me quedaba solo soñando a un lado del camino, era tan fuerte, que para no padecerla, mi alma, espontáneamente, por una especie de inhibición ante el dolor, dejaba por completo de pensar en versos y en novelas, en un porvenir poético que mi falta de talento me vedaba esperar. Entonces, y muy aparte de aquellas preocupaciones literarias, sin tener nada que ver con ellas, de pronto un tejado, un reflejo de sol en una piedra, el olor del camino, hacíanme pararme por el placer particular que me causaban, y además porque me parecía que ocultaban por detrás de lo visible una cosa que me invitaba a ir a coger pero que a pesar de mis esfuerzos, no lograba descubrir (...) Claro que impresiones de esa clase no iban a restituirme la perdida esperanza de poder ser algún día un escritor y poeta, porque siempre se referían a un objeto particular sin valor intelectual y sin relación con ninguna verdad abstracta. Pero al menos proporcionábanme un placer irreflexivo, la ilusión de algo parecido a la fecundidad, y así me distraían de mi tristeza, de la sensación de impotencia que experimentaba cada vez que me ponía a buscar un asunto filosófico para una magna obra literaria.¹⁹

Por su parte, San Agustín ejercita un largo ensayo de expurgación en sus *Confesiones*. Se dirige a Dios pero a través de él, asimismo, a todos los hombres que son mortales y caídos en su esencia. Son seres que están atados a la tiranía de esta tierra. Lo primero que expía en su extensa declamación, entonces, es la pasión. Las delicias del cuerpo se convierten por medio de este gran ejercicio espiritual en algo execrable. El religioso se aparta de los sentidos como del mismísimo demonio. Lo que propone la confesión de Agustín por esta vía de auto-conocimiento es el rechazo del mundo sensible y la búsqueda del ser interior, en clara oposición con la búsqueda proustiana.

Sois vos, Señor, quien me juzga. “Ningún hombre sabe lo que pasa en el hombre salvo el espíritu del hombre que está en él”; hay, sin embargo, en el hombre cosas que el espíritu mismo del hombre, que está en él, no las sabe. Pero vos, Señor, Vos lo sabéis todo de él puesto que lo habéis creado. Y yo, que ante vuestra mirada me desprecio y me considero polvo y ceniza, sé, sin embargo, algo de Vos que ignoro de mí mismo. “Vemos actualmente en un espejo de un modo oscuro” y no todavía cara a cara. He aquí por qué, mientras voy cumpliendo lejos de Vos mi peregrinación, me encuentro más cerca de mí que de Vos. Y, sin embargo, sé que sois incorruptible; por más que ignoro qué tentaciones soy o no soy capaz de resistir. Mi esperanza es que “sois fiel, que no permitís que seamos tentados más

¹⁹ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 178.

allá de nuestras fuerzas”; que con la tentación nos proponéis una “salida feliz” dándonos la fuerza necesaria para “soportarla”.²⁰

Así quedan condensadas varias de las premisas de San Agustín sobre este mundo. Que es algo que hay que soportar y cuya “salida feliz” representa la máxima aspiración del hombre concuerda con el postulado anterior de un ascenso hacia la verdad partiendo desde lo más bajo. El uso de las metáforas de luz y oscuridad es otro de los recursos del religioso para plasmar la peregrinación a los cielos. De alguna forma, lo inefable del misterio divino necesita de un lenguaje plástico para hacerse traducible. Irónicamente, en contraste con su postulado sobre el mundo sensible, San Agustín utiliza innumerables imágenes -vástagos de la percepción- para desarrollar el ascenso hacia la esencia divina.

En oposición a San Agustín, las sombras propias del mundo terrenal conforman el material bruto sobre el cual plasmar una existencia verdadera y luminosa para el narrador proustiano. De esta manera, el ejercicio literario de Marcel Proust presenta al mundo sensible como un ámbito posible de distensión espiritual, opuesto al apocalíptico destino imaginado por San Agustín. El hombre accede a su ser auténtico a través del conocimiento de sus luces como así también de sus sombras. La opacidad originaria de la materia se convierte, de este modo, en vehículo de esencias para el relator. A continuación, se transcribe la escena de *En busca del tiempo perdido* que representa la iniciación para el proyecto del narrador proustiano. Este no sólo empieza a sentir que hay algo *más allá* de las impresiones sensibles sino que, podría pensarse, hay algo *más acá* de ellas. De golpe, el contacto con un sabor nuevo le remite a otro antiguo de una época ya distante de su vida. Si hubiera peldaños por los cuales subir hacia la esencia, como ocurre en San Agustín, las imágenes sensibles serían un acceso directo en la literatura de Proust.

Hacía ya muchos años que no existía para mí de Combray más que el escenario y el drama del momento de acostarme, cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no; pero luego, sin saber por qué, volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevó a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin

²⁰ A. de Hipona, *Confesiones*, op. cit. p. 201.

noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal.²¹

Hay una diferencia de perspectiva fundamental entre el pensamiento de San Agustín y el de Proust. Para el primero no existe algo que separe tanto al hombre de Dios eterno y creador como el mundo sensible. Para el segundo, si hay un mundo que desencadena las posibilidades de trascendencia para el hombre debe ser hallado en la sensibilidad. La literatura proustiana plantea, inclusive, que el placer delicioso y transportador no es sólo una sensación sino la esencia misma del hombre. Resuena, en oposición, la sentencia de San Agustín que equipara a la sensibilidad con la tentación. El hombre debe ser, así, redimido.

¿Qué es lo importante, sin embargo, de ambas perspectivas respecto a esto? Manifiestan la posición que cada uno sostiene sobre la temporalidad. Para San Agustín ésta se relaciona con la idea de tránsito o pasaje y con cualquier concepto que se oponga a la idea de permanencia. Existe cierta incomodidad del ser para el hombre agustiniano. La noción de “salida feliz” hacia otro lugar tiene que ver con la condición de la existencia humana y su falta ontológica: su ser en-el-tiempo. Es decir que San Agustín reformula las instancias temporales contradictorias vistas fuera del hombre para situarlas dentro de él. De esta manera, el ser humano no vive ya la contradicción del tiempo como quien transita una situación sino que se hace carne con ella. Todo proceso de vida involucra ser y no ser en igual medida. Tal es la esencia de existir en la tierra. San Agustín intenta escapar de la negación temporal refugiándose en la esperanza supra-terrena garantizada por el encuentro definitivo con Dios. Algún día la vida en la tierra habrá sido un sueño, una imagen borrosa y sombría -podría ser una pesadilla- finalmente iluminada por la verdad eterna del creador. En él, no más pasado ni futuro sino presente absoluto.

Todo lo contrario sucede con la literatura proustiana. Esta vida terrena que sigue las leyes de la sensibilidad ofrece la posibilidad de trascender en ella misma. Pero no se trata de una resurrección sensible sino del espíritu eterno del hombre por medio del arte. A diferencia del religioso, el escritor no rechaza la materia sino que la transforma, como un escultor al mármol o un pintor a los colores. La instancia de la materia sensible es,

²¹ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. pp. 49-50.

obviamente, un primer momento dentro de la estética proustiana. Permite, sin embargo, una aproximación a otro tipo de realidad que no implica salir de ella. No existe un escape en vuelo ascendente hacia la eternidad. El movimiento es íntimo. Como augurado por el mismo San Agustín, esto se pondrá a prueba más adelante en la idea de la circularidad de la obra. Se parte del final de la novela y no se vuelve más que a su principio. Esta es una de las cuestiones más interesantes de la obra proustiana. Se relaciona con el movimiento íntimo planteado por San Agustín como así también con la hermenéutica ricoeuriana. Además, esta perspectiva es sostenida y ampliada por Peter Szondi.²²

A diferencia del pensamiento religioso que ilusiona con una existencia verdadera fuera de este mundo, la literatura de Proust no espera nada. Simplemente rememora en ese ejercicio exhaustivo que es la búsqueda del tiempo perdido. Todo ha estado allí siempre. El pasado es lo absoluto. Por eso, una de las escenas centrales de la novela, aquella por la cual adquiere plena significación, es la del beso de buenas noches de su madre. Salvando las distancias y en relación al rito eucarístico, esto funciona como la comunión del *cuero de Cristo* en la Iglesia. Tan importante es su madre para el protagonista de la novela que esa escena sola representa el centro de todos sus recuerdos y aspiraciones. La narración entera no es más que la suma de sus memorias e ilusiones.

Al subir a acostarme, mi único consuelo era que mamá habría de venir a darme un beso cuando ya estuviera yo en la cama. Pero duraba tan poco aquella despedida y volvía mamá a marcharse tan pronto, que aquel momento en que la oía subir, cuando se sentía por el pasillo de doble puerta el leve roce de su traje de jardín (...) era para mí un momento doloroso. (...) Y el verla enfadada destrozaba toda la calma que un momento antes me traía al inclinar sobre mi lecho su rostro lleno de cariño, ofreciéndomelo como una hostia para una comunión de paz (...).²³

La madre del narrador proustiano es el centro sobre el cual gravitan los recuerdos y esperanzas que tejen tanto el pasado como el futuro de la novela. Por eso, toda la literatura de Proust se recoge sobre sí en esa búsqueda incansable de la rememoración. La filosofía y

²² En su trabajo *Introducción a la hermenéutica literaria* Szondi sostiene: “El concepto de círculo, de suma importancia gnoseológica para la hermenéutica, tanto en lo que concierne a sus fundamentos filosóficos como en lo que se refiere a su metodología, desempeña en la práctica actual de la interpretación un papel que parece dispensar a la hermenéutica de la crítica de su particular forma de conocimiento”. (Peter Szondi, *Introducción a la hermenéutica literaria*, trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Abada, 2006, p. 45)

²³ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 19.

espiritualidad del ejercicio agustiniano, por el contrario, se basan exclusivamente en una esperanza futura.

Dios es la única aspiración suprema; hacia allí se dirigen las plegarias, confesiones y exhortaciones del religioso. San Agustín se rinde frente a la eternidad y, anhelante, sabe que conocerá a su hacedor en algún momento. A través del narrador que pone en discurso su historia más íntima, Proust ya ha sido feliz al conocer a su progenitora: su madre. Ella no conforma, sin embargo, un recuerdo inmortalizado sino actualizado en la esperanza que desencadena el ejercicio mismo de escritura. La figura materna como símbolo sintetiza todo el programa literario de Proust. Funciona como el origen del ser y del recuerdo que es, a su vez, la esencia de su pro-yecto. En el medio se halla la escritura como un puente tendido entre la memoria y la esperanza incansable. Luego, el acto de escribir como actualidad pura engendra el presente absoluto que ha dejado de ser abstracto e ilusorio. El deseo ya existe, ya es recuerdo, sólo ha sido necesario ponerlo en palabras y transformarlo en texto. De esta forma, Proust ha llevado a cabo perfectamente la tradición de la *mirada interior* de San Agustín. Nunca ha salido fuera de sí mismo, es decir, de su constelación de recuerdos y deseos. De hecho, Proust ha transformado esa *mirada interior* subjetiva en absoluta al construir mundo a partir de ella, derribando a golpe de pluma el objetivismo vacío del pensamiento abstracto. E incluso, se podría pensar, ha desdeñado la universalidad de Dios proponiendo ampliar el alcance de su mundo singular. Tal vez, ha logrado contagiar sus emociones a los lectores como los religiosos hacen con los peregrinos. A continuación, el final de la cita introducida antes:

Hace mucho tiempo que mi padre ya no puede decir a mamá: “Vete con el niño”. Para mí nunca volverán a ser posibles horas semejantes. Pero desde que hace poco otra vez empiezo a percibir, si escucho atentamente, los sollozos de aquella noche, los sollozos que tuve valor para contener en presencia de mi padre, y que estallaron cuando me vi a solas con mamá. En realidad, esos sollozos no cesaron nunca; y porque la vida va callándose cada vez más en torno de mí, es por lo que los vuelvo a oír, como esas campanitas de los conventos tan bien veladas durante el día por el rumor de la ciudad, que parece que se pararon pero que tornan a tañer en el silencio de la noche.²⁴

²⁴ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 42.

b. Purgatorio

Ahora bien, se ha distinguido ya el punto de enfoque desde el que hablan San Agustín y Proust. El primero mira hacia el futuro, con suma esperanza, y el segundo se sumerge en el pasado, contemplativo y nostálgico. Para ambos, la memoria funciona como un dispositivo fundamental a partir del cual el hombre captura su ser en sí (espíritu o identidad narrativa en cada caso). Sin embargo, la memoria posee una connotación doble para el religioso ya que por un lado es humana y por otro divina. Particular y universal a la vez, debe duplicar esfuerzos si pretende dar cuenta de su potencialidad. Resulta bastante rudimentaria la explicación de la memoria realizada por San Agustín, en comparación con teorías como las de Bergson o descripciones como las de Proust. Así formula el religioso:

Y he aquí que llego a los dominios, a los vastos palacios de la memoria, allí donde se encuentran los tesoros de las imágenes innumerables aportadas por las percepciones multiformes de los sentidos. Allí están encerradas todas las imágenes que nos formamos, aumentando, reduciendo, modificando de un modo cualquiera lo que nuestros sentidos han alcanzado, y también todos los elementos puestos allí en depósito, en reserva, en tanto que el olvido no los ha tragado y enterrado.

Cuando estoy allí, convoco todas las imágenes que me placen. Algunas se presentan en seguida; otras se hacen desear por más tiempo y hay que arrebatárlas a refugios más misteriosos; otras se precipitan en masa, cuando precisamente se buscaba, se deseaba otra cosa, y que, situándose en primer plano parecen decir: “¿Somos nosotras, tal vez?” Yo las alejo, con la mano del espíritu, del rostro de mi recuerdo, hasta que aquella que yo deseo salga de la nube y desde el fondo de su refugio se ofrezca a mis ojos.²⁵

Es evidente el voluntarismo que promueve San Agustín respecto a la memoria. Parece que estuviera hablando, a tal efecto, de una tarea administrativa por la cual hay ciertos receptáculos que aguardan el momento de cumplir su función. La connotación espacial resulta evidente. Así, al ver determinada cosa se reconoce su existencia previa en el tiempo. Lo mismo sucede con toda suerte de imágenes sensibles que desenvuelven paisajes, sonidos o sabores, ya sea que los re-descubra la vista, el oído o el paladar. A cada sentido corresponde una sensación distinta cuya esencia decanta con el tiempo y re-vive a través de su recuerdo. Todo resulta sospechosamente *claro y distinto*.

Sin embargo, esta clasificación lineal de recuerdos desde la perspectiva agustiniana puede sufrir un revés al versar sobre impresiones del alma que han dejado de ser sensibles.

²⁵ A. de Hipona, *Confesiones*, op. cit. p. 204.

Sin embargo, esta clasificación lineal de recuerdos desde la perspectiva agustiniana puede sufrir un revés al versar sobre impresiones del alma que han dejado de ser sensibles. De esta forma, surge una contradicción entre la sensación primaria y la secundaria que es la que rememora.

Me acuerdo de haber estado alegre, sin estarlo ahora; triste, sin que ahora lo esté; me acuerdo de haber tenido miedo tal día, sin tener miedo ahora; tal deseado pasado me vuelve a la memoria, sin que aún lo sienta. A veces, por el contrario, me acuerdo con alegría de mi tristeza pasada, y con tristeza de mi alegría.²⁶

Una pregunta se impone. ¿Cómo es posible que la facultad de recordar dé cuenta tan bien del ámbito humano sensible que lo emparenta con lo más bajo de su condición y no pueda iluminar su espíritu? Pues, el hecho que determinadas sensaciones desenvuelvan diferentes estados de ánimo en el tiempo no parece terminar de explicar nada. *¿Por qué si algo me ponía triste ayer, no me produce el mismo efecto hoy?* A pesar de que este quiebre en la cadena de emociones no tiene mucha lógica en la filosofía de San Agustín, él tampoco se interesó en resolver la cuestión. El conflicto radica allí donde la sensación -impresión primaria- que es la base del recuerdo -impresión secundaria- no conserva nada de su condición original al ser re-vivida. Es decir que de una sensación primaria no se sigue necesariamente una sensación secundaria que le corresponda. Esta incongruencia entre un tipo de percepción y otra que debería estar en relación directa con ella, deja abiertos interrogantes.

Parafraseando a San Agustín mismo, él anuncia recordar con alegría una tristeza y una tristeza con alegría. Esto no ocurre con las sensaciones o impresiones sensibles ya que ellas siempre surgen de una misma fuente y a ella regresan sin transformación. Siguiendo con esta lógica, no podría nunca olerse un perfume con la vista o verse un paisaje con el olfato. La complejidad de los recuerdos radica en que parecen de naturaleza secundaria pero poseen, en realidad, una doble identidad. Pues, nacen del presente y conviven con el pasado y el futuro de manera distinta a las impresiones simples. Obviamente, habría que considerar en este contexto una teoría más elaborada del recuerdo que llevaría a tratar el bergsonismo.

²⁶ Ibid. p. 210.

San Agustín ha dejado de lado en su teoría de los recuerdos el concepto mismo del tiempo en el sentido de sucesión y contradicción. Ninguna emoción del alma -en términos cartesianos- permanece idéntica a sí misma porque tanto como nace en el tiempo, cambia con él. Esto lo analizará Bergson al trabajar con el tiempo-duración, corrigiendo la debilidad de una memoria lineal como la planteada por San Agustín. Sin embargo, Ricoeur completará aún la teoría de Bergson al poner a la temporalidad humana en la perspectiva adecuada de su corte temporal y espacial también (esto último desestimado por el *filósofo de la vida*).²⁷ Si el devenir es pasaje y contradicción, la sensibilidad es registro a la vez que actualización. Uno no podría existir sin la otra. En base al análisis de la memoria con su registro espacial, San Agustín ha dejado de lado el fluir continuo de la existencia que muda. Por el contrario, Bergson ha tomado la perspectiva adecuada respecto al tiempo absoluto pero menospreciando el carácter existencial del ser (estar)-en-el-tiempo. Se llegará a este razonamiento, sin embargo, más adelante y sólo a partir de Ricoeur. Aún estamos en el engranaje inicial de la *máquina del tiempo*.

Bergson trabaja principalmente con el concepto de memoria en sí para pulir la rudimentaria mecánica del recuerdo agustiniano. El descubrimiento del pensador francés, inaugurado el camino de la conciencia individual como punto de partida, es que la memoria posee su presente y pasado en todo momento. De esta manera, el recordar no toma en préstamo su realidad de las impresiones primarias sino que las reformula a cada instante dotándolas de una esencia nueva. Así, el presente de la intuición no es vacío como podría parecer a simple vista sino que conlleva la carga de su pasado. Y este pretérito que la memoria activa durante el presente mismo se lanza hacia el futuro re-actualizándose a cada instante. De allí, las innumerables combinaciones para las emociones del alma. La memoria deja de ser, entonces, un receptáculo rígido que acumula diapositivas antiguas como lo demuestra Bergson. Ya no se guardan los recuerdos como archivos en cajones específicos,

²⁷ Ricoeur encuentra en la falla de la solución agustiniana del tiempo uno de los puntos de partida para la teoría de la narratividad. La crítica se hace extensiva a Bergson ya que si bien su análisis del tiempo-duración reformula la tesis psicológica, sin embargo, le quita su dimensión espacial. "El momento preciso del fracaso es aquel en que San Agustín intenta derivar únicamente de la *distensión* del espíritu el principio mismo de la extensión y de la medida del tiempo. A este respecto hay que rendir homenaje a Agustín por no haber dudado nunca sobre la convicción de que la *medida* es una propiedad auténtica del tiempo y por no haber dado cabida a lo que sería luego el *Essai sur les dones immédiates de la conscience*, la tesis de que el tiempo se hace mensurable por una extraña e incomprensible contaminación de éste por el espacio". (Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*, trad. de Agustín Neira, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1996, p. 643)

sí o la conciencia. En definitiva es el hombre mismo, la máxima espiritualidad terrenal captada a través de la filosofía. Sin adentrar en la teoría específica de Bergson, tal vez, sirve mencionar que el filósofo escinde impresiones primarias de secundarias o impresiones vivas de recuerdos. Su teoría formula, inclusive, que la rememoración -impresión secundaria- no es una sensación apagada -impresión primaria- sino que posee una naturaleza distinta de ésta. Cada una va por distinta vía y en cada momento se desdoblan para conocer; atendiendo una al futuro y registrando otra el pasado. De esta manera, el recuerdo se produce en un nivel tan íntimo y poco transitado de la vida diaria que sorprende después el que no coincida con la impresión primaria que le corresponde.

Una cita de Bergson amplía dicha explicación:

El recuerdo aparece en todo momento haciendo de doble de la percepción, naciendo con ella, desarrollándose al mismo tiempo y sobreviviéndola porque es de naturaleza distinta a ella.²⁸

Y en otro momento:

Vuestra percepción, por instantánea que sea, consiste por tanto en una incalculable multitud de elementos rememorados y, a decir verdad, toda percepción es ya memoria.²⁹

¿Qué añadir con la literatura de Proust a esta cuestión? ¿No es él, acaso, el especialista en mezclar todos los niveles de conocimiento sin considerar impresiones primarias de secundarias? Mejor dicho: ¿no transforma todo de manera que ya no sabe lo que vive de lo que rememora o, tan siquiera, lo que imagina? Toda la literatura de Proust es un gran ejercicio de recuerdo por el que la existencia verdadera se cuele entre perfumes, paisajes y sonidos. Incluso, una mala posición al dormir desencadena historias remotas y olvidadas de seres más o menos anónimos. El cuadro multifacético de sensaciones dispersas a lo largo y ancho del tiempo estalla en una composición de sentidos única en la obra de Proust. A su lado, el espíritu universal divino resulta parco frente a tanta y tan profusa monumentalidad.

Hablar de la función de la memoria en Proust es querer abordar su obra entera pues resulta ser uno de sus temas centrales. Si ella es emotiva, involuntaria e individual o

²⁸ H. Bergson, *Memoria y vida*, op. cit. p. 51.

²⁹ *Ibid.* p. 84.

estético trascendental y su voluntad final ciega y apocalíptica al modo schopenhaueriano, es algo que se intentará resolver a lo largo de todo el trabajo.

2. Similitudes entre Proust y San Agustín

a. El paraíso terrenal

Ya se mencionó que todo el pensamiento de San Agustín está dirigido a revelar el misterio de la vida. Hasta aquí, se consideró que su tarea fundamental es la de dar cuenta de Dios eterno y creador de todas las cosas. Todo lo que se desprenda de allí es, entonces, el tiempo caído de los mortales creados. Sin embargo, el pensamiento de Agustín postula que si bien Dios está en las alturas -imagen medievalista- también vive en el interior del hombre, en cuya profundidad se encuentra el ser eterno. Allí no existen más el pasado ni el presente o el futuro sino, más bien, un presente perpetuo en que nada muda ni se corrompe o perece.

Es que Vos no sois ni una imagen corporal, ni un afecto de ser viviente, por ejemplo: alegría, tristeza, deseo, temor, recuerdo, olvido, etcétera, y tampoco sois el propio espíritu, siendo como sois el Señor y Dios del espíritu. Todo eso está sujeto a cambio, pero Vos inmutable, permanecéis por encima de todo eso, y os habéis dignado habitar en mi memoria desde el día que os conocí.³⁰

San Agustín proclama a un Dios que está fuera del tiempo o, más precisamente, por encima de él. De esta forma, él no podría tener nunca las afecciones propias de un ser temporal: alegría, tristeza, amor, odio, etc. En el presente eterno de Dios nada pasa; para ello sería necesario que el pasado se tornase presente y se dirigiera al futuro. Pero la divinidad es el absoluto al cual nada le falta como sí sucede con el concepto de temporalidad. Esto es algo que el hombre finito puede llegar a imaginar pero no vivir plenamente. El está atrapado en esta cárcel de carne donde aún no posee su presente ni su pasado o su futuro en sentido total. Pero: ¿qué sucede cuando el hombre en lugar de vivir su existencia la sueña o también, más importante aún, la plasma? Como dice Bergson:

³⁰ A. de Hipona, *Confesiones*, op. cit. p. 221.

Un ser humano que soñase su existencia en lugar de vivirla tendría indudablemente bajo su mirada, en todo momento, la multitud infinita de los detalles de su historia pasada. Y quien, por el contrario, repudiara esta memoria con todo lo que ella engendra, *fingiría* sin cesar su existencia (...).³¹

¿Se puede pensar en un tiempo completamente distendido por el sueño y la escritura en el cual la imaginación y el inconsciente imbrican el pasado y el presente? ¿No se anulan los dos tiempos estando juntos, del mismo modo que sucede en la eternidad propuesta por San Agustín? Al leer la obra de Proust, de alguna manera, se tiene una sensación de embriaguez y júbilo propios del tiempo ilimitado. No es tan arbitrario, como ya se ha visto, equiparar la eternidad divina con la *sensación de eternidad* que produce la lectura de *En busca del tiempo perdido* . La primera instancia atemporal implica la noción de presente absoluto. La segunda, por el contrario, involucra al pasado ya que él posee la llave de entrada a la comunión de todos los tiempos. Queda expresado en la siguiente cita:

Luego, renacía el recuerdo de otra postura; la pared huía hacia otro lado: estaba en el campo, en el cuarto a mí destinado en la casa de la señora de Saint-Loup. ¡Dios mío! Lo menos son las diez. Ya habrán acabado de cenar. Debo de haber prolongado más de la cuenta esa siesta que me echo todas las tardes al volver de mi paseo con la señora de Saint-Loup, antes de ponerme de frac para ir a cenar. Porque ya han transcurrido muchos años desde aquella época de Combray, cuando, en los días en que más tarde regresábamos a casa, la luz que yo veía en las vidrieras de mi cuarto era el rojizo reflejo crepuscular. Aquí, en Tansonville, en la casa de la señora de Saint-Loup, hacemos un género de vida muy distinto y es de muy distinto género el que experimento en no salir más que de noche, en entregarme, a la luz de la luna, al rumbo de esos caminos en donde antaño jugaba, a la luz del sol; y esa habitación, donde me he quedado dormido olvidando que tenía que vestirme para la cena, la veo desde lejos, cuando volvemos de paseo empapada en la luz de la lámpara, faro único de la noche.³²

En este corto párrafo se condensan distintas instancias temporales de la memoria. Se observa, asimismo, cómo cada uno de los momentos está vivo en el recuerdo y no apagado (como criticara Bergson en el análisis de San Agustín). Es interesante notar, por otra parte, que el efecto logrado por descripciones como éstas es que no hay tiempo o, mejor dicho, existe todo el tiempo del mundo. Al menos, no hay apremio. De esta forma, se logra revivir en cuestión de pocas líneas momentos tan separados como mundos dispares. No hay nada

³¹ H. Bergson, *Memoria y vida* , op. cit. p. 62.

³² M. Proust, *En busca del tiempo perdido I* , op. cit. p. 13.

que el escritor no logre acercar y que parezca que han estado siempre al lado, tan cerca como dentro de la misma alma.

De esta manera, coexisten vivencias del pasado remoto pero en tiempo presente a través de la memoria: “Luego, renacía el recuerdo de otra postura; la pared huía hacia otro lado: estaba en el campo (...) Aquí en Tansonville (...) hacemos un género de vida muy distinto (...)”. Este salto del presente del pasado al pasado en presente es uno de los recursos que utiliza Proust para recrear la noción de tiempos interrelacionados. La convivencia de las tres categorías temporales que San Agustín adjudica únicamente a la sustancia divina, anula la noción misma de temporalidad (en sentido narrativo). Y ¿no es éste el sentido de eternidad mencionada para ambos? Tal vez la sensibilidad y la creación artística realicen un mundo donde la eternidad se hace presente sin tener que morir antes para ello.

Uno de los puntos más consistentes de la teoría de Agustín sobre el tiempo, y en relación a su propiedad subjetiva, es la creación del triple presente del alma. Su función principal es responder a la imposible medida de las categorías temporales fuera del espíritu humano. Como se ha observado, la división del tiempo en compartimientos estancos para su análisis cae en una aporía. La formulación de esta triple identidad del tiempo en la teoría de San Agustín soluciona el núcleo central de la paradoja en relación a su esencia. Aunque la razón lo quiera anular, el tiempo existe de todas formas. La cuestión, entonces, es de qué manera lo hace (aunque para ello hay que esperar a Ricoeur). Por ahora, San Agustín logra salvar al tiempo de su hundimiento en el escepticismo. Su puesta a flote de las terribles garras de la lógica y la duda existencial se halla junto a este triple presente que conjuga transcurrir y permanencia en la vida del hombre. Así se descifra el enigma del pasado y el futuro mediante un presente total que despeja la incógnita de un ser que *no es mientras está siendo*:

Si el porvenir y el pasado existen, quiero saber dónde están. Si esto también me resulta imposible, sé por lo menos que, dondequiera que estén, no son allí ni porvenir ni pasado, sino presente. Pues si el futuro está como futuro, no está todavía; si el pasado está como pasado, ya no está. Dondequiera, pues, que estén, cualesquiera que sean, sólo son en tanto que presente.³³

Lo que ahora me parece claro y evidente es que, ni en el futuro, ni en el pasado, no son. Resulta, pues, que el uno dice impropriamente: “Hay tres tiempos: el pasado, el presente y el

³³ A. de Hipona, *Confesiones*, op. cit. p. 257.

futuro”. Más exactamente podría decirse, quizás: “Hay tres tiempos: el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro”. Estas tres maneras están en nuestro espíritu, y no las veo en ninguna otra parte. El presente de las cosas pasadas es la memoria; el presente de las cosas presentes es la visión directa; el presente de las cosas futuras es la espera. Si me permiten esas expresiones, entonces veo tres tiempos, sí, convengo en ello: son tres.³⁴

Concluyo de eso que el tiempo sólo es una extensión; pero una extensión de qué, ya no lo sé. Sería algo sorprendente que no fuese una extensión del propio espíritu. Pues yo os pregunto, Dios mío: ¿qué mido, cuando digo, aunque sea aproximadamente: “Tal tiempo es mas largo que tal otro” (...). Mido el tiempo, y esto lo sé. Pero no mido el porvenir, puesto que todavía no es; no mido el pasado, que ya no es. ¿Qué mido, pues? ¿Es el tiempo mientras pasa, no el tiempo pasado ya? Es lo que dije antes.³⁵

Esto se observa, asimismo, en la escena del beso de buenas noches de la madre en la novela de Proust que describe la espera ansiosa y el recuerdo doloroso del protagonista como si fuera un movimiento único. Su desesperación por el bien futuro que es la nostalgia de la felicidad pasada le provoca, al mismo tiempo, angustia en el presente. Se jerarquiza, así, la cuestión del querer humano: no halla fin en sí mismo sino que todo deseo implica una nueva falta en relación a su (in)satisfacción. El correlato afectivo del ser-en-el-tiempo se puede leer como ser-en-la-espera y ser-en-el-recuerdo. El drama escenificado en la puesta del beso de buenas noches recoge el mismo despliegue del triple presente en la teoría de San Agustín.

La experiencia humana del tiempo no es un almanaque que se reemplaza por otro más nuevo al avanzar. No existe sustitución de unos momentos por otros sino conservación y actualización de los mismos (para las delicias de la psicología). De manera tal que el futuro no existe sino en cuanto uno lo espera o lo teme (lo cual ahonda en la tesis psicológica del mismo Agustín). El presente es la atención a la vida que posibilita actuar y no una fecha leída en el diario tanto como el pasado implica al ser y no una versión desleída de él. En ese sentido, el pretérito es la categoría absoluta para Proust y la única a la que se puede llamar temporalidad metafísica. No es casualidad que su búsqueda del tiempo se lleve a cabo en el pasado que ha perdido.

Para ejemplificar este dispositivo del triple presente ideado por San Agustín que retoma Proust, en cierta forma, sirve la siguiente cita del tomo uno de *En busca del tiempo perdido*:

³⁴ Ibid. p. 258.

³⁵ Ibid. p. 264.

Muchas veces cuando ya me había dado un beso [su madre] e iba a abrir la puerta para marcharse, quería llamarla, decirle que me diera otro beso, pero ya sabía que pondría cara de enfado, porque aquella concesión que mamá hacía a mi tristeza y a mi inquietud subiendo a decirme adiós, molestaba a mi padre a quien parecían absurdos esos ritos; y lo que ella hubiera deseado es hacerme perder esa costumbre, muy al contrario de dejarme tomar esa otra nueva de pedirle un beso cuando ya estaba en la puerta .³⁶

¿Qué ser en la tierra sufre antes siquiera de hacerlo y procura en su futuro cosas que ha deseado sólo en el pasado? Todo esto continúa afirmando la teoría del triple presente. El tiempo no es un cálculo matemático abstracto sino una vivencia espiritual; la única que conoce el hombre para ser-en-el-mundo. Por eso, simplificando la cita anterior sobre el beso de despedida de su madre el héroe transmite lo siguiente. *Durante las noches de su infancia el único consuelo antes de dormir es un recuerdo feliz -el beso de la madre- que en el centro mismo de su ser desenvuelve otro recuerdo, triste, en base a una expectativa: la despedida. Todo esto a su vez promueve otro deseo; el que suceda lo más tarde posible. En conclusión: el héroe se siente vapuleado entre un futuro prometedor y aterrador que el recuerdo no hace más que confirmar.*³⁷ Y el hecho que el protagonista quiera prolongar la espera con el sólo efecto de demorar la partida lo ubica en la misma línea de pensamiento agustiniano. A saber, que el tiempo no es más que la extensión del propio espíritu. Luego, sólo es su intención.

b. Génesis de la obra

Otro de los temas que emparenta el pensamiento de San Agustín con la narrativa de Proust es la noción de su origen. Ya se trate de una lógica celestial o terrena, la idea de creación está en la base de todo mundo en tanto posible. Que la génesis de la naturaleza es el fundamento de la teología para el pensamiento religioso no deja lugar a dudas. Ahora bien, existe una fuerte impronta que pone a la creación literaria misma en el centro de la narrativa proustiana. Inmerso en el entretejido de momentos, personajes y épocas distantes que se reúnen y abandonan tal como ocurre en la vida, se halla la mano invisible de un

³⁶ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 19.

³⁷ Cfr. en las páginas 27 y 30 de este mismo trabajo las citas de Proust y San Agustín, allí se muestra la relación entre los distintos tiempos y cómo se imbrican en el alma de forma que -como mencionado en el episodio del beso de la madre en Proust y en las reflexiones de San Agustín- una vivencia feliz es, a su vez, un recuerdo tortuoso y la anticipación de un sufrimiento causado por la falta.

artífice. Toda la novela juega con la noción de un narrador ambivalente que no se decide a escribir aunque ya lo ha hecho desde el principio, siendo su prueba el relato mismo. La reiteración continua de la necesidad de escribir y la imposibilidad de hacerlo resuenan poderosamente a lo largo de toda la novela. Esta marcha y contramarcha muestran tanto el sentido de la producción narrativa como su contingencia intrínseca y, finalmente, su existencia *per se*. Es decir, frente al deseo de escribir y la imposibilidad de hacerlo se alza una idea superadora: *lo ya escrito*.³⁸ Pero: ¿quién ha escrito? ¿De qué manera y con qué fines?

Por el momento, y antes de profundizar estas cuestiones en la segunda parte de la investigación, se pone en crisis el concepto de *obra de autor*. En el terreno de la autoridad literaria y en pos del esclarecimiento de su finalidad, el escritor-autor ha cumplido un rol central a lo largo de la historia. La obra de Proust, sin embargo, desactiva este programa e inclusive se sirve de ello para confundir. Lo cierto es que la función del artista como causa primera queda soslayada, lo cual también desacomoda su efecto. Resulta irónico, no obstante, que los vaivenes en la estructura de sentido realicen el sueño de la novela absoluta. Ninguna intención humana puede colmar o embrutecer el destino de la obra.

Dentro del marco de la religión impulsado por San Agustín, no se ve a Dios creador de todas las cosas como así tampoco se visualiza al narrador proustiano de forma *clara y distinta*. La ambigüedad de la figura narrativa es llevada al paroxismo por cuanto si bien pareciera no estar en ninguna parte, está por el contrario en todos lados y en todo momento. La semejanza de la forma narrativa con la divinidad en el sentido de una presencia real -que recuerda a Steiner- es contundente. Tan sólo el mundo es la prueba de la existencia de Dios como la obra evidencia el ser narrativo (aunque sus existencias sean invisibles). Por otra parte, la intermitencia del dispositivo de sentido a causa de la fragilidad del narrador -entre otras cosas- genera un cortocircuito en el desarrollo general. Casi siempre, de manera obsesiva, se vuelve al comienzo en la novela de Proust (a diferencia de los relatos clásicos

³⁸ Ricoeur trabaja sobre esta ambivalencia medular de la novela para delinear su tesis de la narrativa de Proust como una fábula sobre el tiempo. La reflexión indica que la ambigüedad no se resuelve sino que se disuelve en el movimiento que va de *querer escribir* a, finalmente, *hacerlo*. El tramo recorrido es el relato mismo que, a su vez, es pura temporalidad. La aporía pierde efecto una vez que se ha permitido que el tiempo se muestre. Las palabras de Ricoeur: "(...) el narrador intenta caracterizar el sentido de su vida pasada respecto a la obra que hay que crear (...). La ambigüedad sabiamente aprovechada entre el sí y el no merece reflexión. No, ya que la "literatura no había desempeñado papel alguno en mi vida (...)". Y sí, puesto que toda esa vida "formaba una reserva" (...). "Mi vida estaba así en relación con lo que traería su maduración (...)". (Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*, trad. de Agustín Neira, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1998, pp. 609-610)

con su tratamiento lineal). De esta forma, el principio, la idea originaria y original se convierte en el *leit-motif* de la saga, de suerte que todo su desarrollo no es más que un enrollamiento. Como lo expresa claramente Julia Kristeva en *El tiempo sensible*, el comienzo de la novela es un recomienzo venido de lejos. La imagen es la de un círculo que podría ser vicioso si se considera el principio falseado y el final igualmente ilusorio. Dice así:

El gusto a infancia recobrada proviene del final circular de *A la búsqueda del tiempo perdido*. Creemos estar todavía en el principio, cuando en realidad la espiral que se cierra en *El tiempo recobrado* está en marcha. Como imantada, sale a la búsqueda de una profundidad ciertamente infantil en la que sin embargo, por la magia de los círculos metafóricos, se condensa el destino ulterior ya previsto por el narrador. El niño proustiano es un adulto que recuerda haber degustado con su boca seres y lugares que sus deseos de hombre fingen tomar por anodinos.³⁹

En contraste con el pensamiento clásico y en referencia a la filosofía de Aristóteles se puede interpretar el movimiento de apertura y cierre de la novela como el devenir potencia del acto. El recorrido inverso desde el final hacia el principio, también en el sentido del cierre narrativo (ser) hacia sus infinitas posibilidades (no ser) marca la originalidad de Proust. La exposición de esta disimetría entre desarrollo y fin que supone la inversión del orden narrativo clásico, halla su cumbre en el cierre inconcluso. Allí se expresa que, tal vez, el narrador escriba algún día una novela sobre el tiempo. Pero el final no es lo único problemático en la obra de Proust ya que el drama comienza con la imposibilidad de empezar. Todo vuelve una y otra vez por medio de la rememoración y, en definitiva, nada parece encontrar su fin (ni siquiera el final en sentido propio).

El mundo re-creado por Proust se perfila como una suerte de purgatorio, ni el cielo soñado por San Agustín ni el infierno temido por todos. El lugar es de tránsito ya que el tiempo se muestra indefinido y hasta suspendido en el juego de una construcción irrealizable. De todas formas, el universo proustiano tiene un origen e incluso una finalidad que, en un primer nivel, consiste en el regreso a su principio. Así, el final de la gran novela esboza una idea propia del genio maligno al recusar la expectativa de sus lectores. Ellos han arribado en dicho momento, y no sin cansancio, al final de un gran recorrido literario que les indica una vuelta sobre los propios pasos. El genio maligno augura: *si quedara aún algo*

³⁹ J. Kristeva, *El tiempo sensible*, op. cit. p.11.

de tiempo, se podría escribir sobre algo sobre él. Pero: ¿cómo? ¿Acaso no se ha hecho más que leer sin sentidos desde el comienzo? ¿El primer cierre implica la condición de una segunda lectura para su comprensión definitiva? ¿Se ha perdido poco tiempo detrás de innumerables pistas que redundan en una nueva búsqueda, posiblemente infructuosa?

Tal vez, el narrador pueda explicar lo riesgoso de su proyecto literario:

Lo que yo quería escribir era otra cosa, otra cosa más larga y para más de una persona. Más larga de escribir. Por el día, lo más que podía hacer era intentar dormir. Si trabajaba, sería sólo de noche. Pero necesitaría muchas noches, quizá cien, acaso mil. Y viviría con la ansiedad de no saber si el Arbitro de mi destino, menos indulgente que el sultán Sheriar, por la mañana, cuando interrumpiera mi relato, se dignaría aplazar la ejecución de mi sentencia de muerte y permitirme continuarlo la próxima noche.⁴⁰

No me decía sólo: “¿Me quedará tiempo?” sino: “¿Puedo hacerlo?”. La enfermedad, que, como un inexorable director de conciencia, me hacía morir para el mundo, me hizo un servicio (“pues si la semilla del trigo no muere una vez sembrada, quedará sola, pero si muere dará muchos frutos”) (...). Entonces pensé de pronto que si tenía aún fuerzas para realizar mi obra, aquella fiesta que -como antaño en Combray ciertos días que influyeron sobre mí- me dio, hoy mismo, a la vez la idea de mi obra y el miedo de no poder realizarla, marcaría ciertamente ante todo en ésta la forma que antaño presentí en la Iglesia de Combray, y que, habitualmente, nos es invisible, la del Tiempo.⁴¹

Se observa, una vez más, cómo el narrador proustiano le debe a su misma enfermedad la realización de su obra. Al secuestrarlo del mundo (para el mundo) le ha dado, sin embargo, la clave de su universo íntimo. La idea del límite que enfrenta el sujeto pasivo, herido de muerte, inaugura la posibilidad ilimitada de su ser auténtico. El hombre existe en la falta y, al menos en la perspectiva de Proust, sólo a través de ella se cura. De esta manera, una sensibilidad extrema ha incubado imágenes esenciales. Y la enfermedad que es el principio del ser-para-la-muerte, la estructura del cierre ontológico, le ha abierto otra realidad al escritor. Se trata de ésta realidad, *aquí y ahora*. Con ella Proust ha podido hacer mucho.⁴²

En contraposición, la inquietud filosófico-existencial de San Agustín posee la angustia de la falta irreversible del ser-en-el-mundo. Este mismo no es eterno ni en su

⁴⁰ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido: El tiempo recobrado*, trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 415.

⁴¹ Ibid. pp. 416-417.

⁴² “(...) Proust brinda su cuerpo a la literatura y, a través de ella, al mundo. Sofocándose en una habitación cualquiera de la calle Hamelin, sin comida y sin dormir, asceta cadavérico, les ofrece a los convidados de sus cenas el ejemplo de alguien que mientras muere asegura su resurrección en un libro”. (J. Kristeva, *El tiempo sensible*, op. cit. p. 253)

principio ni en su fin. Nada hay en él que sea para siempre, ni siquiera las nieves permanentes en las más altas cumbres de las montañas. Ellas pueden no haber estado allí en algún momento. Lo único que carece de tiempo en la vida del hombre es Dios. Pero se ha llegado a él por el lado de su falta primigenia. El mundo, tal como es conocido y por sus mismas características ontológicas, reclama a un creador.⁴³

El cielo y la tierra existen y claman que han sido creados; cambian y varían. (...) Claman igualmente que no se han creado a sí mismos: “Si somos, es que hemos sido creados. No éramos antes de ser, como si hubiéramos podido crearnos a nosotros mismos”.⁴⁴ ¿Cómo, Dios mío, habéis hecho el cielo y la tierra? No es, evidentemente, ni en el cielo ni en la tierra donde habéis hecho el cielo y la tierra; tampoco en el aire ni bajo las aguas, que también pertenecen al cielo y la tierra. No es en el universo donde habéis creado el universo, pues no había lugar donde pudiese ser antes de que hubiese sido creado para ser.⁴⁵

La visión de San Agustín respecto al mundo es teocéntrica. Todo existe gracias a un Dios creador omnipresente y fuera del tiempo. El es quien ha transformado la nada en algo (ser). El argumento ontológico predica la existencia de un ente superior perfecto, de cuya perfección se deduce el ser causa de sí mismo y de todas las cosas. Las criaturas creadas, por el contrario, jamás podrían hacerse a sí mismas ya que de la imperfección de su ser se desprende necesariamente su génesis deudora. Tal es la esencia de las criaturas terrenas: poseer su existencia en préstamo. Pues: ¿no se llega precisamente a la idea de ser superior o Dios a través de las criaturas, como ha mostrado San Agustín? En algún punto del orden causal de la naturaleza que encadena el ser al no ser, tiene que existir un ente supremo que posee su existir en esencia (la imposibilidad del reenvío de instancias al infinito choca con la prueba irrefutable de que las cosas *son*). Y ellas existen, entonces, a partir del ente absoluto que las ha creado, cada una dentro de su categoría ontológica. Los conceptos de anterioridad y posterioridad cronológica sólo competen a los entes finitos cuya esencia es el devenir (pasaje del no ser al ser). Dios es el ser absoluto de cuya perfección se sigue el ser creador, atemporal y el único que es en sí mismo.

Ahora bien, existe un simulacro de la creación divina que manipula todos los tiempos jugando a la eternidad y despliega la posibilidad de trascendencia ante los más

⁴³ Aquí entra en juego el argumento ontológico por el cual el no ser no puede darse el ser a sí mismo ya que se cae en una contradicción insuperable.

⁴⁴ A. de Hipona, *Confesiones*, op. cit. p. 246.

⁴⁵ Ibid. p.247.

escépticos. Un trascender que no es de otro mundo sino de éste en el cual se da la existencia humana. Tal simulacro, entre otros, es el ejercicio literario. El escritor es el dios de su novela pues las cosas suceden tal como las plantea y también tiene el poder de cambiar el curso vital de los acontecimientos. De esta forma, Dios es al mundo real lo que el escritor al mundo de ficción. La importancia de la creación como vehículo de trascendencia pero dentro de los márgenes impuestos por la existencia terrenal se detalla en la siguiente cita. Consiste en la escena épica de la magdalena que le permite al héroe descubrir el universo entero de sus recuerdos a través de una sensación particular. Entonces, la combinación extática de todas las instancias temporales se hace posible.

¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? (...) Grave incertidumbre ésta, cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es juntamente el país oscuro por donde ha de buscar, sin que le sirva para nada su bagaje. ¿Buscar? No sólo buscar, crear. Se encuentra ante una cosa que todavía no existe y a la que ella sola puede dar realidad, y entrarla en el campo de su visión.⁴⁶

Otro ejemplo ilustra el pasaje de una realidad particular a otra superior donde la trascendencia, únicamente divina en San Agustín, se transforma en terrena al hacerse carne con el mundo. Así describe el narrador:

Por una hermosa idea del pintor está pisoteando las riquezas terrenales; [la figura central] pero exactamente lo mismo que si estuviera pisando uva para sacar el mosto, o como si se hubiera subido encima de unos sacos para estar más en alto; tiende a Dios su corazón inflamado; mejor dicho, se le “alarga”, como una cocinera alarga un sacacorchos a alguien que se lo pide desde la planta baja, por el respiradero de la cocina.⁴⁷

Es interesante comparar la creación divina con la humana al referirse esta última a la labor de una cocinera. Esta comparación parodia, de alguna forma, la jerarquía ontológica establecida por San Agustín. La cuestión ulterior que se desprende de su análisis es la siguiente: ¿cuál es la diferencia entre la creación divina y la producción de una cocinera dado que ambas generan mundo? El acto de génesis es el mismo en los dos casos e inclusive en la producción literaria misma (como ya se ha visto).

⁴⁶ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 50.

⁴⁷ *Ibid.* p. 84.

Una última cita arroja luz sobre esta noción creacionista y cómo la nueva cosmovisión problematiza la diferencia entre lo natural y lo artificial. Se empieza a dejar de lado el criterio únicamente naturalista de la creación. Ya no interesa copiar en términos estéticos sino que se elabora una nueva configuración existencial. El cambio de perspectiva implica dejar de concebir a la naturaleza como paradigma filosófico para aventurarse en el terreno desconocido del artificio. De esta manera, podría ser más real un paisaje imaginado de otro visto ya que la naturaleza ha probado ser ineficaz para completar el sentido del mundo. En esta nueva lectura de la realidad en clave moderna que asume Proust, el sujeto artista *crea mundo* allí donde ha quedado vacante su esencia. De esta forma, incluso la creación divina podría pensarse en términos de ficción de cara al hiperrealismo de las descripciones proustianas. De hecho, tal vez Dios no sea más que la última ficción.

(...) aquellos paisajes de los libros que leía se me representaban con mayor viveza en la imaginación que los que Combray me ponía delante y los análogos que me hubiera podido presentar. Por la manera que había tenido el autor de escogerlos, y por la fe con que mi pensamiento salía al encuentro de sus palabras, como si fueran una revelación, me parecía que eran una parte real de la Naturaleza misma, merecedora de estudiarla y profundizarla, impresión que casi no me hacían los lugares donde me hallaba, y especialmente nuestro jardín, frío producto de la correcta fantasía del jardinero, objeto del desprecio de mi abuela.⁴⁸

Este último párrafo también trata sobre la autoría. El espíritu del narrador se halla más próximo de las descripciones leídas en un libro que de las vistas con sus propios ojos. Nuevamente, un trastocar de las antiguas jerarquías al modo agustiniano le permite sentirse más cerca de las impresiones imaginadas que de los objetos de la naturaleza. A dicho efecto, el narrador utiliza con ironía el jardín de su abuela y le adjudica un diseño sublime. Llega incluso a compararlo con el jardín celestial o paraíso terrenal cuando, en realidad, está hablando de un dios que es jardinero y del “frío producto de su correcta fantasía”. De esta manera, se vuelve a poner de manifiesto la desnaturalización de lo real a la vez que la naturalidad de lo artificial. Al instalar el trabajo del jardinero en el mismo status creacionista de Dios e inclusive por encima de él, Proust des-estructura las condiciones de producción habitual. La legalidad de dicho traspaso está dada por la eficacia de la representación ya que el jardín habla igual del jardinero que el mundo de Dios. Y ya no

⁴⁸ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 89.

importa si la criatura es más *elevada* o más *baja*, en términos ontológicos, pues también tiene la capacidad de crear. Esta idea de producción en general con su clara connotación subjetivista recorre toda la obra de Proust. Manifiesta, asimismo, una importante similitud con la conceptualización agustiniana de ente creador. Las diferencias saltan a la vista sólo cuando se descubren las características propias del creador divino eterno y el productor humano, mortal. Sus obras, de alguna forma, corren la misma suerte. ¿No se acabará el mundo algún día, según pronósticos apocalípticos? ¿No será, tal vez, la obra de arte lo único que permanezca?

Capítulo II

Proust y Bergson: La obra del devenir

Si la obra del genial autor francés tuviera una voz filosófica ella sería la de Bergson, sin dudas. Al menos, se puede decir, ambos hablan el mismo idioma. Contemporáneos en la historia de las ideas, sus discursos están impregnados de ese aire de familia que permite utilizar los mismos conceptos alternadamente. Por lo pronto, el tema del tiempo se halla en la base del quehacer especulativo de su época. El mundo se ha transformado en el umbral del siglo XX antes que en un lugar en el cual vivir, en un tiempo en el cual hacerlo. La literatura de Proust, tan autobiográfica en varios aspectos, es la prueba contundente de una vida tanto como de una obra realizada en el tiempo y a pesar de él.

Lo interesante de autores como Proust y Bergson es que sus trabajos carecen de conceptualizaciones rebuscadas para esclarecer un tema que cuanto más se piensa menos se comprende. El escritor francés trabaja con la literatura, evadiendo el camino inconducente de la razón que pretende explicar lo que únicamente se vive. Desde el punto de vista filosófico, el problema permanece irresuelto y en una suerte de encrucijada. Pues ¿cómo formular la proposición general sobre el tiempo siendo precisamente aquél que no es? Tal su drama o, mejor dicho, el de los seres mortales que intentan apresar con el discurso lo que se escapa aún sin él. Proust tuvo una experiencia íntima de la temporalidad, ya mencionada respecto a su enfermedad y la consiguiente puesta en crisis de su existencia. Su escritura es conocimiento acabado del tema en cuestión: el tiempo como apremio y la muerte como certeza única. Por eso, el espíritu de su obra impregna de esperanza y optimismo al mundo sensible, contingente y limitado (como analizado oportunamente). Es lo más cercano que tiene ya que no ha tenido tiempo de pensar y dilucidar sobre el principio -en términos de fundamento- del camino que lleva a un fin inexorable. Su genio configura una auténtica transmutación de la materia particular por medio del desarrollo de la novela. De esta manera, no se llega a una proposición general abstracta al final del recorrido sino a una concreta y trascendente: la obra. Ella ilumina la oscuridad del complejo sensible tan cara a la filosofía de Agustín y da sentido al pensamiento de Bergson que pone en discurso lo inefable.

Por medio de la filosofía bergsoniana, entonces, el mundo se enciende mostrando su colorido repertorio con innumerables tonos y formas. No se puede simplificar, de buenas a primeras, un color como el “naranja” ya que éste consiste en la mezcla exacta de “rojo” y “amarillo”. Esto lo expresa Bergson de la siguiente manera:

Pero así como una conciencia a base de color, que simpatizara interiormente con el anaranjado en lugar de percibirlo exteriormente, se sentiría cogida entre el rojo y el amarillo, presentaría quizá, por debajo de este último color, todo un espectro en el que se prolonga, naturalmente, la continuidad que va del rojo al amarillo, así la intuición de nuestra duración, lejos de dejarnos suspendidos en el vacío como haría el puro análisis, nos pone en contacto con toda una continuidad de duraciones que nosotros debemos tratar de seguir, bien hacia abajo, bien hacia arriba: en ambos casos podemos dilatarlos indefinidamente mediante un esfuerzo cada vez más violento; en ambos casos nos trascendemos a nosotros mismos.⁴⁹

Tanto Bergson como Proust son detallistas en sus descripciones de la realidad. Para ambos existe algo *más allá* de la misma que no es un *más arriba*, como se ha visto en San Agustín, sino un *más abajo* que describe perfectamente la frase: “presentaría quizá, por debajo de este último color (...)”. La búsqueda de ambos pensadores está en la profundidad antes que en las alturas. Allí no llega sino la visión entrenada para distinguir los tonos y matices que componen el atiborrado cuadro de la realidad, simplificado por los groseros trazos de la ciencia. Los conceptos fundamentales a tratar para ambos pensadores son el *yo fundamental* y el *yo superficial* que se contraponen. Esto determina una diferencia específica entre una aproximación filosófica al ser -yo profundo- o pragmática -yo exterior- como la propuesta por el método científico.

La conciencia, atormentada por un insaciable deseo de distinguir, sustituye la realidad por el símbolo, o no percibe la realidad sino a través del símbolo. Como el yo así refractado, y por eso mismo subdividido, se presta infinitamente mejor a las exigencias de la vida social en general y del lenguaje en particular, aquélla prefiere a éste y pierde poco a poco de vista el yo fundamental.⁵⁰

Al referir sobre la cercanía intelectual de Proust y Bergson se expone la nueva cosmovisión propia del siglo XX que instala una función invisible en el plano del

⁴⁹ H. Bergson, *Memoria y vida*, op. cit. p. 15.

⁵⁰ Henri Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, trad. de Miguel García-Baró, Salamanca, Ed. Sígueme, 1999, p. 94.

conocimiento humano: el devenir. Este término con su connotación negativa tiene una larga historia en la evolución del pensamiento occidental. Desde la antigüedad, los filósofos se esmeraron por desacreditar a un concepto que no sólo genera desconfianza lógica -¿cómo algo puede ser y no ser a la vez?- sino también psicológica. La dificultad principal radica en que para reconocer el cambio individual hay que desconocerse antes a sí mismo. Esto es algo que la mayoría de los hombres no pueden aceptar si bien comprenden la dimensión de la temporalidad en sus vidas cotidianas. Para asumir el costo psicológico total del devenir hay que contar con la idea que la identidad personal varía en el tiempo. ¿Cómo posicionarse frente a semejante turbación existencial? La clave está en la ineficacia de aferrarse a una posición filosófico-existencial, sobre todo, en relación a la identidad (al menos con la fijeza pergeñada por el pensamiento occidental).

Ante el espectáculo de esa movilidad universal, algunos de nosotros se sentirán presos del vértigo. Están acostumbrados a la tierra firme; no pueden adaptarse al balanceo y al cabeceo. Necesitan puntos “fijos” a los que amarrar el pensamiento y la existencia. Creen que si todo pasa, nada existe; y que si la realidad es movilidad, no existe en el momento en que se la piensa, que escapa al pensamiento. Según dicen, el mundo material va a disolverse y el mundo va a ahogarse en el flujo torrencial de las cosas. ¡Que se tranquilicen! Si consienten en mirarlo directamente, sin velos interpuestos, el cambio les parecerá muy pronto como lo más substancial y duradero que el mundo puede tener. Su solidez es infinitamente superior a la de una fijeza que no es más que un acuerdo efímero entre movilidades.⁵¹

Los términos de fijeza y movilidad se ubican a uno y otro lado del procedimiento científico y filosófico para Bergson. El primero opera tomando instantáneas de la realidad y recortando su campo de aplicación para dar explicaciones pertinentes. Contrariamente, el proceder filosófico acompaña el eterno fluir de la realidad siendo su único sistema la intuición. Si el mundo es continuo cambio y movimiento hay que acompañarlo filosóficamente, a riesgo de perder de vista la tarea fundamental del quehacer especulativo. A saber, dar cuenta del mundo tal como es. ¡Pues si él se mueve no hay más que moverse! parece decir Bergson. Por eso, en el centro de su teoría filosófica y en lo concerniente a su metafísica se halla el devenir como concepto absoluto. A partir de él, todo es pensado.

La tarea de la filosofía, en general, puede concebirse como un diálogo permanente y abierto con los otros para encontrar la verdad. Bergson dialoga básicamente con la

⁵¹ H. Bergson, *Memoria y vida*, op. cit. p. 21.

antigüedad y, en especial, ataca las aporías de Zenón de Elea para fundamentar su concepto del tiempo como devenir absoluto. Las paradojas en cuestión han sido engendradas por el intelecto con el fin de negar la realidad del movimiento. Se llega a la conclusión que dicho concepto no existe al presentar un silogismo completamente absurdo para el entendimiento. De alguna forma, las aporías de la razón avalan la idea desarrollada en este trabajo que el tiempo no puede ser pensado sino vivido o re-vivido (se analizará esto último en la segunda parte). Las paradojas de Zenón no predicen solamente la imposibilidad del movimiento sino la ineficacia de un pensamiento sobre él. Se analiza, a continuación, una de las aporías centrales que retoma Bergson para coronar al devenir como punto de partida de su pensamiento. Visto en la perspectiva del movimiento se trata, antes bien, de un no-pensamiento. Este consiste en el fluir existencial cuyo ser es el no ser. De la mano de Bergson y su *filosofía de la vida* se deja de pensar en términos racionales fijando conceptos y se procede por intuición acompañando el devenir de la existencia.

La paradoja de Zenón de Elea, entonces, consiste en presentar el movimiento de una flecha como ilusoria. El núcleo de su argumentación es el siguiente: por definición un objeto ocupa siempre un lugar igual a sí mismo, al moverse en el aire el objeto sigue ocupando el mismo lugar; por ende o bien se mueve o no es un objeto (ya que implicaría contradicción). Es decir que algo no puede mudar y ocupar un espacio igual a sí mismo, a la vez. Como del objeto no se puede dudar ya que su existencia es anterior a sus posibilidades, entonces, el movimiento como tal no existe. Tal es la re-elaboración bergsoniana de la aporía para intentar despejar su razonamiento sumamente lógico y bastante irrisorio. Resulta valioso mostrar cómo la razón se aparta de la razón muchas veces creando sin-sentidos, tal como la inexistencia del movimiento. De la misma forma que la certeza del movimiento no puede ser derribada por una ecuación lógica, el pretendido conocimiento intelectual no puede desbaratar la vivencia original del tiempo. A continuación, la explicación de Bergson sobre el tema a través de su *Memoria y vida*:

¿Podemos considerar la flecha que vuela? En cada instante, dice Zenón, está inmóvil porque no tendría tiempo de moverse, es decir, de ocupar por lo menos dos posiciones sucesivas, a no ser que, por lo menos, se le concedan dos instantes. En un momento dado está por tanto en reposo en un punto dado. Inmóvil en cada punto de su trayecto, está inmóvil durante todo el tiempo que se mueve.

Sí si suponemos que la flecha puede estar alguna vez en un punto de su trayecto. Sí, si la flecha que es lo móvil, coincide alguna vez con una posición, que es la inmovilidad. Pero la

flecha no está nunca en ningún punto de su trayecto. Todo lo más debe decirse que podría estar ahí, en el sentido de que pasa por ahí y de que le estaría permitido detenerse ahí. Ciertamente si se detuviese, ahí permanecería, y entonces ya no tendríamos que vérnoslas con el movimiento.⁵²

Todo esto es importante a la luz de la reflexión bergsoniana sobre el tiempo como vivencia interior, dentro de la línea agustiniana, y como movimiento único o duración en sentido metafísico. Por eso, a fin de poner en funcionamiento la refutación de la paradoja de Zenón de Elea se presenta uno de los conceptos fundamentales de la teoría de Bergson.

Es precisamente esta continuidad indivisible de cambio lo que constituye la duración verdadera.⁵³

Por último, una reflexión de la literatura proustiana que muestra el devenir existencial analizado por Bergson. Se anticipa, asimismo, una primera noción sobre la capacidad de la literatura de ser vehículo de esencias, descubridora del tiempo y portadora de eternidad. El análisis pormenorizado de este tema quedará en manos de Ricoeur y de Deleuze (en especial en lo que respecta a su visión de arte absoluto)⁵⁴. Por ahora, sin embargo, la cita de Proust:

Y una vez que el novelista nos ha puesto en ese estado, en el cual, como en todos los estados puramente interiores, toda emoción se decuplica, y en el que su libro vendrá a inquietarnos como nos inquieta un sueño (...) entonces desencadena en nuestro seno, por una hora, todas las dichas y desventuras posibles de esas que en la vida tardaríamos muchos años en conocer unas cuantas, y las más intensas de las cuales se nos escaparían, porque la lentitud con que se producen nos impide percibir las (así cambia nuestro corazón en la vida, y este es el más amargo de los dolores; pero un dolor que sólo sentimos en la lectura e imaginativamente; porque en la realidad se nos va mudando el corazón lo mismo que se producen ciertos fenómenos de la naturaleza, es decir, con tal lentitud, que aunque podamos darnos cuenta de cada uno de sus distintos estados sucesivos, en cambio se nos escapa la sensación misma de la mudanza).⁵⁵

Esto se ubica en la misma línea de pensamiento de Bergson respecto a la duración verdadera que sólo un espíritu atento capta de la superficialidad social y la rigidez de los

⁵² H. Bergson, *Memoria y vida*, op. cit. pp. 18-19.

⁵³ *Ibid.* p. 20.

⁵⁴ La función del arte como descubridora de esencias queda expresada por Gilles Deleuze en *Proust y los signos*: "Ahora bien, el protagonista de la *Recherche* llega a esta revelación de las esencias (...) por la obra de arte, por la pintura, y la música y, sobre todo por el problema de la literatura (...). Sólo al nivel del arte son reveladas las esencias". (G. Deleuze, *Proust y los signos*, op. cit. p. 49)

⁵⁵ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. pp. 88-89.

procedimientos científicos. La salvación es de la conciencia individual dentro del contexto filosófico bergsoniano. Ya sea que se lo considere un empirista tardío o un metafísico de avanzada, él inaugura una nueva manera de concebir el tiempo. Subjetivo e interior, sí, pero también absoluto y por ende universal. Divino no, simplemente humano. La teoría del filósofo francés, entonces, transita la experiencia particular y temporal. Su método intuitivo recupera esta suerte de empirismo en el seno de una experiencia total que es la duración. Esto le permite, a su vez, elaborar una audaz metafísica de la contingencia y el cambio.

De ese océano de vida en que estamos inmersos, aspiramos algo sin cesar, y sentimos que nuestro ser, o al menos nuestra inteligencia, que es quien lo guía, se ha formado en él por una especie de solidificación local. La filosofía no puede ser más que un esfuerzo por volver a fundirse en el todo [...]. Es propio del razonamiento encerrarnos en el círculo de lo dado. Mas la acción rompe el círculo. Si no hubierais visto nunca nadar a un hombre, quizá me diríais que nadar es algo imposible, teniendo en cuenta que, para aprender a nadar, hay que comenzar por sostenerse a flote y, por consiguiente, habría que saber nadar ya. En efecto, el razonamiento siempre me clavaré en tierra firme.⁵⁶

La filosofía de Bergson plantea la decisión fundamental de situarse del lado de la vida, incluso en lo que ella tiene de caótico, contradictorio e irrepresentable. Así como todo su empeño se dirige a desarrollar su *filosofía de la vida*, se aparta con igual fuerza del método científico y su paradigma racional. Este pretende tratar al conocimiento como a una tarea administrativa o un inventario de cosas ya producidas de una vez y para siempre. Su fundamento gnoseológico reposa sobre *lo dado*, como si esta certeza a priori pudiera solventar el resto de las certezas a posteriori. Pero se deja de lado el que un fundamento con rasgos apodícticos arroja solamente conclusiones parciales. De cualquier forma, nunca se llega a comprender al ser humano en su totalidad aunque esa sea la aspiración de la filosofía. Al menos, tal es el reto de la *filosofía de la vida* de Bergson. A saber, dejar de recortar los objetos en pos de un estudio forzado para ponerlos en la dinámica transformadora en que habitualmente existen.

El mundo analizado desde el positivismo es tan sólo una serie de recortes con resultados más o menos previsibles. Como si se tratara de fotografías tomadas en determinado momento, éstas devuelven siempre la misma imagen. Bergson rebate esto al

⁵⁶ Henri Bergson, *La evolución creadora*, trad. de Maria Luisa Perez Torres, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 175.

trabajar con la imagen-movimiento en oposición a la imagen fotográfica que, congelando el instante, mata al tiempo. Este es exactamente el crimen que realizan los sistemas cerrados al tomar al tiempo como una función más. Se presentan condiciones iniciales determinadas luego de las cuales se derivan consecuencias esperables.

Por el contrario, la aproximación del filósofo francés a la temporalidad humana contiene un dato nuevo, absoluto e irreducible que es la duración. Ella cambia todo en el análisis existencial, de manera que ya no se puede pensar ni en sistemas cerrados ni en condiciones iniciales. Como nuevo punto de partida, entonces, el sujeto bergsoniano está dislocado. Perdido en el entramado de una nueva lógica de la realidad, asociada con el movimiento y la acción, el hombre no halla un punto inmóvil al cual aferrarse. Su conciencia es solicitada por momentos divergentes que se actualizan a cada instante. Las circunstancias iniciales varían a cada segundo de manera que no se pueden proyectar conclusiones apresuradas. Esto sería tan difícil como recrear singularidades en todo momento. O sería tan fácil como escribir la obra de Proust.

¿Cómo se relaciona todo esto con dicha literatura? ¿Hasta qué punto no está también el sujeto proustiano fragmentado dentro de un nuevo universo de significaciones relativas? Uno de los aspectos comparativos centrales entre Proust y Bergson es la composición -podría ser una descomposición- que cada uno hace del sujeto. El filósofo lo sitúa en un escenario contingente, fluctuante y lo somete a los designios de una vitalidad superior creativa. Esto se observa, principalmente, en el trabajo titulado *La evolución creadora*. El escritor produce una obra abandonando al protagonista a su propia suerte y, más interesante aún, a su frondosa imaginación. El debe crearse a sí mismo en un mundo que carece de coordenadas externas y de indicaciones unívocas espacio-temporales. Debe jugar un poco a Dios, como ya se ha visto en la parte de San Agustín.

Tanto Proust como Bergson trabajan con una noción pre-subjetiva de la identidad. La antigua razón con sus parámetros de lo *claro* y *distinto* deviene intuición o vocación artística dentro de esta nueva configuración existencial. En ambos casos, prevalece lo contrastante y difuso. La realidad, así, no es descubierta o iluminada sino superpuesta, resaltada, construida o de-construida, hilvanada, deshilachada, retocada, corregida y narrada. De cualquier forma, es inventada. Para ambos autores es importante la función de la memoria no sólo como mimesis de realidad sino como conciencia o en-sí. Tanto Proust

como Bergson rechazan la noción de realismo objetivo en un mundo que se ha quedado sin modelo. La realidad ha de ser reinventada, de alguna forma. El tiempo es su oportunidad.⁵⁷

1. Similitudes entre Proust y Bergson

En su obra *El pensamiento y lo moviente* Bergson elabora los conceptos con los que trabaja en su gran taller del devenir como representante de la *filosofía de la vida*. Como anunciado al comienzo, el fundamento de su pensamiento asistemático es el concepto del devenir. Continuando con la misma línea de aproximación subjetivista propuesta por San Agustín, Bergson crea el método único a partir del cual el tiempo debe ser abordado. Ya no se trata de un procedimiento estrictamente racional sino más bien intuitivo:

Intuición significa, pues, ante todo conciencia pero conciencia inmediata, visión que apenas se distingue del objeto visto, conocimiento que es contacto y aún coincidencia.⁵⁸

Los conceptos de intuición y duración representan el devenir existencial en sus versiones metódica o metafísica. Ambos predicán el mismo e inmodificable pensar y ser en la existencia por el devenir. Pues: ¿cómo formular el *ser* que se hace *no ser, siendo*? Parece un mero juego de palabras pero tal es la condición de la existencia humana y la única manera de acceder a ella. Esta es la razón por la cual Bergson se instala en la contradicción propia del ser-en-el-tiempo. Deja de analizar el fenómeno como lo haría el método científico y lo pone en la perspectiva de ser un proceso o, mejor dicho, un progreso. Así dice:

Nuestras sensaciones simples, consideradas en estado natural, ofrecerían aún menos consistencia. Tal sabor, tal perfume, me ha gustado cuando era niño y me repugnan hoy. Sin embargo doy todavía el mismo nombre a la sensación experimentada y hablo como si,

⁵⁷ Deleuze reconoce este cambio de paradigma gnoseológico por el que el punto de partida del conocimiento ya no está fuera del sujeto sino dentro de él. De allí en más, surge la noción moderna por la cual el mundo no es contemplado sino construido. Salvando sus diferencias, tanto Proust como Bergson son modernos en dicho sentido. Dice Deleuze: "De modo que el problema de la objetividad, como el de la unidad, se encuentra desplazado de una manera que es preciso llamar "moderna", esencial en la literatura moderna. El orden se ha desmoronado tanto en los estados del mundo que debían reproducirlo como en las esencias o Ideas que debían inspirarlo". (G. Deleuze, *Proust y los signos*, op. cit. pp. 115-116)

⁵⁸ H. Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, trad. de M. H. Alberti, Buenos Aires, La Pleyade, 1972, p. 31.

habiendo permanecido idénticos el perfume y el sabor, sólo mis gustos hubieran cambiado. Solidifico, pues, también esa sensación; y, cuando su movilidad adquiere tal evidencia que me resulta imposible el desconocerla, extraigo esa movilidad para darle un nombre aparte y solidificarla a su vez en forma de gusto. Pero en realidad no hay ni sensaciones idénticas ni múltiples gustos; pues sensaciones y gustos me aparecen como cosas en cuanto los aísto y los nombro, y en el alma humana no hay sino progresos.⁵⁹

Dicho proceso es la vida misma del hombre, el inquebrantable e indisoluble ser en la existencia, total e interminable en términos evolucionistas. Así lo expresa Bergson claramente:

Es precisamente esta continuidad indivisible de cambio lo que constituye la duración verdadera (...). Me limitaré, pues, a decir, para responder a quienes ven en esta duración "real" no sé qué de inefable y de misterioso, que es la cosa más clara del mundo: la duración real es lo que siempre se ha llamado el tiempo, pero el tiempo percibido como indivisible. No estoy en desacuerdo con que el tiempo implica sucesión. Pero que la sucesión se presente en primer lugar a nuestra conciencia como la distinción de un "antes" y de un "después" yuxtapuestos, eso ya no podría aceptarlo.⁶⁰

Al igual que San Agustín, Bergson no puede darle una medida al tiempo ya que la rebasa en todo momento. Las distinciones coloquiales entre un *antes* y un *después* intentan ser parámetros de temporalidad pero no pueden especificar los momentos que nombran. A tal efecto, deberían antes contar con un objeto inmóvil y este es el primer supuesto que la filosofía bergsoniana derriba. O el tiempo es absoluto y no tiene medición posible o se contabiliza como cualquier otra cosa y entonces debe permanecer idéntico a sí mismo para su análisis. Pero el tiempo es por definición aquél que no permanece igual siendo proceso y, por lo tanto, no es pasible de ser objeto de la ciencia. Sin embargo, sí lo puede ser de la filosofía. Al menos, tal es la apuesta de Bergson:

Pero para una ciencia que sitúa todos los instantes del tiempo en el mismo rango, que no admite momento esencial, ni punto culminante, ni apogeo, el cambio no es ya una disminución de la esencia, ni la duración un desleimiento de la eternidad. El flujo del tiempo deviene aquí la realidad misma, y lo que se estudia son las cosas que transcurren (...). Mientras que la concepción antigua del conocimiento científico concluía haciendo del tiempo una degradación, y del cambio la disminución de una Forma dada por toda la eternidad, siguiendo hasta su fin la nueva concepción hubiéramos llegado a ver en el tiempo

⁵⁹ H. Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, op. cit. pp. 95-96.

⁶⁰ H. Bergson, *Memoria y vida*, op. cit. pp. 20-21.

un incremento progresivo del absoluto y en la evolución de las cosas una invención continua de formas nuevas.⁶¹

¿Se llega, de esta manera, a una definición clara del tiempo dentro de esta nueva perspectiva anti-cientificista? Se accede a un ámbito filosófico nuevo que proclama una temporalidad viva. Se concluye, entonces, que el tiempo no es degradación ni desleimiento de la eternidad (dentro de la jerarquía agustiniana). Y aún, se podría apelar a responder la pregunta del religioso que como un hilo conductor hilvana el sentido de esta investigación. El tiempo pues: ¿qué es?

¿Y si buscamos lo que es? ¿Cómo aparecería a una conciencia que solo quisiera verla sin medirla, que entonces la asiría sin detenerla, que se tornaría ella misma por objeto, y que, espectadora y actora, espontánea y reflexiva, aproximaría hasta hacerlos coincidir a la vez la atención que se fija y el tiempo que huye?⁶²

La cita anterior muestra la importancia de la conciencia del tiempo ya que ella misma es la duración en sentido propio. De esta forma, lo que San Agustín ubicó en el espíritu divino dentro del hombre, Bergson lo pone en la conciencia individual. Ella es, entonces, la que debe dar cuenta de sí misma pues no hay nada por fuera que funcione como su medida (ya se ha observado anteriormente). De ahí, la interesante y poética descripción de la conciencia: “espectadora y actora, espontánea y reflexiva” fija y huida. Se observa, asimismo, la dualidad de la conciencia temporal pues es tanto activa como pasiva y funciona de forma mediada o inmediata. Es interesante ver, en adelante, cómo si bien Bergson intenta abolir el pensamiento dialéctico en el estudio del devenir, ello resulta sumamente improbable.

Pero si la metafísica debe proceder por intuición, si la intuición tiene por objeto la movilidad de la duración, y si la duración es por esencia psicológica, ¿no terminamos encerrando a la filosofía en la contemplación exclusiva de sí misma? ¿No consiste entonces la filosofía en contemplarse simplemente vivir, “como un pastor ensimismado contempla el agua fluir”? Hablar así sería volver al error que no hemos cesado de señalar desde el principio de este estudio. Sería desconocer la naturaleza singular de la duración, y, al mismo tiempo, el carácter esencialmente activo de la intuición metafísica.⁶³

⁶¹ H. Bergson, *Memoria y vida*, op. cit. p. 43.

⁶² H. Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, op. cit. p. 11.

⁶³ H. Bergson, *Memoria y vida*, op. cit. pp. 35-36.

Tal vez, Proust logra mejores resultados a la hora de reforzar el concepto de duración -conciencia temporal- a través de la literatura. Esto lo analizará Ricoeur más adelante.⁶⁴ Por ahora, es importante considerar la familiaridad de los pensamientos de Proust y Bergson. Una de las manifestaciones más elocuentes de la conciencia es su desdoblamiento psicológico en el *yo superficial* y el *yo profundo*; tesis que comparten ambos pensadores. Esto se relaciona con la visión de la memoria como reducto metafísico o ser-en-sí del tiempo y su consecuente profundidad interior. Tal es la imagen o *más abajo* proustiano y bergsoniano. La cita a continuación muestra la filosofía de la obra proustiana desde el punto de vista de Bergson y en relación al *yo profundo*, solapado, que el artista logra develar:

Pero si ahora un novelista osado, desgarrando la tela hábilmente tejida por nuestro yo convencional, nos muestra bajo esta lógica aparente un absurdo fundamental, bajo esta yuxtaposición de estados simples una penetración infinita de mil impresiones diversas que han dejado ya de ser en el momento en que se las nombra, le alabamos por conocernos mejor de lo que nosotros nos conocemos a nosotros mismos. Con todo, no hay nada de eso y, por el hecho mismo de desplegar nuestro sentimiento en un tiempo homogéneo y expresar sus elementos con palabras, no nos presenta de él, a su vez, más que una sombra: lo único es que ha dispuesto esta sombra de manera que nos hace sospechar la naturaleza extraordinaria e ilógica del objeto que la proyecta; nos ha invitado a la reflexión poniendo en la expresión exterior algo de esa contradicción, de esa penetración mutua que constituye la esencia misma de los elementos expresados. Animados por él, hemos apartado por un instante el velo que interponíamos entre nuestra conciencia y nosotros. Nos ha vuelto a poner en presencia de nosotros mismos.⁶⁵

Es interesante cómo Bergson aplica el concepto del *yo convencional* opuesto al *yo profundo* en la imagen bella de una “tela hábilmente tejida” que encubre al verdadero ser interior. Tanto el filósofo como el escritor se encuentran en el punto donde la convención da lugar a lo singular, la homogeneidad ficticia a la heterogeneidad constitutiva y, en definitiva, el ser-en-el-espacio al ser-en-el-tiempo. Bergson introduce, asimismo, la idea de un velo que se corre al modo del platonismo. Sin embargo, el develamiento ya no involucra

⁶⁴ La solución de Paul Ricoeur a la cuestión del tiempo retoma la aporía central de la razón que heredara Bergson pero le da una vuelta de tuerca. El fantasma de la dialéctica sólo puede ser disipado si se abandona el ámbito especulativo y se adentra en el de la literatura: “(...) el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal.” (Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, trad. de Agustín Neira, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1998, p.113)

⁶⁵ H.Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, op. cit. p. 97.

esencias abstractas sino concretas y contingentes como las impresiones mismas de la existencia. Así, se opera una inversión del platonismo que comulga con la obra de Proust y Bergson describe de manera ejemplar:

No la eternidad conceptual, que es una eternidad de muerte, sino una eternidad de vida. Eternidad viva y por consiguiente inestable todavía, donde nuestra duración se hallaría como las vibraciones en la luz y que sería la concreción de toda duración como la materialidad es su dispersión. Entre estos dos límites extremos, la intuición se mueve, y este movimiento es la metafísica.⁶⁶

La obra de Proust utiliza los recursos de la literatura y el sueño, dentro del marco propiamente narrativo, para acceder a un conocimiento intuitivo del tiempo (como querría Bergson). Al menos, tal es la manera en que el ser-en-el-mundo se relaciona con su *yo fundamental*, alejado del *yo superficial*. Los mundos onírico y de ficción liberan al hombre de la lógica impuesta en los acontecimientos por la ciencia y la sociedad. De esta forma, se quiebra la relación causal de los hechos que supone el procedimiento racional. Rotos los puentes tendidos entre fijeza y fijeza, como opera el método científico, el espíritu se mueve libremente. Entonces, se reconoce en el impulso vital que lo lanza fuera de lo inmediato hacia una cierta infinitud. Dicho espíritu libre se resume así en su pura improvisación ya que ninguna determinación externa lo solicita. La cara visible de esta nueva identidad es un sujeto multifacético que tiene por base a la libertad en su proyección. Ninguna identidad fija, sólo ensayos generales de la conciencia.

En cambio, la grandeza del arte verdadero (...) estaba en volver a encontrar, en captar de nuevo, en hacernos conocer esa realidad lejos de la cual vivimos, de la que nos apartamos cada vez más a medida que va tomando más espesor y más impermeabilidad el conocimiento convencional con que sustituimos esa realidad (...). La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura (...).⁶⁷

La novela de Proust pone a sus lectores en un estado íntimo en que toda emoción se duplica al profundizar en sí misma y, a su vez, redundar en la empatía que genera su lectura. La literatura permite tener una experiencia que en la vida ordinaria no es posible: la sensación del cambio y la impresión del tiempo dada por su conciencia. La configuración

⁶⁶ H. Bergson, *Memoria y vida*, op. cit. p. 15.

⁶⁷ M. Proust, *En busca del tiempo perdido: El tiempo recobrado*, op. cit. p.245.

narrativa actúa como un espejo que, mediante variaciones imaginativas, retoma lo acontecido de manera que adquiera significado.⁶⁸ ¿Por qué se percibe la mudanza sólo mediante la imaginación? ¿Acaso tiene que ver con el juego de duraciones variables correspondientes al *yo profundo* y al *yo superficial*? Tal vez, la construcción de la trama es la posibilidad de incorporar estas distintas duraciones de manera significativa. Pues, como se ha visto al comienzo, si bien el “naranja” es sólo la combinación profunda del “rojo” y el “amarillo”: ¿cómo se llega él sino por medio de su nombre? Así, profundidad y superficie están seriamente involucradas en la conformación de las identidades. Una obra literaria y su lectura efectiva permiten acceder a las distintas duraciones, reuniendo felizmente la subjetividad interior con la superficial. El resultado es una experiencia total, tan difícil de lograr en la existencia ordinaria. Así como el tiempo es una impresión absoluta del mundo, la ficción reproduce una experiencia completa del espíritu.

El otro aspecto fundamental que relaciona la literatura de Proust con la duración bergsoniana es el sueño.⁶⁹ El mundo onírico representa tanto una des-figuración como una re-configuración de las distintas duraciones mencionadas. Así, la superficialidad de la conciencia inmersa en sus obligaciones durante el día surge con una realidad nueva en la profundidad nocturna. Los dos pensadores encuentran un valor positivo en el soñar ya que si bien parece no tener una lógica, en realidad, posee una distinta. De la misma manera que la ficción hace surgir lo auténtico del yo profundo, también el sueño predica la sustancia de lo real (como si se tratara de un negativo fotográfico en el que no se ve aún claramente). La conciencia que duerme es la posibilidad del inconsciente que alumbra su profundidad oscura. Entre uno y otro polo fluye, una vez más, la existencia.

⁶⁸ La importancia de la conciencia temporal que Bergson esboza pero no logra resolver, está planteada en la teoría del tiempo-narración. Mónica Cragolini resume esta visión en su texto *La vida “da que pensar”*: “La identidad narrativa permite pensar la constitución de sí como ese proceso de cuidado y “pérdida” en los relatos. El “sujeto” agente de la modernidad deja lugar al lector y escritor de su propia vida, y a la vida como tejido de historias contadas. La lectura abre un horizonte de espera que coloca la tarea hermenéutica en la intersección entre mundo del texto y mundo del lector. El “ego” es “no siendo”, es decir, a través de variaciones imaginativas. Por ello, “lector no me encuentro más que perdiéndome”” (Mónica Cragolini, “La vida “da que pensar””, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXII, Nro 2, Buenos Aires, 2006, p. 282).

⁶⁹ El papel fundamental del sueño en el camino de la profundidad y las esencias también está contemplado en la teoría de Deleuze: “(...) si buscamos en la vida algo que corresponda a la situación de las esencias originales, no la encontraremos en tal o cual personaje sino en un estado profundo. Este estado es el sueño.” (G. Deleuze, *Proust y los signos*, op. cit. p.57)

El sueño nos coloca precisamente en esas condiciones, porque el sueño, al reducir el juego de las funciones orgánicas, modifica especialmente la superficie de comunicación entre el yo y las cosas exteriores. Entonces, no medimos la duración, pero la sentimos; de cantidad pasa al estado de calidad (...).⁷⁰

Para comprobar la eficacia de lo onírico en la literatura proustiana basta sólo con leer las primeras páginas del primer tomo de *En busca del tiempo perdido*. El narrador habla de acostarse y dormir -modo auténtico del soñar- que implica la búsqueda de un descanso. ¿Descanso de qué? Puede pensar un lector desprevenido: *todavía no se ha hecho nada*. El receptor de la novela no puede estar más reposado y espera, al menos, un poco de acción en el comienzo. Pues posiblemente, un lector cualquiera no lee a Proust ya que en las primeras páginas y de forma anti-climática, lo pone a dormir. ¿Pero cómo? Una novela intenta evadir la realidad cotidiana para sumergirse en un mundo nuevo y desconocido que mantenga atentos a sus lectores. Sin embargo, la invitación de Proust no promueve la distracción sino una concentración extrema en sí mismo, suerte de recogimiento espiritual ya que no religioso. También es la creencia de Bergson que la verdad yace en las profundidades del yo, donde el mundo exterior es tan sólo un zumbido lejano y confuso. De la misma forma que el sueño es fundamental en el pensamiento bergsoniano funciona como la liberación del ser profundo en la literatura de Proust. La novela comienza con una gran escena onírica que atrae al lector adecuado. Es decir, aquél que puede leer en ese estado de ensoñación una verdad a medias entre el inconsciente y la razón, el individuo y el universo. Una verdad, entonces, que es dormir y soñar pero es también despertar (para fascinación de la literatura). El genio de Proust introduce en el comienzo mismo de la narración la propuesta entera de su obra. No se parece a nada conocido ya que no cumple ninguna expectativa conciente del lector habitual. Peor aún: se propone desarmar al *yo superficial* -lector ordinario- fijado en la realidad que cree inmóvil. Así es como Proust logra trastocar todas las categorías clásicas de pensamiento y expresión. Por eso, el comienzo es un mar revuelto que se mece con impresiones oníricas y sugiere una lectura completamente desanclada. El mundo proustiano es, desde el comienzo, tan real como el de cualquiera de sus lectores ya que secretamente se propone acercarlos a sí mismos (a su *yo profundo* y absoluto como quisiera también Bergson). Todo adquiere un sentido nuevo en este comienzo. Así como al leer sobre el dormir y leer de otro se tiene la impresión de entrar en

⁷⁰ H. Bergson, *Memoria y vida*, op cit. p. 10.

una especie de lectura y sueño general, las vivencias del héroe se transforman en las propias y éstas en un sueño de otro. Este efecto demoníaco por el cual convergen identidades confusas y des apropiadas representa la propuesta caleidoscópica de Proust. Lo único cierto es esta intuición que desafía la lógica corriente para aventurarse en el terreno movedizo del devenir, como anunciara Bergson. De ahí en más solo puede pensarse al mundo en su apatente deseo de permanecer y al hombre existiendo en su impostergable proyecto de ser.

Un párrafo del comienzo de la novela proustiana ilustra la sensación de inestabilidad y confusión óptica que propone el soñar, como ocurre con Bergson:

Estas evocaciones volitarias y confusas nunca duraban más allá de unos segundos; y a veces no me era posible distinguir por separado las diversas suposiciones que formaban la trama de mi incertidumbre respecto al lugar en que me hallaba, del mismo modo que al ver correr un caballo no podemos aislar las posiciones sucesivas que nos muestra el kinetoscopio.⁷¹ Verdad que ahora ya estaba bien despierto, que mi cuerpo había dado el último viraje y el ángel bueno de la certidumbre había inmovilizado todo lo que me rodeaba; me había acostado, arropado en mis mantas, en mi alcoba; había puesto, poco más o menos en su sitio, en medio de la oscuridad, mi cómoda, mi mesa de escribir, la ventana que da a la calle o a las dos puertas.⁷²

Durante el sueño y a través de la ficción se escapan las variaciones imperceptibles del ser íntimo y esencial del hombre. El yo interior es contradictorio y sólo al salir a la superficie se mantiene a flote con sus certezas y verdades parciales que le permiten actuar en el mundo. La máscara inauténtica del *yo superficial* resguarda al hombre del contexto social con su sistema de expectativas y recompensas. Los modos del ser profundo y superficial se intercalan en distintos momentos en la vida del hombre. No se podría vivir siempre de forma auténtica con sensaciones extremas y multifacéticas, contradictorias, a menos que se dejara de actuar en el mundo. La literatura de Proust, sin embargo, despunta cierto exceso de autenticidad. No en vano su tono es intimista, su propuesta megalómana y la trama narrativa carece de acciones prácticamente. La posibilidad de la autobiografía delata el refugio del escritor que escapa del mundo y su hipocresía. La profundidad, lo auténtico, el ser íntimo y fluctuante ha sido la bendición de Proust aún ante la maldición de su enfermedad (o a causa de ella). La literatura y el sueño son los narcóticos proustianos.

⁷¹ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 13.

⁷² *Ibid.* p. 15.

Resumiendo, Proust y Bergson creen con fervor en la existencia real de un universo íntimo y multifacético (*yo profundo*) que, a su vez, tiene que actuar con otros (*yo superficial*). Bergson intenta darle unidad a esta subjetividad dual pero mantiene una dialéctica férrea sin lograr escapar de ella. Proust, por el contrario, lleva la contradicción subjetiva hasta el límite en el que adquiere plasticidad. De allí emerge la obra como el cruce de fuerzas de direcciones contrarias cuyo recorrido esboza una singularidad absoluta. Se trasciende hacia ambos lados, desde el *yo más profundo* hasta el más *superficial*. La literatura de Proust da buena cuenta de ello, una vez realizado todo su recorrido.

En los comienzos de la novela se perfila un primer quiebre entre el ser superficial en la frecuencia del mundo exterior y el yo más visceral:

La mayor parte de esas llamadas traducciones de nuestros sentimientos no hacen otra cosa que quitarnoslos de encima, expulsándolos de nuestro interior en una forma indistinta que no nos enseña a conocerlos (...) me acuerdo de que en ese otoño, en uno de aquellos paseos (...) es donde por primera vez me sorprendió el desacuerdo entre nuestras impresiones y el modo habitual de expresarlas.⁷³

¿De qué habla cuando lo hace del modo de expresión sino de ese ámbito en el cual el ser superficial toca lo profundo? El impacto de este cruce responde a la diferencia entre la percepción inmediata y el modo de comunicarlo, necesariamente mediatizado por el lenguaje.⁷⁴

Por supuesto, la diferencia entre la subjetividad interior y exterior no es tan explícita en otros momentos de la novela. Esto se debe a la plasticidad literaria que permite bucear en las profundidades subterráneas del yo como estar en contacto con el entorno (un poco contaminado y frívolo, no por eso menos real). La dicotomía existencial que Bergson no puede resolver a pesar de su intento se debe a su afán por consolidar su punto de vista del devenir absoluto. Si se hubiera dejado *enviciar* por el mundo corriente, el de las ciencias y

⁷³ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 155.

⁷⁴ En este punto es interesante adelantar la teoría de la construcción narrativa como mimesis de acción que Ricoeur desarrolla en *Tiempo y narración I*. Esta teoría se aparta de la intuición bergsoniana que se presenta como conocimiento inmediato de su objeto (vida o devenir). Ricoeur apuesta al camino largo de acceso a la temporalidad, mediada por el lenguaje y la consiguiente configuración narrativa (trama). Dice así: "(...) para resolver el problema de la relación entre tiempo y narración debo establecer el papel mediador de la construcción de la trama entre el estadio de la experiencia práctica que la precede y el que la sucede. En este sentido, el argumento del libro consiste en construir la mediación entre tiempo y narración demostrando el papel mediador de la construcción de la trama en el proceso mimético". (P. Ricoeur, *Tiempo y narración I*, op. cit. p. 115)

los recortes impuestos, tal vez podría haber compuesto la totalidad proustiana. Ella es el *ser* y el *no ser*, el devenir y la quietud, *lo hecho ya* y lo que *está por hacerse*, la intuición y el programa tanto como la ficción y la verdad, la máscara social y el rostro íntimo. En definitiva, la intuición y el discernimiento o la inspiración y el descubrimiento. Todo, todo, sin dejar nada afuera, como hubiera querido el mismo Bergson.

Así de contradictoria es, en definitiva, la manera en que el ser-en-el-mundo existe. En un primer momento, la dualidad -si bien plástica en el universo proustiano- es una conmoción. Presenta contextos divergentes pero juntos. Uno corresponde al mundo de *lo dado* (heredado) y el otro al *por hacerse*. Este último es el que muestra a un sujeto libre que lee, sueña y que al dormir, irónicamente, despierta. Esta primera distinción respecto a la percepción íntima o superficial del mundo, brotará después tan original como insospechada en una obra *ya hecha* (y en permanente construcción). Se verá más adelante cómo la novela inconclusa es el proyecto del devenir metafísico. Por ahora, sólo los cimientos para la construcción de un nuevo tipo de sensibilidad.

¿Y me habría atrevido acaso a hablarle si la hubiera encontrado? Creo que me habría tomado por un loco; yo no creía que existieran verdaderamente fuera de mí los deseos que formaba durante aquellos paseos, y que no lograban realización, ni creía que los demás pudieran participar de ellos. Se me aparecían tan sólo como creaciones puramente subjetivas, impotentes e ilusorias de mi temperamento. Ningún lazo las unía con la Naturaleza ni con la realidad, que desde ese momento perdía todo encanto y significación, y ya no era para mi vida más que un marco convencional, como es para la ficción de una novela el asiento del vagón donde la va leyendo el viajero para matar el tiempo.⁷⁵

La obra literaria de Marcel Proust hace carne la *filosofía de la vida* bergsoniana al instaurar, en un primer estadio, un quiebre entre el yo que vive para sí o para los demás. Su tarea, al igual que la filosofía del devenir, consiste en apartar el velo “que interponíamos entre nuestra conciencia y nosotros”⁷⁶. Así, el narrador describe a una muchacha que ha llamado su atención de una forma que resulta cómica:

Le brillaban mucho los negros ojos, y como yo no sabía entonces, ni he llegado luego a saberlo, reducir a sus elementos objetivos una impresión fuerte, como no tenía bastante de eso que se llama “espíritu de observación” para poder aislar la noción de su color, por mucho tiempo, cuando pensé en ella, el recuerdo del brillo de sus ojos se me presentaba

⁷⁵ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 159.

⁷⁶ H. Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, op. cit. p. 97.

como de vivísimo azul, porque era rubia; de modo que quizá si no hubiera tenido ojos tan negros -cosa que tanto sorprendía al verla por vez primera- no me hubieran enamorado en ella tanto como me enamoraron, y más que nada sus ojos azules.⁷⁷

Resumiendo, se acuerda sobre el concepto de devenir como el fluir absoluto de la existencia individual desde donde Proust y Bergson escriben o hacen filosofía. Desde esta piedra fundamental se construye el siempre efímero y volátil edificio de la identidad personal pues... ¿qué fijeza puede prestar al ser lo que a cada instante sufre la suerte del no ser? Ya se ha visto que el ser-en-el-espacio da lugar en ambos al ser-en-el-tiempo con sus esenciales y necesarios cambios. Asimismo, Bergson elogia la literatura proustiana que expone bellamente la contradicción intrínseca al ser-en-el-mundo. El proyecto proustiano es adentrar en lo más profundo de sí mismo y apartarse, en la medida de lo posible, del mundo exterior. Pero él existe, de todas formas, y sería necio negarlo. Es la realidad que formula la ciencia y que intenta asir la filosofía. Además, Bergson cree que si bien la vida esencial se desarrolla en los estratos más íntimos y fluctuantes del ser humano, éste actúa e interactúa en el mundo junto con los demás. Ni la vida consta tanto de impresiones particulares ni se resuelve en una fórmula única y homogénea, cuyo fin principal es la acción. Así, la identidad personal posee innumerables facetas que deben congregarse al momento de la acción. Es el modo de actuar en el mundo el que simplifica la vida afectiva de los seres humanos. Y sin embargo, esa dimensión existe como lo prueban filósofos, escritores y cualquiera que intente penetrar la esencia del hombre. Por lo tanto, la contradicción está siempre presente en la existencia. Por eso también, el arte se acerca más a sus detalles, pintando con todos sus colores y formas, los trazos incipientes de sus figuras temporales.

(...) la vida es tendencia, y la esencia de una tendencia estriba en desarrollarse en forma de surtidor, creando, por el solo hecho de su crecimiento, direcciones divergentes entre las que se repartirá su impulso. Es lo que observamos en nosotros mismos en la evolución de esta tendencia especial que denominamos nuestro carácter. Cada uno de nosotros, al lanzar una ojeada retrospectiva sobre su historia, comprobará que su personalidad de niño, aunque indivisible, reunía en sí personas diversas que podían permanecer fundidas juntas porque se hallaban en estado naciente (...). Pero las personalidades que se inter-penetran se hacen incompatibles al crecer, y como cada uno de nosotros sólo vive una vida, es preciso hacer una elección. En realidad, escogemos sin cesar, y sin cesar también abandonamos muchas

⁷⁷ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 142.

cosas. El camino que recorreremos en el tiempo está jalonado de despojos de todo cuanto comenzábamos a ser, de todo cuanto hubiéramos podido devenir.⁷⁸

La subjetividad y su correlato objetivo están borroneados dentro de esta nueva forma de experiencia que rebasa todo contenido existencial. La duración o ser-en-el tiempo en el sentido de su contradicción pone de relieve la imposible unidad del ser. Este se dice de muchas maneras -en consonancia con la filosofía aristotélica- y de tantas que ellas se alzan a distintas voces como un coro en la obra proustiana. Cada percepción desenvuelve innumerables recuerdos que impiden concebir una entidad subjetiva cerrada. Innumerables posibilidades existenciales se resuelven al punto que se reencuentran luego en otro momento, como si todo fuera posible una vez más. Por eso, la memoria tiene una función clave en la obra proustiana. Ella es la responsable del universo multifacético temporal que se despliega absorbiendo un poco de eternidad. Algo que sólo sería posible en una instancia supra-terrenal, como se ha visto en San Agustín, ocurre en la novela de Proust. La obra entera es un ejercicio de eternidad pero dentro del tiempo. Como si hubiera descubierto el secreto del espíritu inmaterial, su literatura plasma la sustancia divina que carece de límites espacio-temporales. La memoria es el dispositivo de lo vivido que vuelve a surgir en forma esencial, ya no anecdótica. Así también la filosofía bergsoniana proclama el pasado que se conserva a cada instante, en cada fragmento de memoria cincelada por el devenir. Dice Bergson:

Nuestra duración no es un instante que reemplaza a otro instante; no habría entonces nunca más que presente, y no prolongación del pasado en lo actual, ni evolución, ni duración concreta. La duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y que se hincha al avanzar. Desde el momento en que el pasado crece incesantemente, se conserva también de modo indefinido. La memoria (...), no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro. No hay registro, no hay cajón, aquí no hay siquiera propiamente hablando, una facultad, porque una facultad se ejerce de modo intermitente, cuando ella quiere o cuando puede, mientras que el amontonamiento del pasado sobre el pasado prosigue sin tregua. En realidad, el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente. Sin duda, en todo instante nos sigue todo entero: lo que desde nuestra primera infancia hemos sentido, pensado, querido, está ahí, inclinado sobre el presente con el que va a reunirse presionando contra la puerta de la conciencia que querría dejarlo fuera.⁷⁹

⁷⁸ H. Bergson, *Memoria y vida*, op. cit. pp. 89-90.

⁷⁹ *Ibid.* pp. 47-48.

Esta idea de la conciencia como filtro es importantísima tanto para Proust como para Bergson. Sitúa los pensamientos de ambos en el marco de la reconocida memoria involuntaria. Es decir, de nada sirve la intencionalidad al querer sortear las paradojas del tiempo. Allí donde los días han depositado los invisibles hilos del olvido la memoria yace, subterránea, como testimonio de la existencia. Vuelve a oírse el concepto logrado por San Agustín que equipara a la memoria con el espíritu. Sin embargo, éste es completamente inconsciente para Proust y Bergson, en el sentido que su verdad excede su razón. No es un recuerdo voluntario el que puede abrir las compuertas del ser sino, por el contrario, la memoria involuntaria que se impone. Como se ha observado respecto a la filosofía de Bergson, el pasado se conserva automáticamente sin que la voluntad individual tome partido en ello. Se puede decir lo mismo de la novelística proustiana, como queda expresado de la siguiente manera:

Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocultase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no encontremos nunca.⁸⁰

Tanto Proust como Bergson priorizan el pasado como instancia metafísica. El primero utiliza al presente como la posibilidad de enunciación discursiva que desenvuelve el sentido del ser narrativo (pasado metafísico). El instante presente que envuelve la sensibilidad, des-envuelve a su vez los tesoros ocultos del pretérito. Bergson es menos clemente con el tiempo de la actualidad ya que implica espacio y, a su vez, representa el signo negativo de la ontología. El presente carece de *ser* ya que es tanto la negación del pasado como la del futuro, lo cual queda definido así: el presente *ya no es* y *no es aún* en sentido proyectivo. La categoría temporal presente es la que más se desestima en la *filosofía de la vida* pues se encuentra dentro del contexto de la acción. Dice Bergson:

Definir arbitrariamente por presente lo que es, mientras que el presente es simplemente lo que se hace. Nada es menos que el momento presente, si entendéis por eso ese límite indivisible que separa el pasado del porvenir (...). Si, por el contrario, consideráis el

⁸⁰ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 49

presente concreto y realmente vivido por la conciencia, puede decirse que ese presente consiste en gran parte en el pasado inmediato.⁸¹

Así se vuelve, de forma obsesiva y proustiana, a la estructura básica que se desprende de la producción de ambos intelectuales. El pasado es la forma pura y perfecta de la temporalidad. Es la esencia de aquello que *ha sido* y, aunque sea revisable, carga indefectiblemente con la idea del tiempo en sí. Tanto Proust como Bergson se sitúan en el pasado, entonces, para consumir la relación del ser con el tiempo. Allí está todo, cual tesoro en el fondo del oleaje vertiginoso que esconde la verdadera vida. Cada autor, sin embargo, adopta una postura crítica diferente frente al pasado y piensa también de forma distinta a la memoria.

2. Diferencias entre Proust y Bergson

Las divergencias respecto a la función de la memoria entre Proust y Bergson tienen que ver con la relación planteada entre el pasado y el presente. Cómo el primero ilumina al segundo para su esclarecimiento o viceversa y cómo se ponen en juego sensación presente y memoria del pasado, marcan la diferencia de criterio. El escritor trabaja casi íntegramente con las sensaciones para el des-ocultamiento de la realidad profunda. En contraste, el filósofo desestima las impresiones sensibles a la hora del recuerdo apoyándose en el pasado general o pasado en sí. Ninguna sensación pretérita puede colarse indisciplinada por entre los resquicios de la conciencia. Si bien ésta involucra inteligencia y emoción, cada aspecto tiene su propio campo de acción, inconfundible, para Bergson. Toda la teoría del filósofo hace hincapié en la diferencia de naturaleza entre impresión y recuerdo de manera que sus desarrollos implican diferentes caminos que no se anulan entre sí. La razón por la cual el pasado-memoria vive en sí mismo es porque posee su propia esencia que no toma en préstamo de la sensación presente. El caso contrario implicaría que el pasado no se

⁸¹ H. Bergson, *Memoria y vida*, op. cit. p. 84.

conserva en sí mismo sino en relación a su actualidad pero, como ya se ha visto, lo vivido en sentido existencial es lo absoluto.

Sin semejante armazón teórica, Proust desarrolla de forma intuitiva una memoria que se reconstruye a partir de miles de momentos fragmentados y ensamblados entre sí desde un presente sensible. Ya sea fuera del espacio -de acuerdo al propio Bergson- y sucesivamente pero en simultáneo -lo cual denota espacialidad- la memoria proustiana abarca todo.⁸² No existe categoría que pueda dismantelar la maquinaria del tiempo ideada por el genio. Todo en ella se vive como un *aquí y ahora*: el pasado real, el virtual, el futuro inexistente y el futuro del pasado que es presente. Esto es posible, como primera medida, gracias a la sensibilidad. Ella es la que desacomoda y desorienta la estructura psíquica habitual de la inteligencia, dormida y preparada casi sólo para reaccionar. Ella misma es la que Bergson abandona en el camino hacia su *filosofía de la vida*, sin arriesgarse aún por el inconsciente como camino de verdad. Su visión negativa del mundo sensible en tanto temporalidad presente y categoría del espacio, le impide ahondar en las profundidades de la experiencia inmediata. Por eso, la literatura de Proust muestra mayor plasticidad en lo referente al yo superficial y al yo profundo. El segundo necesita de su punto de contacto exterior para sumergirse con más fuerza.

Proust no sólo enjuicia a la razón teórica en su gran ensayo filosófico-literario sino que también rescata la dimensión más rudimentaria del ser humano (aquella que San Agustín ubicara en lo más bajo de su escala). A saber, la sensibilidad que es instinto puro en su desarrollo práctico. El conocimiento se transforma en una cuestión de olfato en la obra proustiana. Así, lo verdadero acontece por oleadas vertiginosas de sensaciones más o menos percibidas antes. El instinto se vuelve depredador a la hora de la certeza. Tal vez, ninguna meditación logre jamás apropiarse de su objeto en términos gnoseológicos como lo hace dicha condición. Proust atesora el instante presente por ser el vehículo de la sensibilidad que le aporta las reminiscencias frescas, como recién vividas. La sensualidad de la novela de Proust desencadena la batalla contra la razón teórica por medio de olores,

⁸² Esta diferencia entre Proust y Bergson respecto al alcance de la sensibilidad y el espacio, está detallada por Julia Kristeva: "(...) Proust no comparte la oposición bergsoniana entre una duración subjetiva pura y un tiempo objetivo mensurable en categorías espacio-temporales. En Proust, el tiempo perdido es inmediatamente "buscado" en un imaginario espacial y en la discontinuidad del lenguaje. De suerte que la continuidad espacio-temporal y su fragmentación no son una antítesis del puro tiempo sino su sirviente, el medio privilegiado para alcanzar el tiempo recobrado". (J. Kristeva, *El tiempo sensible*, op. cit. p. 252)

sabores y sonidos que son sus únicas armas. Se trata de todo ese universo fugitivo que la filosofía ha desestimado por miedo a perderse en el camino. La filosofía como gran *corpus* teórico no ha podido elaborar aún -como sí lo hará la hermenéutica- que el extravío es el camino del encuentro definitivo. Tan cuestionado es el esfuerzo de la razón en la novela de Proust que un bollo trivial y una taza de té remontan la pendiente que ella dejó de anhelar temerosa. ¿Qué sería de la razón si se perdiera? ¿Qué pasaría si no encontrara el camino de regreso hacia esas verdades absolutas apriorísticas que le indican, con tanta lógica, la imposibilidad de su trascendencia? Pues: ¿Quién quiere saber por medio de un conocimiento riguroso que nada de lo vivido regresa? Y aún, que el tiempo es sólo una línea trazada en el espacio por la que no se vuelve a pasar nunca o que el ser-en-el-mundo no es una experiencia única, singular e irrepetible. La siguiente cita de la novela detalla la incuestionable relación del tiempo con la vivencia particular ya sea en el sentido regresivo o proyectivo del ser:

Una imagen ofrecida por la vida nos traía en realidad, en ese momento, sensaciones múltiples y diferentes (...). El gusto del café con leche matinal nos trae esa vaga esperanza de un buen tiempo que tantas veces nos sonriera antaño, en la clara certidumbre del amanecer, mientras lo tomábamos en un tazón de porcelana blanca, cremosa y plisada que parecía leche endurecida, cuando el día estaba aun intacto y entero. Una hora no es sólo una hora, es un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de climas.⁸³

Contrario a todo pronóstico científico y valiéndose de lo más básico que posee el hombre, Proust logra captar la eternidad a través de bellas imágenes. Lo único que tiene a mano, a medio camino entre la sensibilidad y la intelección, es la memoria involuntaria. Ella desenvuelve las impresiones asociadas unas con otras de manera que al deshacer su trama descubre su contingencia. Al mismo tiempo, recupera su libertad, el poder creativo que se des-cubre al re-conocerse en la secuencia. Esto se pone de manifiesto en distintos episodios de la novela, tal vez, con más énfasis en el tomo correspondiente a *El tiempo recobrado*. Entonces el héroe descubre por qué todas las impresiones sensibles rememoradas lo hacen feliz más allá de su contingencia. Pues, el goce producido no está en ellas mismas sino en poder relacionar el momento pasado con el presente *como si no*

⁸³ M. Proust, *En busca del tiempo perdido: El tiempo recobrado*, op. cit. p. 237.

existiera tiempo entre ellos. El frustrante *aquí y ahora* propio del ser-en-el-mundo en su limitación se abre a la dimensión desconocida de la esencia y la libertad.

Pero si un ruido, un olor, ya oído o respirado antes, se oye o se respira de nuevo, a la vez en el presente y en el pasado reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos, en seguida se encuentra liberada la esencia permanente y habitualmente oculta de las cosas, y nuestro verdadero yo, que, a veces desde mucho tiempo atrás, parecía muerto pero no lo estaba del todo, se despierta, se anima al recibir el celestial alimento que le aportan. Un minuto liberado del orden del tiempo ha recreado en nosotros, para sentirlo, al hombre liberado del orden del tiempo.⁸⁴

Al recuperar las imágenes sensibles, originarias, se comprueba sus poderes mágicos a la hora del recuerdo. Como si se tratara de un mundo encantado, de golpe, una sensación sola evade las fronteras de la percepción presente y se lanza sobre otro tiempo. Lo que es imposible se hace real a través del relato proustiano. Gracias a la función de la *memoria emotiva* que pone en relación las imágenes del pasado -memoria- con el tiempo presente -emoción- se puede pensar en la conjunción temporal propia del ser liberado. El es la comprobación de una experiencia a-temporal que supone, en oposición al pensamiento clásico, un tiempo entrecruzado. No un tiempo vacío o estático -como querría Bergson- sino uno lleno, multiforme, colorido y nutrido de sus propias contradicciones. Las imágenes rememorativas, en última instancia, hablan menos del tiempo que predicán cuanto del sujeto tácito de la memoria. Allí está la clave interpretativa de la novela de Proust, en el encuentro fortuito del tiempo y el espacio que supone un tiempo superpuesto (mal que le pese a Bergson). El fundamento subjetivo, bien que construido, resume sin subsumir ambos conceptos dando por resultado el ser-ahí-en-el-tiempo. Presentaré, entonces, el funcionamiento de la *memoria emotiva* de Proust a la luz de esta experiencia subjetiva irreducible:

Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray (...) Ver la magdalena no me había recordado nada, antes de que la probara; quizá porque, como había visto muchas, sin comerlas, en las pastelerías, su imagen se había separado de aquellos días de Combray para enlazarse a otros más recientes; ¡quizá porque de esos recuerdos por tanto tiempo abandonados fuera de la memoria no sobrevive nada y todo se va desagregando!; las formas externas -también aquella tan grasamente

⁸⁴ Ibid. pp. 218-219.

sensual de la concha, con sus dobleces severos y devotos-, adormecidas o anuladas, habían perdido la fuerza de expansión que las empujaba hasta la conciencia. Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo.⁸⁵

Varias son las cuestiones a considerar respecto a esta cita. En primer lugar, la importancia de las imágenes sensoriales que le devuelven al narrador un poco de su vivencia pasada como testigos directos. Lo interesante, sin embargo, es que el testimonio no tiene un tono objetivo sino que sobreviene de forma convulsiva. No vuelve sólo el tiempo de la vivencia sino, más importante aún, el sujeto mismo que lo ha vivenciado. El narrador comprueba, de esta forma, que el ver la magdalena no le recordaba nada. Hay que notar la diferencia con la rememoración platónica ya que si ella consiste en el surgimiento de cosas *vueltas a ver*, la vista de la magdalena sola no desencadena la memoria ejemplar de Proust. Este pone por delante de la visión externa y objetiva a la imagen gustativo-olfativa. La verdad, de este modo, no es descubierta en el sentido de la visión sino probada en el sentido de la experimentación. La verdad de lo vivido en el tiempo se siente. Y ese sentir como experiencia subjetiva interior es la piedra fundamental del gran edificio del recuerdo. No hay que perder de vista la distancia que este pensamiento inaugura en relación con la historia clásica de la filosofía. Ya no es la idea general abstracta de la magdalena la que informa el sentido de la realidad sino la *macita* particular y experimentada por el narrador en su infancia. Esta le devuelve al héroe de la novela su realidad singular y no una abstracción. El cambio de paradigma filosófico se halla de uno y otro lado de los polos constitutivos del conocimiento. Ya no importa la idea general de la magdalena -tantas veces vista e ignorada- sino *esa* magdalena; aquélla que tiene la capacidad de develar la esencia de *aquél* que la ha probado durante su infancia y no de cualquier otro.

Bergson no asume la recuperación de una subjetividad idéntica por la memoria ya que su idea del pasado no existe en relación directa con el presente, con lo cual, el objeto-tiempo regresa en sí pero no el sujeto-conciencia. Pues, en opinión de Bergson, el flujo ininterrumpido de la existencia se ha solidificado en el pretérito pero carece de ser en el

⁸⁵ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. pp. 51-52.

momento actual. Luego la conciencia en sí no puede ser la misma. Esa es la razón por la cual no se puede hablar de memoria emotiva en el contexto de la *filosofía de la vida* bergsoniana. El análisis de la duración como movimiento único y completo postula que no se puede vivir algo dos veces -con un solapado tono heraclíteo- ya que esto implica necesariamente la negación del devenir. Que los momentos resuciten en sentido general a través de la memoria involuntaria no es un problema para Bergson pero que de allí se deduzca un re-vivir original es mucho más complejo. Tendría que revisarse, a tal efecto, el concepto de duración como absoluto. Considerando la naturaleza de dicho término y cómo involucra la teoría general del pensador, esto resulta bastante improbable. A lo sumo, se podría sostener que la recuperación del pasado como tal es posible sólo en relación a dicho pasado. *Pero ese pretérito se hace presente a cada instante por la ley del devenir*, se le podría objetar a Bergson. *Sí, aunque sólo en relación a su futuro*, respondería él. Pero el futuro no es aún y el presente no existe para Bergson. Con cual, si la memoria es pasado y sólo allí se encuentra: ¿quién recuerda?

La memoria tal como la presenta Bergson no podría fundarse nunca en el presente sino, únicamente, como una cierta disposición. Por el contrario, es posible comprobar que el pasado siempre está todo entero en el momento actual. Esta conceptualización sobre la memoria, el pasado y el presente dictamina que la sensibilidad humana no está nunca en relación directa con lo esencial (en sí). Si bien está muy cerca de la *filosofía de la vida* en su aspecto vital, no alcanza a cumplir con la condición indispensable que Bergson le reserva al pasado. El filósofo rehúsa el presente tanto como a la razón positivista sin contemplar, tal vez, que la debilidad de la segunda es la fuerza del primero. El mismo basa toda su filosofía en el concepto de vida que reclama espontaneidad, pragmatismo y acción. Es curioso que desmerezca luego su dimensión temporal activa al considerarla menos apta.

Bergson se refugia, así, en una memoria del pasado activada *per se*, a diferencia de Proust que encuentra en el presente sensible el anclaje de los recuerdos. En consonancia con su línea teórica, Bergson debe salvar a la memoria del naufragio del presente inasible y de sus propios vástagos que son las impresiones sensibles primarias. Para él los recuerdos han de ser buscados, como primera medida, en el pasado general y luego en su ubicación particular. Dicho postulado se desprende de una de las premisas principales de Bergson. A

saber, no existe una conexión directa entre la impresión sensible presente y el recuerdo del pasado ya que ambos son de naturaleza distinta.

Su crítica a las teorías anteriores respecto al concepto de la temporalidad proviene de la confusión básica sobre su determinación espacial. De esa manera, no se puede buscar en el orden de lo presente a la atención, lo presente a la memoria (expresado en términos agustinianos). Sería lo mismo que equiparar el instinto a la inteligencia y Bergson se esfuerza repetidas veces por separar las partes del método intuitivo. Su preocupación es elevar la memoria a un *status* ontológico ya que ha sido interpretada erróneamente, a lo largo de la historia de la filosofía, como asidero de impresiones lavadas,. En su intento por reivindicar al pasado con toda su fuerza expresiva, Bergson sostiene que hay que sumergirse en él directamente.

Nos colocamos de golpe en el pasado: El recuerdo puro, más allá de la imagen.

¿Se trata de encontrar un recuerdo, de evocar un período de nuestra historia? Tenemos conciencia de un acto *sui generis* por el cual nos separamos del presente para volvernos a colocar en primer lugar en el pasado general (...). La verdad es que jamás alcanzaremos el pasado si no nos colocamos en él de golpe. Esencialmente virtual, el pasado no puede ser captado por nosotros como pasado a no ser que sigamos y adoptemos el movimiento mediante el que se abre en imagen presente, emergiendo de las tinieblas a la luz. En vano buscaremos la huella en alguna cosa actual y ya realizada; sería lo mismo que buscar la oscuridad bajo la luz.⁸⁶

La *filosofía de la vida* bergsoniana es interesante en múltiples sentidos. Su búsqueda de la esencia del transcurrir humano radica en la memoria. Entonces, se dice que algo *es* en sentido estricto *-ya sido-* mientras que de algo simplemente *siendo* en tiempo presente no se puede decir nada. El presente no existe para Bergson. Mejor dicho, al presente le corresponde el ser-en-el-espacio y por lo tanto carece de metafísica. Si la novela de Proust es una búsqueda del tiempo perdido en el sentido de su pasado, lo perdido para Bergson corresponde al presente. Por eso, todo el empeño del pensador se dirige a dar cuenta del pasado en virtud del futuro. Si bien puede parecer, en principio, que al intelectual y al artista los inquieta igualmente el pretérito con su destello metafísico, un análisis más profundo muestra que el *filósofo de la vida* está seriamente involucrado con el porvenir.

⁸⁶ H. Bergson, *Memoria y vida*, op. cit. pp. 48-49.

3. Un poco de Bergson en estado puro: Reduccionismo y evolución

El futuro ha sido la forma de duración temporal menos analizada. ¿Está por venir? Si bien todos los tiempos poseen un halo de misterio el ser-en-proyecto resulta prácticamente indescifrable. Pues ¿qué pista se sigue para algo que no *ha sido* ni *es* y, peor aún, ni siquiera se sabe si *será*? Bergson se posiciona en la corriente filosófica evolucionista que dentro de su teoría se denomina *evolución creadora*. La postura sostiene un arrollador avance hacia el futuro con un sesgo de adaptación de las especies en su versión más extrema. Se puede tomar la siguiente definición que hace Bergson a modo de programa general:

El animal se apoya en la planta, el hombre cabalga sobre la animalidad, y la humanidad entera, en el espacio y en el tiempo, es un inmenso ejército que galopa al lado de cada uno de nosotros, delante y detrás de nosotros, en una carga arrolladora, capaz de derribar todas las resistencias y de franquear muchos obstáculos, quizá incluso la muerte.⁸⁷

Esta cosmovisión arroja, tal vez, una perspectiva un poco ingenua del mundo. Pues ¿qué solidaridad hay dentro mismo del ejército cuyos miembros particulares están también armados para adaptarse a su medio? Cabe la sospecha que el pensador francés, tan analítico a la hora de la conciencia y la subestimación del presente, se embarque en una visión de futuro irreducible a su filosofía general. Sin embargo, representa la oportunidad de formular una alternativa al cientificismo en general y a las escuelas mecanicistas y finalistas en particular.

Ambas corrientes filosóficas parten de un supuesto erróneo desde el punto de vista de Bergson. A saber, que la vida de la conciencia se asemeja a la de los fenómenos naturales para los cuales el tiempo es sólo una variable más dentro de la explicación de los hechos. El procedimiento es sencillo: en determinadas circunstancias y considerando ciertas variables se pueden predecir fenómenos naturales. Esto implica una anticipación sobre el futuro en base a una observación del pasado. Ahora bien, la conciencia humana nunca permanece igual a sí misma ya que su esencia es la duración y ésta significa cambio. Tal es

⁸⁷ H. Bergson, *La evolución creadora*, op. cit. p. 239.

la razón por la cual no se puede predecir el comportamiento humano, en la opinión de Bergson (como sí ocurre con los fenómenos naturales).

De esa supervivencia del pasado se deriva la imposibilidad, para la conciencia, de atravesar dos veces el mismo estado. Por más que las circunstancias sean las mismas, ya no actúan éstas sobre la misma persona, pues la encuentran en un nuevo momento de su historia.⁸⁸

En otras palabras:

(...) la relación de causalidad interna es puramente dinámica y no tiene ninguna analogía con la relación de dos fenómenos exteriores que se condicionan. Pues éstos, siendo susceptibles de reproducirse en un espacio homogéneo, entrarán en la composición de una ley, mientras que los hechos psíquicos profundos se presentan a la conciencia una vez y no reaparecerán ya nunca más.⁸⁹

La esperanza futura de Bergson supone una comunión con el pasado en desmedro de un presente insostenible. Si el acontecer humano no está supeditado a leyes vistas en relación a futuro tampoco sucede esto en relación al pasado. Por eso, la corriente filosófica contrapuesta a la evolución creadora es el determinismo.

(...) el determinismo pretende que, puestos ciertos antecedentes, sólo una acción resultante era posible.⁹⁰

Bergson está en contra de este proceder que pretende dar por punto de llegada o conclusión lo que no es más que su punto de partida. Es decir, que no predice el futuro más de lo que repite el pasado. Según su punto de vista, el error fundamental de este pensamiento es, por ejemplo, colocar la identidad individual al final de una larga cadena de asociaciones libres (lo que se conoce como asociacionismo). ¿Qué significa este concepto que parece tocar todo y nada al mismo tiempo? Esta remisión de instancias propone una lectura o relectura de la identidad en base a una síntesis superficial. Así, explica Bergson:

El yo toca, en efecto, por su superficie al mundo exterior; y como esta superficie conserva la huella de las cosas, asociará por contigüidad los términos que haya percibido yuxtapuestos:

⁸⁸ Ibid. p. 19.

⁸⁹ H. Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, op. cit. p. 152.

⁹⁰ Ibid p. 125.

es a los lazos de este género, lazos de sensaciones completamente simples, y, por así decirlo, impersonales, a los que corresponde la teoría asociacionista.⁹¹

Y más adelante:

El asociacionismo reduce el yo a un agregado de hechos de conciencia, sensaciones, sentimientos e ideas. Pero, si no ve en esos diversos estados nada más que lo que su nombre expresa, si no retiene de ellos más que su aspecto impersonal, podrá yuxtaponerlos indefinidamente sin obtener otra cosa que un yo fantasma, la sombra del yo que se proyecta en el espacio. (...). En efecto, es del alma entera de donde la decisión libre emana; y el acto será tanto más libre cuanto la serie dinámica a que se vincula más tiende a identificarse con el yo fundamental.⁹²

Estos dos párrafos condensan la perspectiva de Bergson sobre el reduccionismo filosófico. De cualquier manera que se intente reducir el fenómeno humano al pasado -asociacionismo- o al futuro -método científico- se deja de lado su dimensión temporal. Este aspecto se vincula con la libertad y, por ende, con el *yo profundo*. En las citas se habla de “agregado de hechos de conciencia” y de “yo fantasma (...) que se proyecta en el espacio”. Si no hubiera pasado ya tanto tiempo se tendría la sensación de estar lidiando nuevamente con las sombras en la caverna de Platón. De hecho, el que este yo esté en el espacio es, para Bergson, la prueba misma de su desgracia. Ahora bien, el filósofo ha creído combatir el pensamiento dialéctico en base al hallazgo de una certeza: la vivencia es en sí misma contradicción. El tiempo que pasa es la prueba de ello. Entonces, el hombre que está en el mundo es la sombra del hombre que está en sí mismo. Los sucesos, pequeños acontecimientos, grandes relatos, no son más que recortes dentro de ese gran universo ficticio de la acción. Lo otro, lo inconmensurable, inalienable, primigenio y original del mundo privado es el paraíso de libertad donde el yo carece de sombra. Todo a condición, según parece, de permanecer en sí mismo. Obviamente, el método intuitivo propuesto por Bergson no tiene nada de rudimentario. Sin embargo, en comparación con la literatura de Proust, algunas de sus metáforas hacen agua donde pareciera que uno tiene que nadar aún frente al infinito océano de libertad. Si en teoría la argumentación en contra del asociacionismo conmueve por su destreza anti-materialista despierta, asimismo, la sospecha de la dialéctica más férrea.

⁹¹ Ibid p.118.

⁹² H. Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, op. cit. pp. 119-120.

La literatura proustiana navega entre aguas también. Todo el tiempo se hace referencia a un adentro y un afuera que se ponen y superponen. Pero, a diferencia del trabajo de Bergson, la literatura de Proust surca más la orilla. Allí recoge los rumores de lo profundo. A la obra no le da miedo hacer pie pues, precisamente, sus páginas son una puesta a flote de las hondas garras del ahogo. Por eso, confía más en lo que toca, ve, huele y percibe. Las escenas de *En busca del tiempo perdido* están plagadas de imágenes sensitivas. A ellas les debe Proust prácticamente su misión. Son las captoras de los miles de universos de significación que se cuelan por entre las ranuras de la conciencia para rememorar y re-significar todo a cada instante.

De buenas a primeras, entonces, lo que diferencia a uno de otro pensamiento no es tanto el pasado en sí mismo cuanto el papel de la memoria involuntaria. Ella desenvuelve una larga cadena de rememoraciones que intoxican los sentidos convencionales en la perspectiva proustiana. De alguna manera, esta larga cadena está en relación con cierto asociacionismo. Los hechos en sí mismos le interesan mucho menos a Proust que las asociaciones que promueven. La sola construcción de asociaciones libres representa, en alguna medida, la saga entera de *En busca del tiempo perdido*. Por el contrario, como se ha visto en Bergson, no importa la explicación de los hechos cuanto los hechos mismos.

El asociacionismo comete, pues, el error de sustituir continuamente el fenómeno concreto que acontece en la mente por la reconstrucción artificial que la filosofía hace de él, y de confundir así la explicación del hecho con el hecho mismo.⁹³

¿De qué hecho concreto se habla al pensar en la creación literaria de Proust? Bergson mismo postula una temporalidad que es vivencia pero que es, asimismo, evolución creadora. Se puede dudar, entonces, si el hecho como *lo dado* admite en otro momento de la filosofía bergsoniana el carácter definitivo que parece tener aquí. Pues, de alguna forma, el filósofo se rebela contra todo lo que sea etiquetado o conceptualizado de manera arbitraria. ¿Por qué ha de temer tanto a una asociación -dejando de lado los vicios del asociacionismo- que pretende componer una secuencia de significación en base a un impulso creativo?

Aquí, entonces, entra en escena la literatura proustiana con todo lo que tiene de asociar, juntar, componer y recomponer inagotablemente. Lo relevante es esta idea tan

⁹³ H. Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, op. cit. p. 118.

valorada en la obra del genio francés que los hechos no hablan por sí mismos más que el discurso de las conciencias que comunican sobre ellos. Todo está impregnado de perspectivas individuales que, a su vez, suponen innumerables asociaciones dentro de la gran saga. Algunas de ellas son verdaderas, otras falsas, insignificantes unas, apasionadas otras pero siempre particulares. Estas visiones individuales son los recortes necesarios de un orden que es creado en el mejor de los casos y re-creado en el peor. La obra de Proust no pretende volver a un punto de origen neutro ya que no es ingenua en la creencia que algo en la vida humana se recompone como si no se hubiera roto (considerando el paso del tiempo). El narrador proustiano sabe que los días de su infancia nunca volverán a ser tales aunque los pueda volver a vivir una y mil veces. Pero su ejercicio temporal no es hacia el futuro como la filosofía de Bergson sino desde él hacia el pasado. Siempre parece que todo ha pasado ya en la novela eterna. Y, sin embargo, eso no importa. Si no le interesa tanto al narrador lo que ha vivido cuanto cómo lo ha hecho, tampoco debería importarle al lector. La maestría de Proust ha sido combinar infinitos puntos de vista sobre hechos singulares para poner en obra a la realidad siempre fluctuante. Esta no es algo pre-existente de una vez y para siempre sino un continuo fluir tal como anunciara el mismo Bergson.

El cuadro completo armado en base a la multiplicidad de experiencias individuales iluminadas por una supra-conciencia narrativa es lo que se llamaría *verdad del mundo* en lenguaje proustiano. Así, se lee en un pasaje de la novela:

Como mi padre siempre hablaba del lado de Méséglise, considerándolo como el más hermoso panorama de llanura que conocía, y del lado de Guermantes como el típico paisaje del río, dábales yo, al concebirlos como dos entidades, esa cohesión y unidad propias solo de las creaciones de nuestra mente; la mínima parcela de ellos me parecía preciosa y expresiva de su particular excelencia, y, comparados con ellos, los caminos puramente materiales que había para llegar al suelo sagrado de cualquiera de ambos y en medio de cuyos caminos estaban posados en calidad de ideal de panorama de llanura e ideal de paisaje de río, no merecían la pena de ser mirados con mayor atención que la que pone el espectador enamorado de dramas en las calles que llevan al teatro.⁹⁴

Otro párrafo puede dar habida cuenta de la gran distancia que existe entre los hechos y su asociación subjetiva, libre, en la cual Proust encuentra tanta verdad.

⁹⁴ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 136.

Los hechos no penetran en el mundo donde viven nuestras creencias, y como no les dieron vida no las pueden matar; pueden estar desmintiéndolas constantemente sin debilitarlas, y un alud de desgracias o enfermedades que una tras otra padece una familia, no le hace dudar de la bondad de su Dios ni de la pericia de su médico.⁹⁵

De alguna forma, Bergson intuye todo esto en algunos pasajes de *La evolución creadora*. Tal vez, allí puede liberarse de las amarras de la inteligencia y dar rienda suelta al sentimiento puro. Sin discurrir y tan sólo dejándose llevar por el olfato tantas veces ignorado puede llegar a la misma conclusión que en un momento de su obra le hace decir: “Con el hombre la conciencia rompe la cadena”⁹⁶. ¿No se deduce una inclinación por cierta libertad en todo esto? Y en tal caso ¿no se podría pensar, inclusive, en una licencia para combinar constructivamente antes que destruir por impulso? Pues: ¿No está el pensamiento de Bergson en total armonía con la creatividad? Y si desoyera todo lo que previamente le hace suponer que la inteligencia no se conmueve con nada sensible y que sólo corresponde a la esfera de la acción inmediata el sentir...llegaría al punto exacto donde la emoción se hace inteligible al reunir el presente con su pasado y, en definitiva, a la sensibilidad con la memoria. En otras palabras, se encontrarían todos en la obra de arte como objeto total bello pero también como proceso activo. Este camino es complejo para Bergson ya que debe derribar primero lo único que queda vigente de la filosofía clásica. A saber, el pensamiento y su método como principio.

A modo de recapitulación, no existe ninguna objeción a la contra-argumentación bergsoniana del asociacionismo para explicar los hechos ocurridos. No se deduce, sin embargo, que la teoría asociacionista deba reducirse a un conteo de situaciones arbitrarias puestas dentro de la línea explicativa del fenómeno humano. Al menos, la obra de Proust posee tantas asociaciones posibles como capítulos y en modo alguno se simplifica la cuestión mediante la reducción fáctica. Por el contrario, se pone en primer plano el *para quién* de la cadena asociativa. Pues, pueden no gustarme las magdalenas *a mí* ni emocionarme los paisajes de campiña, tal vez nunca haya estado en Venecia pero sí tengo mi propia constelación de recuerdos íntimos que se agolpan liberando la esencia de días pasados.

⁹⁵ Ibid. p. 149.

⁹⁶ H. Bergson, *La evolución creadora*, op. cit. p. 234.

Una cita sirve para ejemplificar cómo funciona la memoria bergsoniana en contraposición a la memoria involuntaria típica de Proust. Si bien ambos postulan un recordar con características inconscientes, sin embargo, cada uno proyecta un mundo distinto a partir de él. La memoria bergsoniana no toma nada de la percepción presente salvo cuanto le posibilita tener la disposición necesaria para recordar. Es decir que tal capacidad se hace posible al adoptar un cierto ánimo respecto al pasado. Ese mínimo esfuerzo o disposición que se relaciona con una distensión del presente posibilita la apertura hacia lo *ya sido*. No se puede decir en este contexto que el pasado irrumpe como sí ocurre con la literatura de Proust. La teoría de la memoria resulta más voluntariosa de lo que Bergson se propone originalmente. Así, dice en *Memoria y vida*:

Ahí radica precisamente el error del asociacionismo: situado en lo actual, se agota en vanos esfuerzos por descubrir, en un estado realizado y presente, la señal de su origen pasado, por distinguir el recuerdo de la percepción, y por erigir en diferencia de naturaleza lo que de antemano ha condenado a no ser más que una diferencia de magnitud (...). Indudablemente, un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen; pero lo recíproco no es cierto, y la imagen pura y simple no me llevará al pasado más que si he ido efectivamente a buscarlo en el pasado, siguiendo así el progreso continuo que le ha llevado de la oscuridad a la luz.⁹⁷

Para concluir, un párrafo de Proust contrasta absolutamente con la filosofía de Bergson. El pasado no solo desoye la solicitud hecha por la memoria involuntaria sino que interrumpe también con toda la fuerza de su existencia azarosa. Y es casi un milagro -como ocurre en San Agustín- que los días antiguos puedan ser finalmente recobrados.

Pero a veces, en el momento en que todo nos parece perdido, llega la señal que puede salvarnos; hemos llamado a todas las puertas que no dan a ningún sitio, y la única por la que podemos entrar y que habríamos buscado en vano durante cien años, tropezamos con ella sin saberlo y se nos abre. Rumando los tristes pensamientos que decía hace un momento, entré en el patio del hotel de Guermantes, y en mi distracción no pude ver un coche que avanzaba; el grito del wattman sólo me dio tiempo para apartarme bruscamente, y retrocedí lo bastante para chocar sin querer contra el pavimento bastante desigual tras el cual estaba la cochera. Pero en el momento en que, rehaciéndome, puse el pie en una losa un poco menos alta que la anterior, todo mi desaliento se esfumó ante la misma felicidad que, en diversas épocas de mi vida, me dio la vista de los árboles que creí reconocer en un paseo en coche alrededor de Balbec, la vista de los campanarios de Martinville, el sabor de una magdalena mojada en una infusión, tantas otras sensaciones de las que he hablado y que las últimas obras de Vinteuil me parecieron sintetizar. Igual que en el momento en que

⁹⁷ H. Bergson, *Memoria y vida*, op. cit. p. 49.

saboreaba la magdalena, desaparecieron toda inquietud sobre el porvenir, toda duda intelectual. Las que me asaltaran un momento antes sobre la realidad de mis dotes literarias y hasta sobre la realidad de la literatura se disiparon como por encanto. Sin haber hecho ningún razonamiento nuevo, sin haber encontrado ningún argumento decisivo, las dificultades, insolubles un momento antes, perdieron toda importancia. Pero esta vez estaba completamente decidido a no resignarme a ignorar por qué, como lo hice el día que saboree una magdalena mojada en una infusión. La felicidad que acababa de sentir era, en efecto, la misma que la que sintiera comiendo la magdalena y cuyas causas profundas dejé de buscar entonces. La diferencia, puramente material, radicaba en las imágenes evocadas; un azul profundo me embriagaba los ojos, unas impresiones de frescor, de luz deslumbradora, giraban junto a mí y, en mi deseo de apresarlas, sin atreverme a moverme, como cuando saboreaba la magdalena intentando captar de nuevo lo que me recordaba, seguía titubeando, a riesgo de hacer reír a la innumerable multitud de los *wattmen*, como hacía un momento, un pie sobre la losa más alta, otro sobre la losa más baja. Cada vez que daba sólo materialmente este mismo paso, resultaba inútil; pero sí, olvidando la fiesta de Guermantes, lograba revivir lo que había sentido al posar así los pies, de nuevo me rozaba la visión deslumbrante e indistinta, como diciéndome “Cógeme el paso si eres capaz de ello y procura resolver el enigma de felicidad que te propongo”. Y casi inmediatamente la reconocí: era Venecia, de la que nada me habían dicho nunca mis esfuerzos por describirla y las supuestas instantáneas tomadas por mi memoria, y ahora me la devolvía la sensación experimentada tiempo atrás en dos losas desiguales en el Baptisterio de San Marcos, con todas las demás sensaciones unidas aquel día a esta sensación y que habían permanecido en la espera, en su lugar, en la serie de los días olvidados, de donde las hizo salir imperiosamente un brusco azar.⁹⁸

Aunque no se pretenda resolverlo en este punto, es importante observar que se llega al final de un camino. Así como ocurre en la literatura proustiana -por el lado de Swann o de Guermantes- es hora de emprender otro recorrido. Aquí se encuentra la magia de la labor literaria. Guiar. Ni explicar ni demostrar como a través del silogismo sino simplemente acompañar o señalar, a lo sumo. Entra en escena de a poco la narración cuyo primer acercamiento es el de contar un cuento para entender. Podría ser también, siguiendo a Proust, escuchar un cuento para irse a dormir. ¿No es lo que hace *En busca del tiempo perdido* con sus lectores en las primeras páginas al sumergirlos en una especie de sueño diurno? Esa es una de las razones por las cuales cuesta leerlo pues se tiene la sensación de no ir hacia ningún lugar. O tal vez sí pero es un mundo de sueños. De cualquier manera, se trata del imperio de la ficción que ha rebasado ya todo mundo posible.

¿Cómo abordar el universo de *mentiras* sin desbordarse? ¿Cómo saber que cualquier cosa que se diga no será un sin sentido dado que los sentidos parecen tan relativos? Para ello, es fundamental la tarea de la hermenéutica que desarrolla la interpretación de textos

⁹⁸ M. Proust, *En busca del tiempo perdido: El tiempo recobrado*, op. cit. pp. 211-213.

para su esclarecimiento. No falta casi nada ya. ¿O sí? Tal vez, despedirse de Bergson sabiendo que volverá a aparecer en algún punto del camino en que el futuro se convierta en pasado y todo vuelva a empezar. La razón de la partida es clara, no se puede avanzar ya por el terreno de la conciencia individual, la libertad personal y la evolución creadora sin una obra. Hay que acercarse a ella para preguntarle, analizarla, resolverla, perdonarla... como todo lo que posee existencia. Se deja a Bergson como se ha hecho con San Agustín porque la religión no alcanza y el individualismo tampoco. Tiene que haber algo más. Es la única razón para seguir como cada tomo de la novela de Proust detrás de su próxima ilusión.

La brecha insondable abierta entre la *filosofía de la vida* y la obra proustiana es - para ponerlo en términos heideggerianos- del orden de la cura. El ser-en-el-tiempo corresponde a su ser-junto y en relación a las cosas de su preocupación. El *Dasein* no está solo en el mundo sino que existe de modo cotidiano y público en la instancia hermenéutica mencionada.

Tiene que hablar Proust ahora para decir por qué si bien está cerca de Bergson se siente, sin embargo, tan lejos.

[Proust]: “Lamento no coincidir en esto con un admirable filósofo: el gran Bergson. Entre mis diferencias debo recalcar la siguiente: según Bergson, la conciencia rebasa los límites del cuerpo y se extiende más allá de él; esto resulta evidente en el sentido en que poseemos memoria, pensamos en los filósofos, etcétera. Pero el señor Bergson no lo entiende así. Según él, puesto que el alma desborda los confines del cerebro, puede y debe sobrevivir a él. Sin embargo, esa conciencia se altera con cualquier trastorno cerebral. Un sencillo desvanecimiento la aniquila. ¿Cómo creer, pues, que subsistirá después de la muerte?”⁹⁹

⁹⁹ André Maurois, *En busca de Marcel Proust*, trad. Espasa Calpe S.A, Barcelona, Vergara, 2005, p. 17.

Capítulo III

Proust y Ricoeur: Tiempo de historias

Para pensar el aporte del filósofo Paul Ricoeur al debate sobre la temporalidad hay que situarlo, como primera medida, dentro de su contexto hermenéutico-fenomenológico. Su afán por comprender la esencia de lo humano no se encierra en los callejones sin salida a los que dio lugar la ontología clásica. Se propone, por el contrario, ampliar su campo de estudio a través del conocimiento de sí mismo pero mediatizado a través de la narración. Es decir, se accede a la comprensión de lo humano por medio de la historia. Lo que se descarta, en primer lugar, es una subjetividad pura o encerrada en sí misma. Que el sujeto se abra, entonces, implica que es atravesado por lo otro (en el sentido de “sí mismo como otro”). Esta apertura esencial se da hacia el mundo que lo constituye pero no éste mismo recortado por el método científico. De manera crítica esto está expresado en el comienzo a la *Introducción a la hermenéutica literaria* de Peter Szondi realizado por J.M Cuesta Abad:

Las razones por las que Szondi insiste en defender una concepción “artística” de la interpretación sustentan al mismo tiempo su idea del conocimiento crítico de la obra literaria. La objetividad, la universalidad, la validez general y la dura necesidad son los fetiches dogmáticos del conocimiento científico. En cambio, el conocimiento artístico lleva consigo, ineluctablemente tres rasgos que convienen también a la creación e interpretación de las obras literarias: la temporalidad (*histórica*) la particularidad (*ideográfica*) y la libertad (*subjetiva*).¹⁰⁰

Lo que llama la atención del trabajo de Ricoeur en relación con la obra de Proust es la mediación del lenguaje narrativo para comprender lo humano. El hombre ya no puede ser pensado a partir de su ser-en-el-tiempo intuitivo e inmediato, al modo bergsoniano, sino a través de la puesta en escena de su temporalidad. La idea es que la conciencia humana no tiene una aprehensión espontánea de su existencia sino sólo a través de la experiencia mimética de la narración. El juego inaugurado por Ricoeur resuelve la experiencia real del tiempo mediante la ficción en sentido hermenéutico. Atrás ha quedado la noción del relato lineal clásico ya que no podría incidir en los universos de sentido propuestos por esta nueva

¹⁰⁰ Peter Szondi, *Introducción a la hermenéutica literaria*, op. cit p. 20.

interpretación. Una historia contada de principio a fin se transforma con la hermenéutica en una regresión final hacia el mundo de la vida que es su comienzo mismo. El así denominado círculo hermenéutico consiste en el movimiento inicial que va del autor al lector mediante la obra para volver finalmente al mundo que le diera origen. La exégesis propuesta por esta lectura en clave hermenéutica consolida una postura interpretativa de los textos de ficción en estrecha relación con la vida. Ellos se transforman en mediadores y reveladores de la existencia temporal, inaprensible de otro modo. Todo lo observado hasta aquí, la inconducente vía intelectual y el rudimentario devenir bergsoniano, se reformula dentro de un nuevo paradigma filosófico-literario. Esta idea se lee claramente de la siguiente manera: la comprensión mediante la ficción es ya una pre-comprensión del mundo de la vida y una re-comprensión del mismo. Para el estudio de las tres instancias de la hermenéutica ricoeuriana se toma principalmente la lectura de *Tiempo y narración*. A fin de aclarar el panorama filosófico en el que Ricoeur elabora su teoría del tiempo y la identidad, valga una cita de Mónica Cragolini en *La vida "da que pensar"*:

Temps et Recit parte de ciertas aporías con respecto al tiempo, a las que el pasaje por la identidad narrativa y el campo de la praxis darán un posible ámbito de elucidación (...).¹⁰¹ El sujeto de la modernidad se "desapropia" en las historias de las que, paradójicamente, se apropia para constituirse como identidad narrativa y narrada. La triple mimesis marca esa defenestración de la subjetividad moderna desde la referencia a lo otro y los otros en la remisión, en la mimesis I, al fondo opaco del vivir y del actuar, a la obra como configuración en la mimesis II, y al retorno al ámbito del padecer y lo real en la mimesis III.¹⁰²

Estos tres momentos señalados de la mimesis completan el programa de *Tiempo y narración* y desarrollan la única explicación posible al tema del tiempo para Ricoeur. Ya sea que se trate del relato histórico o de ficción, lo relevante es el privilegio de la forma narrativa para dar cuenta del ser-en-el-tiempo del hombre. Una segunda aproximación al tema se lee en la presentación a *Tiempo y narración*:

Tiempo y narración pretende situarse en el mismo orden: elucidar, clarificar y precisar el carácter temporal de la experiencia humana. Ricoeur retoma su tesis fundamental de la pertenencia del yo a su mundo y, por eso -en continuidad de Heidegger- reconoce la temporalidad como el carácter determinante de la experiencia humana (...) la conciencia

¹⁰¹ Mónica Cragolini, "La vida "da que pensar"", op. cit. p. 282.

¹⁰² Ibid. p. 283

subjetiva no puede ser alcanzada si no es por el lenguaje (...) la trama narrativa [es] el medio privilegiado para esclarecer la experiencia temporal inherente a la ontología del ser-en-el-mundo.¹⁰³

La trama confiere sentido a los acontecimientos individuales, dispersos e informes, que se perderían de no ser configurados. Lo que subyace a este pensamiento en perfecta concordancia con el trabajo literario de Marcel Proust es lo siguiente. El sentido de la vida, el arte y el hombre es un camino de esfuerzos, azares, y más aún, de transformaciones. No es, en modo alguno, un a priori sobre el que se funda un pensamiento esquemático. Tal intento ha probado ser infructuoso a la hora de develar la esencia del transcurrir. El tiempo no es algo que el hombre pueda conocer inmediatamente pues, para que lo hiciera, debería antes pasar el tiempo correspondiente. En este sentido, la única manera de acceder a él se da eficazmente mediante la trama narrativa. Sólo ella puede explicitar el transcurrir sin caer en continuas y repetidas contradicciones pues, de alguna manera, vive de ellas. El relato viene, así, a zurcir lo que de otro modo queda deshilachado para siempre: la conciencia del tiempo como unidad absoluta e indivisible (como planteara Bergson):

En la narración, la innovación semántica consiste en la invención de una trama, que también es una obra de síntesis: en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa.¹⁰⁴

Todo esto representa ya una experiencia mediatizada para develar el fenómeno del tiempo. Este es el mismo punto en que el espíritu, enmudecido, no ha podido resolver las aporías que conjuran todo esfuerzo intelectual. Para aprehender el tiempo hay que concebir el cambio. Pero el pensamiento -comprobado mediante el argumento escéptico- no puede habitar la negación. ¿Qué hacer entonces? ¿Resignarse a la mudez? ¿Plantear la inexistencia del concepto de temporalidad que deja a todos perplejos? Pero Agustín mismo ha demostrado que aún cuando la razón se obstina en rechazar al tiempo, él existe de todas formas. De hecho, es el lenguaje el que lo salva cuando todo otro camino ha quedado trunco. La exploración del mundo de ficción no es otra cosa que la exposición de la

¹⁰³ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, op. cit. pp. 25-26.

¹⁰⁴ *Ibid* p. 31.

existencia humana en el límite en que todo adquiere sentido. Es decir, cuando no se puede pensar ya el tiempo, simplemente se lo relata. Esta imbricación o implicación de él en la narración de Proust es la hipótesis de trabajo de Ricoeur: *En busca del tiempo perdido* representa una fábula sobre el tiempo. Y lo hace en la medida en que, de hecho, el “reto de las transformaciones estructurales es la propia experiencia del tiempo”.¹⁰⁵ Todo el trabajo realizado en *Tiempo y narración* está dirigido a presentar al relato, ya sea histórico o de ficción, como la única posibilidad que tiene el hombre de acceder a su propio ser-ahí o ser-en-el-tiempo. Por eso, el concepto de fábula que propone Ricoeur no quiere ser un atajo, en el sentido de una solución al problema. La fábula es precisamente el camino largo, el de desvío -el pensamiento conduce siempre a callejones sin salida- aquél que se recorre necesariamente en la existencia. La crítica reconoce este recorrido original que plantea Ricoeur como sucede, por ejemplo, con el trabajo *Promesa e ipseidad* de J.I Blanco Ilari:

Lo relevante para nuestra finalidad es observar de qué manera se enlazan las premisas ontológicas con las cuestiones éticas (en este caso con la promesa). Pues, como intentaremos demostrar “el camino largo” de la hermenéutica de Ricoeur describe el movimiento inverso [al reduccionismo] es decir, de la ética a la ontología, previo análisis del ámbito lingüístico.¹⁰⁶

Así como San Agustín ha salvado al tiempo de la aporía planteada por la razón esta cita expresa cómo Ricoeur disuelve la cuestión mediante el camino opuesto a la ontología clásica. Antes que un punto de partida la esencia de la temporalidad es un recorrido iniciado por medio del análisis del lenguaje. Luego, el sentido del ser y el tiempo se adquieren a través de la interacción de las individualidades. La narración muestra, precisamente, acciones a partir de las cuales los personajes se manifiestan. Antes de *ser* ellos *son en relación* como sugiere el análisis de los relatos de ficción. No existe un a priori del acontecimiento humano, prueba de ello es la inescrutable explicación del tiempo por medio de la razón. De esta forma, Ricoeur propone un camino inverso al del reduccionismo en su análisis de los textos de ficción. Lo fundamental de su pensamiento es que el *ser* se desprende del *acontecer* y no viceversa, lo cual implica un *ser con*.

¹⁰⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*, op. cit. p. 180.

¹⁰⁶ J. I. Blanco Ilari, “Promesa e ipseidad”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol XXXII, Nro 2, Buenos Aires, 2006, p. 215.

La magia de la literatura en su relación con la vida radica en que sólo se forman los personajes a partir de su accionar y la historia general a través del cruce de dichos caracteres. De la misma manera que ocurre en la existencia ordinaria, ya no hay un a priori de la experiencia. Ahora bien, la literatura de Proust se caracteriza por presentar acciones débiles, entre otras cosas. Sumado esto a la idea que la narración moderna ya no sigue el *dictum* clásico de personajes más o menos consolidados, la ambigüedad general soporta una nueva estructura de sentido. Mejor dicho, la novedad podría ser la no-estructura. Si el modelo narrativo clásico presupone un orden en cuya base se encuentra la acción como principio configurador, Proust rompe con este sentido convencional. Así la configuración narrativa deja de estar supeditada a la acción y se inclina más por resaltar la función de los caracteres. Esta suerte de desfiguración o transfiguración de la narratividad en términos clásicos expresa la importancia de la literatura de Proust para Ricoeur. La ruptura del orden antiguo no tiene que ver sólo con su des-estructuración sino con la intervención de un orden nuevo y distinto. Esto posibilita la aparición de una re-apertura que genera órdenes múltiples y sentidos divergentes, dependiendo del punto de vista del interpretante.

Es necesario recordar que Ricoeur está dentro de la corriente filosófica que se conoce como hermenéutica y que corresponde a una gnoseología basada en la interpretación de textos. Claramente, esta escuela posee diversos representantes de entre los cuales él destaca por la influencia también de la fenomenología. Su originalidad reside en saber combinar dos formas de pensar que descomprimen la sustancia de la ontología clásica. De esta manera, lo que una corriente filosófica abre hacia dentro mediante el análisis del fenómeno, la otra lo hace hacia fuera por medio de la interpretación.

La hermenéutica fenomenológica nacida de Husserl introduce la dimensión de escucha, que tiende a un descentramiento de la conciencia hacia nuevos significados que el sentido primero sólo preconiza. La otra, por el contrario, descentra también pero hacia una dimensión regresiva que justifica lo aparente por lo oculto, lo actual por lo anterior. Ambas coinciden en reconocer a la conciencia como lugar de llegada y no de partida. La conciencia no es abolida, pero tampoco es realidad primera. Ella no es dato inicial, sino tarea a realizar.¹⁰⁷

En este párrafo se condensan algunas de las líneas centrales del pensamiento de Ricoeur. Que la conciencia no es un punto de partida significa que se desestima en adelante

¹⁰⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, op. cit. p. 17.

el problema del fundamento como tal. Lo que queda son puras aspiraciones y construcciones: el sentido del *hacer* más que del *ser*. Pues, cuando se quieren abordar las cosas por su origen o fundamento último se complican. “El tiempo existe”, formuló San Agustín, a pesar de que resulte prácticamente imposible acceder a su esencia. Aún afirmando la existencia del tiempo, quedan irresueltas cuestiones que hacen a sus características: ¿Cuál es su medida? ¿Cuál es su razón de ser o de no ser a juzgar por su contradicción intrínseca? ¿Es pues, el tiempo, un término comparativo?

A partir de Ricoeur la noción de temporalidad se abre a un juego de perspectivas y puntos de vista que aporta la narración en contra de estructuras fijas e inamovibles. La narración, de hecho, juega con esa ventaja. Al introducir dispositivos de sentidos múltiples como el uso de los puntos de vista y tiempos verbales se proyecta un mundo de ficción que imita a uno real. Todo parece desordenado, superpuesto e ilógico pero entonces no se trata más que de una imitación de la vida. Por otra parte, se abre una dimensión nueva dentro del análisis de la temporalidad que consiste en una suerte de tercer tiempo (ni objetivo al modo clásico ni subjetivo en sentido agustiniano). Queda, pues, reflejada esta idea en la siguiente afirmación:

Se concluye así en la exigencia de un “tercer tiempo”, entre el cosmológico y el fenomenológico: el tiempo propio a la narración y a la historia, el tiempo que el relato -con la actividad mimética- genera por medio de la configuración original de la “construcción de la trama”.¹⁰⁸

Para decirlo en otras palabras ya que este concepto imprime una perspectiva original en el planteo de Ricoeur, se puede considerar un párrafo del análisis de Kermode en *The sense of an ending*:

Aevum [eternidad, vida] se podría decir es el orden temporal de las novelas. Los caracteres de las novelas dependen del tiempo y la sucesión pero operan a su vez en el tiempo y sucesivamente; el *aevum* coexiste con los eventos temporales en el momento que ocurren (...). Bravant creía que Bergson heredó la noción de la duración de Spinoza y de ser así hay una conexión entre el *aevum* y Proust, más aún esta duración real es, creo, el sentido verdadero del concepto moderno de “forma espacial” que es la figura del *aevum*.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Ibid. p. 27.

¹⁰⁹ Frank Kermode, *The sense of an ending*, Oxford, University Press, 2000, p. 72. La traducción es nuestra. En adelante, todas las traducciones referidas a este texto serán propias.

Uno de los mayores logros del trabajo de Paul Ricoeur es la puesta en relieve del acontecer humano -duración singular e irrepetible según Bergson- como algo que puede capturarse a través del relato. La figura de un tiempo distinto del fenomenológico y cosmológico queda plasmada mediante la escritura y sortea los obstáculos tanto de la fluctuación en el primer caso como de la quietud en el segundo. En ambos casos, el problema se resuelve al salvar la distancia que media entre un tiempo que se niega en la experiencia y otro que pretende afirmarse al negar la temporalidad misma (imagen cósmica). Una vez más, la filosofía se ve en la difícil encrucijada de debatirse entre el ser y la nada cuando, precisamente, el concepto que la convoca reúne a ambos. Pero aún, el texto de ficción podría ocultar el vicio del cual intenta escapar al poner todos sus esfuerzos en la certeza de una verdad incontrastable. Pues: ¿cuál es la razón de tomar a la literatura como paradigma de temporalidad cuando ella misma sufre sus transformaciones? Y es que no importa de qué habla la narración sino que habla. Ese sólo hecho supone la plasmación de universos de sentido y su ventaja es que adquiere significados distintos a través del tiempo. La cualidad principal de la ficción es que no intenta ser verdad conclusiva e incuestionable. La sola posibilidad de su transformación intrínseca a los ojos de sus intérpretes puede hacer tambalear a la filosofía. Todo es cuestionado de antemano ya que el hecho literario es de por sí desconfianza de lo real. Allí radica su profundidad. Un nuevo punto de vista, solamente, puede significar la existencia de un mundo completamente distinto. Para ello es suficiente que el texto hable y que el mundo escuche. Visto en términos estrictamente filosóficos, la literatura a través de su ficción viene a remedar la enfermedad racional de la abstracción. El tiempo existe, sí, aunque no se pueda dar habida cuenta de él y la esencia humana también es real aunque confusa. Basta con dejar de lado los esquemas para interpretar las vivencias. Hay que volver a habitar el misterio en cualquiera de sus formas para comprender lo singular. No otra tarea tiene la literatura y no otro favor merece la filosofía. A continuación, la observación de este nuevo fenómeno filosófico en base a los textos de ficción realizada por J.M Cuesta Abad en la *Introducción a la hermenéutica literaria* de Szondi.

Szondi recuerda algo que a menudo se olvida: los textos se presentan como individuos y no como ejemplares, por lo que su interpretación tiene que producirse de acuerdo con el

proceso concreto del que son resultado, y no según una regla abstracta que ni siquiera podría enunciarse sin la comprensión de los pasajes y las obras individuales.¹¹⁰

La experimentación con lo singular a través de la obra, tanto subjetiva como objetivada, propone una nueva re-configuración existencial y otra perspectiva gnoseológica. Ni sujeto ni objeto propiamente sino, más bien, algo intermedio. Dicho cruce de fuerzas redobla la teoría bergsoniana que no hay cosas tanto como procesos. Se ha perdido el sentido unívoco en favor de una multiplicidad de sentidos nuevos a partir del cambio de siglo; prueba de ello son los trabajos de Nietzsche, Schopenhauer y tantos otros que se conocen como *filósofos de la sospecha*. Del mismo modo, esto queda expresado en las obras de Proust y de Ricoeur. *En busca del tiempo perdido* es, entre otras cosas, una gran exposición que permite comprender la fragmentación y la decadencia de la ontología clásica. Incluso, se ha perdido el sentido originario o fundamento antes que el tiempo mismo. Un interesante texto de N.A Corona titulado *La lectura ricoeuriana de Freud* muestra claramente cómo se relaciona la identidad en Ricoeur con el sujeto desfondado del psicoanálisis.

En primer lugar, se dice que el freudismo es un “discurso sobre el sujeto” pero que allí se descubre que “el sujeto no es nunca lo que se cree” (...) Por otra parte, precisa Ricoeur que hay en el freudismo, una “huida de la cuestión del *yo pienso, yo soy*” (...) en el psicoanálisis no se llega hasta un sujeto auto-transparente (...). En el cuarto momento valora Ricoeur la concreta huida del “fundamento egológico” como “una peripecia de la reflexión”.¹¹¹

Extraviado el principio o fundamento que constituye al sujeto en la teoría de Ricoeur, la novela de Proust tampoco halla un comienzo claro. Muy lejos ha quedado ya la frase mágica de entrada en relato tipificada por la poética antigua: “había una vez”. La literatura proustiana, en contraste, adopta desde su comienzo la forma de un síntoma: “Mucho tiempo he estado acostándome temprano”¹¹². ¿Cuánto es mucho tiempo?, en primer lugar. Luego: ¿cuándo ha sido eso? La forma clásica de la entrada en narración se

¹¹⁰ P. Szondi, *Introducción a la hermenéutica literaria*, op. cit. p. 23.

¹¹¹ N.A Corona, “La lectura ricoeuriana de Freud”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol XXXII, Nro 2, Buenos Aires, 2006, pp. 242-243.

¹¹² M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 9.

relaciona, según Ricoeur, con la distensión propia del pretérito que permite acceder a otra realidad. La literatura proustiana, por el contrario, utiliza un pasado que es perfecto y continuo en su retorno convulsivo. Ni empieza ni termina sino que continúa. Pero, y esta es la pregunta clave: ¿continúa de qué? O más bien ¿extenúa de qué? El universo proustiano es genial en la elaboración del cambio de paradigma narrativo de una época. ¿Sólo eso? Es descollante en la descripción del cambio de la percepción del mundo recreado por el nuevo paradigma narrativo. Todo se ha dado vuelta. La transformación es inexorable. Y la ironía yace junto al lecho del protagonista que habla de irse a dormir en el comienzo mismo de la novela. En este principio extraño en que el personaje se muestra tan opaco al lector como a sí mismo, sin embargo, es enredado en una historia que lo atrapa. Podría ser la historia de cualquiera o la de nadie. Una descripción de anocheceres raros donde la única pauta es el cansancio del protagonista inaugura, sin otra excusa que un comienzo, la cuestión de la existencia. Claramente, se trata del ser-en-el-mundo bautizado por el tiempo que se resiste a una explicación lineal. Todo el tiempo perdido es esa historia rara. Y ¿no podría ser una especie de Biblia del nuevo siglo? ¿La única aproximación a un mundo que se ha hecho pedazos, a decir de su sentido? Ricoeur y Proust se hallan sumamente próximos en esta nueva lectura del mundo como así también en la idea de lectura como una ampliación de campos de significación. El aporte del pensador francés es interesante en la medida en que logra traducir a lenguaje crítico lo que Proust realizó en forma poética.

1. Releyendo a los clásicos: San Agustín y Aristóteles

Antes de ingresar, propiamente, en *Tiempo y narración* con el desarrollo de las tres mimesis que dan sentido a la tarea hermenéutica de Ricoeur, es necesario entrar por su puerta: *La función narrativa y el tiempo*. Allí Ricoeur se dedica a reunir la cuestión de la temporalidad y la narratividad en las perspectivas de San Agustín y Aristóteles pero en sentido inverso. El primero ha pretendido esclarecer la cuestión del tiempo cuando ha encontrado, en realidad, la llave de la narración mientras que el segundo, poseyendo la clave del relato ha dejado de lado al tiempo (reservándolo para la física). Como lo explica Ricoeur mismo en un párrafo del texto citado:

Por una parte, he encontrado en el concepto de construcción de la trama (*mythos*) la réplica invertida de la *distentio animi* de Agustín. Este gime bajo el aprieto existencial de la discordancia; Aristóteles divisa en el acto poético por excelencia -la composición del poema trágico- el triunfo de la concordancia sobre la discordancia.¹¹³

La creatividad de Ricoeur radica, entonces, en la relectura de los importantes trabajos de San Agustín y Aristóteles con una mirada nueva sobre ambos. Su tarea interpretativa comienza con la apropiación de dichos textos de manera que adquieran significados distintos. No escapa a su propia lógica hermenéutica el volver a revisar conceptos para dotarlos de una luz nueva, amparada en la certeza que nada ha sido dicho de una vez y para siempre. Con esta guía única en su camino pretende remover la oscuridad que se ha cernido sobre el tiempo y ha resucitado, a su vez, al relato. Hermeneuta desde el programa hasta su aplicación es convincente en el inexorable método que propone para dilucidar las cuestiones esenciales al ser humano. Su modo de ser-en-el-mundo y tomar conciencia de ello le dan la pauta a Ricoeur de una posible solución a temas complejos. Así inicia esta parte de su tarea en *La función narrativa y el tiempo*:

Mi ambición aquí es relacionar dos problemas que generalmente permanecen separados: la función narrativa y la experiencia del tiempo. La epistemología de la historia y la crítica literaria del relato de ficción, por razones que se mencionaran mas adelante, dan por sabido que todo relato se desarrolla en un tiempo que satisface a la representación vulgar del tiempo (concebido como una sucesión lineal de instantes).¹¹⁴

Mi primera hipótesis de trabajo es que narratividad y temporalidad están estrechamente ligadas, tan estrechamente como pueden estarlo según Wittgenstein, un juego de lenguaje y una forma de vida. Considero la temporalidad como la estructura de la existencia -digamos la forma de vida- que llega al lenguaje en la narratividad y la narratividad como la estructura del lenguaje -digamos el juego del lenguaje- que tiene como referente último la temporalidad.¹¹⁵

¿Cuál es el fundamento de esta incursión de Ricoeur en terrenos que, de buenas a primeras, competen a la epistemología de la historia y a la crítica literaria? ¿Qué le hace suponer que se puede pasar de una esfera de conocimiento a otra sin violar sus reglas intrínsecas? La pregunta debe orientarse, en cierto sentido, a saber cómo ha podido unir el *qué* de toda proposición existencial con el *cómo* de cualquier formulación literaria. La respuesta convoca a dos de los más grandes pensadores de todos los tiempos: Aristóteles y

¹¹³ P. Ricoeur, *Tiempo y narración I*, op. cit. p. 80.

¹¹⁴ P. Ricoeur, *La función narrativa y el tiempo*, op. cit. p. 5

¹¹⁵ Ibid. p. 6

San Agustín. Salvando las distancias y con la intención de ampliar la esfera de conocimiento respecto a la temporalidad, Ricoeur entabla una suerte de diálogo entre la antigüedad y el medioevo. De esta manera, primero recapitula sobre el tema del tiempo en las *Confesiones* de San Agustín y luego lo relaciona con la *Poética* de Aristóteles.

a. Confesiones del tiempo

Para la primera parte del análisis del tiempo, Ricoeur interpreta las *Confesiones* de San Agustín en dos planos bien diferenciados, según se comprende. El primero versa sobre lo no dicho por él: el cómo o la *forma* de la confesión. El estilo del discurso intimista agustiniano pone de manifiesto cierto programa existencial que excede el contenido de su obra y le sirve a Ricoeur para relacionarlo con la *Poética* de Aristóteles. El segundo, por el contrario, consiste en la aproximación al *contenido* específico de lo dicho por el religioso.

Se toma entonces, como primera medida, la *forma* de la obra de San Agustín ya que ella parece decir más de lo que se hubiera propuesto el religioso. Para esta parte del análisis como fenómeno netamente literario se ponen en juego las herramientas de la hermenéutica de Ricoeur presentadas en *La función narrativa y el tiempo*. Allí él realiza una clasificación antigua por tipos narrativos y encuentra en la categoría del relato de viaje cierta similitud con la confesión intimista de San Agustín. Claramente, ésta no consiste en un viaje por el espacio sino en uno interior descrito de la siguiente manera:

Aquí la forma de viaje está interiorizada hasta el punto de que no existe lugar privilegiado del espacio hacia el cual se pudiese regresar. Es un viaje “de cosas exteriores hacia las cosas interiores; cosas interiores hacia las cosas superiores”. El modelo creado por Agustín es tan poderoso y tan durable que ha engendrado toda una sucesión de formas narrativas que se extiende desde las *Confesiones* de Rousseau, hasta *El Tiempo Recuperado*, de Proust. Si las *Confesiones* de Agustín relatan “cómo he llegado a ser cristiano”, el *Tiempo Recuperado* de Proust relata “cómo Marcel ha llegado a ser artista”.¹¹⁶

La descripción detallada del viaje no consiste ya en un movimiento hacia fuera en el espacio sino hacia adentro. Una suerte de hermenéutica existencial se acopla al antiguo recorrido literario de la búsqueda -disparador del viaje- para poner en funcionamiento una

¹¹⁶ P. Ricoeur, *La función narrativa y el tiempo*, op. cit. p. 39.

vuelta hacia sí mismo. El héroe, de esta manera, no acciona por algo que lo inquieta desde afuera sino hacia dentro (tal como ocurre en las confesiones agustinianas). En relación a la lógica del relato clásico, asimismo, la idea de una falta original supone una búsqueda y su posterior cumplimiento o fracaso. La metáfora del viaje funciona perfectamente dentro de este contexto toda vez que se concibe el deseo por la falta como punto de partida y su cumplimiento como punto de llegada. Así, comenzar en un sitio significa ir a la búsqueda de algo que se necesita y llegar implica encontrarlo. La narrativa moderna dentro de la cual se halla Proust rompe, sin embargo, con esta estructura lógico-temporal. Deja de lado una cronología estrictamente lineal para aventurarse en sentidos episódicos y hasta circulares. La idea del círculo da cuenta del cambio de paradigma desde el viaje lineal por el espacio hacia uno interior en sentido temporal. La imagen arrojada por la función de este recorrido admite la figura del círculo ya que se comienza y se regresa al mismo punto.

Este nuevo paradigma de viaje interior hallado en germen en San Agustín plantea cierta complejidad. A saber, si se parte de sí para volver a sí mismo... ¿Cuál es el motivo ulterior de la búsqueda? Esta cuestión se hace más interesante al comprender que dejan de importar los puntos de partida y de llegada para prevalecer el viaje mismo como recorrido y proceso. El viaje interior propuesto por San Agustín y retomado por Proust permite el traspaso de sí a sí mismo pero con la posibilidad de transformación en el medio (bondades narrativas). Tal vez, toda la obra de Proust no sea más que el intento infinito de volver al comienzo sin terminar de alcanzarlo nunca, con ese fondo metafísico viscoso del sujeto moderno. Todo lo más que puede hacer el protagonista es repetirse a sí mismo de manera obsesiva intentando sortear el obstáculo de su aniquilación. Si algo se repite ininterrumpidamente es para no morir y si lo hace, también, es porque ya ha muerto. Cuestión sumamente interesante y compleja que sumerge a las obras de Proust y San Agustín en el escenario inagotable del viaje interior -y podría agregarse- ulterior. Pues, ¿cómo encontrar el fin de aquello que, a duras penas, se puede decir que ha comenzado? Es decir, se parte de sí para llegar a sí mismo pero la meta permanece inalcanzable a través de todo el recorrido.

En un capítulo de *The sense of an ending* que Kermode titula *World without end or beginning* se pone de manifiesto esta idea de lo inconcluso de las obras modernas. La importancia del comienzo y cierre narrativo concierne a la visión de conjunto propuesta por

la obra en relación al mundo real. El comienzo difuso y el cierre regresivo suponen, en este sentido, la introducción de la crisis en el mundo de ficción. La mimesis de realidad con el mundo moderno se hace evidente. En palabras de Kermode:

Es útil recordar que el surgimiento de lo que llamamos ficción literaria ocurrió en un tiempo en que lo revelado, prueba autenticada del comienzo, fue perdiendo su autoridad. Ahora que el cambio en el estado de cosas, cambia los comienzos con arreglo a él, los comienzos han perdido su mítica rigidez (...). Hay una relación necesaria entre las ficciones que ordenan nuestro mundo y la creciente complejidad de lo que creemos que es la historia "real" de ese mundo.¹¹⁷

Esta cita manifiesta un acuerdo tácito entre el orden de lo real y la ficción que representa la reordenación de dicha realidad. Sin embargo, dejando de lado una representación lineal del tiempo, los relatos de ficción mismos asumen la dialéctica absoluta de lo real y lo imaginario. Y esto es posible en la nueva des-estructura de sentido moderna gracias al desdoblamiento, entre otras cosas, de la narración y la voz narrativa. Cuando el discurso se confiesa o la literatura habla del acontecimiento literario no hacen más que hablar de sí mismos. Este importante develamiento del detrás de escena de la ficción resume la visión de Ricoeur respecto a la exégesis literaria.

Es de suma importancia, entonces, la *forma* de las *Confesiones* pero también de la saga literaria de Proust ya que ella funciona como el dispositivo que redundando en su propio sentido. El estilo de la confesión que parece destinado a los otros se transforma con la pluma del religioso en el secreto más ruidoso de sí mismo (frente a la mirada ajena). De la misma manera, el ejercicio de escritura proustiano ensaya la recuperación de un tiempo objetivo pero que avizora su propia condición existencial hacia el fin. El protagonista reconoce que no ha pasado el tiempo tanto como él mismo. Después de los siete grandes tomos que involucran la saga del tiempo perdido se llega irremediabilmente al comienzo. La conclusión cierra el círculo al final y el resumen es tan certero como la vejez del protagonista. No sólo se ha llegado al mismo punto de partida con esa redondez perfecta del círculo sino que se ha partido del punto de llegada. La revelación final redobla los esfuerzos del movimiento único y total de la obra: nunca ha salido de sí misma. Los lectores, tampoco llegan nunca a dar vuelta la primera página de la novela.

¹¹⁷ F. Kermode, *The sense of an ending*, op. cit. p 67.

Pasando al plano filosófico o al *qué* de las *Confesiones*, Ricoeur sostiene un éxito a medias en el intento de San Agustín por sortear los obstáculos del escepticismo. Uno de los postulados más consistentes a este respecto es el siguiente:

Quizá se deba afirmar incluso que la llamada tesis agustiniana sobre el tiempo, que se suele calificar fácilmente de tesis psicológica para oponerla a la de Aristóteles e incluso a la de Plotino, es más aporética de lo que admitiría el propio Agustín. Al menos, eso intentaré mostrar.¹¹⁸

La cuestión principal respecto al contenido de las *Confesiones* es si logra resolver la aporía del tiempo en sus dos planos principales, ontológico y gnoseológico (concerniente a su medida). Ambos están sumamente relacionados ya que de algo que no existiera, en primer lugar, no se podría ni siquiera pensar en su medida. Para decirlo de forma sintética: la paradoja de la esencia del tiempo engendra la de su medida.

Respecto a la primera instancia de la aporía, tiene que ver con el argumento escéptico por el cual no se puede pensar algo que no es ya, que no es mientras está siendo y que tampoco es aún. Es decir, ni el pasado ni el presente o el futuro se pueden discernir mediante el intelecto. Pero entonces ¿qué sucede si se deja de discurrir racionalmente sobre dicha cuestión? El pensamiento es, precisamente, el que ha traído tantos problemas.

Ricoeur retoma entonces la idea agustiniana del lenguaje como salvación del tiempo de las aporías escépticas. Se puede sentir el mayor desconcierto frente al fenómeno de la temporalidad pero con sólo nombrarlo se le da entidad existencial. En consecuencia, la expresión de la temporalidad en el orden de lo cotidiano fundamenta la narrativa del ser mediante el lenguaje. A continuación, la comprensión de esta entrada en relato para el ser temporal:

¿En nombre de qué afirmamos el derecho del pasado y del futuro a existir de alguna forma? Una vez más, en nombre de lo que decimos y hacemos a propósito de ellos. Pero, ¿qué decimos y hacemos a este respecto? Narramos cosas que tenemos por verdaderas y predecimos acontecimientos que suceden como los hemos anticipado. Por lo tanto, es el lenguaje, así como la experiencia y la acción que éste articula, los que resisten el asalto de los escépticos. Predecir es prever, y narrar es “discernir con el espíritu” (*cernere*). El *De Trinitate* (15, 12, 21) habla en este sentido del doble “testimonio” (...) de la historia y de la previsión. Por eso, pese al argumento escéptico, Agustín concluye: “Existen pues (*sunt ergo*) cosas futuras y cosas pasadas” (17, 22)¹¹⁹

¹¹⁸ P. Ricoeur, *Tiempo y narración I*, op. cit. p. 42.

¹¹⁹ Ibid. p. 48.

Así queda ilustrado el traspaso del argumento escéptico encerrado en su propia imposibilidad a las posibilidades múltiples que inaugura la apertura hacia la experiencia. De esta manera es cómo el *Dasein* se empieza a constituir en relación a su propia temporalidad y en función a su ser-en-el-mundo. Pues, si bien no existen el pasado y el futuro en sí mismos, sí se los recupera mediante la anticipación y el recuerdo. Este horizonte de rememoración y expectativa que carece aún de *status* propio permite, sin embargo, plantear el concepto del triple presente de San Agustín (completado con el presente de la atención).

Frente a la pregunta fundamental: ¿dónde existen los tres tiempos que se vivencian? La respuesta es, sencillamente, en el alma. Allí se hospedan las experiencias humanas en la forma de atención, expectativa y rememoración. Es el alma misma la que posibilita que todas las cosas que han dejado de ser tengan existencia y que la tengan igualmente todas las que no son aún. A ella se dirige exultante San Agustín para que le revele su misterio. Y el lirismo con que lo hace continúa con la idea que la razón se queda sin palabras para pronunciar el sentido de la existencia.

Así, pues, reanudamos, para estudiarlas con más profundidad más adelante, las nociones de narración y de previsión dentro del marco de la cuestión dónde. Narración -diremos- implica memoria, y previsión, espera. Pero ¿qué es recordar? Es tener una imagen del pasado. ¿Cómo es esto posible? Porque esta imagen es una huella que dejan los acontecimientos y que permanece marcada en el espíritu¹²⁰.

San Agustín no habla del concepto de narración en sus ejercicios espirituales. De alguna forma, sin embargo, lo hace la *forma* y expresividad de sus *Confesiones* (como ya se observara). Respecto al *contenido* mismo del gran ejercicio espiritual, la teoría del triple presente posee el germen de narratividad que permite comprender la distensión del alma y resolver la aporía de la esencia y la medida del tiempo. Para decirlo en otras palabras, el relato pone en escena el movimiento básico de la *distentio animi* -medida de temporalidad- y al hacerlo disuelve la aporía esencial del tiempo.

No se dirime especulativamente la cuestión del transcurrir existencial, tan sólo se deshace bajo su propio peso. Esto es lo que muestra el relato de ficción en esta primera

¹²⁰ Ibid. p. 49.

instancia. Por eso, es tan importante la labor de Ricoeur al reconocer en la rememoración [atención] y expectativa del triple presente del alma el esquema básico de la narratividad. La idea es que si el tiempo existe es tan sólo en la medida que se recuerda, atiende y anticipa de la misma manera que opera el relato de ficción.

Todo este recorrido a través de las instancias temporales puestas en el alma por San Agustín anticipa el análisis de Aristóteles para una venturosa poética de la temporalidad. Ha sido necesario sortear los obstáculos de las aporías escépticas para llegar a una nueva encrucijada dentro del pensamiento de Agustín. A saber, la distensión del espíritu que predica la extensión del tiempo es sólo el aspecto pasivo del alma. Ella también es activa respecto a las impresiones temporales que la conmueven. El concepto de *intentio animi* no es únicamente la inclinación del alma hacia su futuro o su pasado sino también la posibilidad de volver sobre todo ello a través de la reflexión. Este ámbito conforma una recapitulación de la *vida vivida* a modo de conciencia existencial. Así queda resumida una visión metafísica de la teoría de la narratividad: el alma es tanto la que escribe como la que lee.

Esto está expresado claramente en una cita que relaciona la teoría hermenéutica de Ricoeur con puntos fundamentales del pensamiento de Hegel:

En efecto el espíritu alcanza el estatuto definitivo de sujeto en la mirada retrospectiva en la que se reconoce presente ya en cada una de las figuras por las que ha pasado, empezando por la vida y el deseo, sin verse a sí mismo en su "momento" en la verdad parcial de cada una de ellas. Así, cada figura es el espíritu en la figura final abarcadora del saber absoluto, que recorre reflexivamente y subsume en la verdad cada verdad.¹²¹

Se observa aquí una lectura interesante de la teoría de Hegel que confirma el movimiento reflexivo por el cual el hombre otorga sentido a los episodios aislados de su vida. La narración conforma así la historia de una vida en la medida que puede ser contada. El relato pone en acto el sentido a través de su propio movimiento reflexivo, por cuyo medio el espíritu se reconoce totalmente en cada momento particular. Por eso, la temporalidad en la visión de Ricoeur, y en base a este supuesto, no es una intuición inmediata al modo bergsoniano sino mediadora. Esta idea, a su vez, subsume a la temporalidad en su instancia cumbre que corresponde a la conciencia. Pues, si no basta con

¹²¹ N. A. Corona, "La lectura ricoeuriana de Freud", op. cit. p.265.

vivir para entender es porque la apropiación de la existencia es necesaria. Luego, el tiempo mismo es “más que vida”.

Por ahora, recapitulando, se ha notado la importancia no sólo del *contenido* sino también de la *forma* de las *Confesiones* de San Agustín. En el cómo está el estilo. El es quien trabaja con las figuras narrativas cuyo rol desapercibido en San Agustín es importantísimo para la literatura proustiana. Todo el ejercicio filosófico del religioso es una puesta a prueba de la razón en el orden de la especulación sobre el tiempo. Por eso, y tal vez sin proponérselo, recurre en varias ocasiones al lenguaje figurado. Si bien el texto habla de una solución para las aporías del tiempo, dicha solución se encuentra menos en el contenido de la obra agustiniana que en su *forma*. El acto mismo de la escritura como confesión permite descentrar el tema del orden meramente especulativo hacia el del artificio literario. La cuestión -mencionada antes- parece disolverse antes que ser resuelta. Esta cuestión excede, obviamente, la intención original del religioso.

Para completar este estudio, entonces, es necesario recurrir a la teoría hermenéutica de Ricoeur en función de la *Poética* de Aristóteles. Dicho trabajo amplía el sentido de la *distentio animi* o pasividad anunciada por Agustín con la configuración estructural necesaria para una teoría narrativa. Falta, entonces, sumar a la distensión del espíritu que recibe pasivamente el pasaje de *algo que no es a algo que va siendo al tiempo que deja de serlo*, la intención por medio de la cual el alma realiza activamente dicho pasaje. Así, dice Ricoeur:

La noción de *distentio animi* no ha recibido lo que le corresponde hasta que no se haya contrastado la pasividad de la impresión con la actividad del espíritu atendido en direcciones opuestas, entre la espera, la memoria y la atención. Sólo un espíritu así, diversamente extendido, puede distenderse.¹²²

A continuación:

En esta nueva descripción del acto de recitar, el presente cambia de sentido: ya no es un punto, ni siquiera un punto de paso, es una “intención presente” (...). Si la atención merece así llamarse intención, es en la medida en que el tránsito por el presente se ha hecho transición activa: ya no sólo es atravesado el presente, sino que la “intención presente

¹²² P. Ricoeur, *Tiempo y narración I*, op. cit. p. 61.

traslada (traicit) el futuro al pasado, mermando el futuro y aumentando el pasado, hasta que, consumido el futuro, todo se convierte en pasado (...).¹²³

b. La trama del tiempo

La trama representa, dentro del contexto narrativo, la síntesis a partir de la cual se realiza una posible explicación del tiempo. Estrictamente, en realidad, la trama implica temporalidad de manera esencial. Una cita arroja luz sobre esta cuestión:

Tal operación mediadora es la trama, a través de la cual los acontecimientos singulares y diversos adquieren categoría de historia o narración. La trama confiere unidad e inteligibilidad por medio de la “síntesis de lo heterogéneo”. Nada puede ser considerado como acontecimiento si no es susceptible de “ser integrado en una trama”, esto es, de ser integrado en una historia.¹²⁴

El trabajo de Ricoeur sobre la *concordancia discordante* en el análisis de la ficción como organización temporal significativa se completa con la *Poética* de Aristóteles. Se ha considerado ya uno de los conceptos clave para el tema que es el de la trama. Valga recordar su idea central que consiste en reunir causalidad y azar mediante la acción en una unidad temporal completa. Pero ¿qué es lo interesante de esta nueva terminología en relación a lo logrado hasta aquí? Vuelve un poco los pasos sobre la teoría de Bergson que el devenir es absoluto y completo. De esta manera, el concepto de la trama evidencia el movimiento único por el cual el hombre ya no es sino que deviene. Pero vuelve, asimismo, el fantasmagórico modelo apriorístico o esquema del mundo propuesto por las ciencias que invalida el curso esencial de la existencia. ¿No representaría la narración, acaso, con su afán de unidad y síntesis un nuevo modelo organizativo que cae en la misma trampa? Pues bien, como se ha visto, ha llegado el punto de inflexión en la argumentación racional sobre el tema. Ya no se razona sobre el tiempo ni se intenta seguir su corriente -Bergson- sino que se lo re-vive artificialmente. De este modo, cada punto en el orden del tiempo real halla su contrapunto en la narración. Punto y contrapunto representan los hilos de la composición narrativa. Nada queda fuera de ella, como querría Bergson, ya que la vivencia original se recrea a partir de un movimiento único y completo definido por la trama. La narración

¹²³ Ibid. pp. 61-62.

¹²⁴ Ibid. p. 26.

juega, de esta manera, con los episodios temporales que la componen, ensamblándolos y proponiendo un re-vivir o una re-capitulación de los momentos únicos. Esto, a su vez, se relaciona con la idea de la repetición proustiana dentro del marco de la historicidad que propone Heidegger. Por ahora, lo importante es la idea aún vaga que la narración simula la experiencia primigenia de la temporalidad. La estructuración a partir de los diversos componentes de la trama pone en evidencia la lógica de un discurso cuyo referente último y primero es la vivencia original del tiempo.

2. Función narrativa y tiempo: Historia del *Dasein*

El arte de contar no es una manera de reflexionar sobre el tiempo. Lo atrapa como cayendo de su peso.¹²⁵

A fin de poner orden al material de lecturas sobre esta parte, y siendo su función principal la concordancia mediante el relato de la discordancia que presenta la vida, hay que distinguir los momentos específicos del ser relatado.

En primer lugar, una aproximación al texto *La función narrativa y el tiempo* de Ricoeur es una buena manera de comprender la relación entre el mundo vivido y el mundo narrado. Dicho trabajo esboza, fundamentalmente, una correspondencia entre la analítica del *Dasein* heideggereano y una teoría de la narratividad. Así, cada momento de la primera se relaciona con un aspecto diferente del análisis del relato. Sin embargo, la conexión o simetría genera una interrupción en el momento que Heidegger pretende clausurar la analítica del *Dasein* -tercera etapa de la temporalidad- en su ser-para-la-muerte. Entonces, Ricoeur comprueba que la narración trasciende el ser-en-el-tiempo mediante la comunicación o fusión de horizontes del autor y el lector. Pero esto más adelante.

Por otra parte, el fantasma del esquematismo podría reaparecer en la intercomunicación de la obra que abre el círculo de la interpretación y lo cierra de modo perfecto. Tal como se ha desarrollado hasta ahora, la intención es no interrumpir el flujo de la existencia. Cabe la sospecha que la ambición hermenéutica de Ricoeur soslaya un poco

¹²⁵ P. Ricoeur, *La función narrativa y el tiempo*, op. cit. p. 18.

su labor fenomenológica ya que todos los fenómenos dispersos y caóticos tomados de la vida adquieren su sentido al final de la narración. La pregunta que se impone, entonces, es si esta teoría no ejerce violencia alguna sobre el texto de manera que su conclusión confirma una expectativa inicial. Si esto es así o si la hermenéutica puede sustentar un conocimiento acabado del universo narrativo para esclarecer la cuestión del tiempo se analizará en lo sucesivo. Por ahora, importa notar que este nuevo recorrido intelectual descubre un campo de aplicación para el tiempo que sigue desafiando el paradigma racional.

Hechas algunas salvedades respecto a este análisis y con la sola intención de plantear sus dificultades desde el comienzo, es preciso adentrar en el estudio de *La función narrativa y el tiempo*. En él se esclarece, principalmente, la relación entre la analítica del ser -historicidad del *Dasein*- y el análisis de los relatos de ficción.

Ricoeur crea, entonces, un paralelismo entre la analítica del *Dasein* y la hermenéutica del relato de ficción. Uno de los nudos centrales de este trabajo es la noción que define tanto al relato histórico como al ficticio: el pasaje de una temporalidad lineal o cronológica a una significativa. En su nivel inferior la intra-temporalidad o entre tiempo de la historicidad del *Dasein* supone la posibilidad de una cronología episódica para el relato. Este entre-tiempo asume, dentro de la teoría del relato, la *puesta en intriga* que significa el comienzo narrativo. Ella es la chispa que enciende la narración a través de su lectura, en su descripción más coloquial. Es fundamental para esta teoría, también, el rol de un otro que funciona como dispositivo de comunicación. Para decirlo en palabras del propio Ricoeur:

Así pues, es en la competencia narrativa y en su correlato, la intriga, donde se ocultan relaciones de tiempo bastante más complejas que no la dejan comprender las alusiones rápidas del tiempo lineal del relato cronológico. Mostraremos que el tiempo del más simple relato escapa a la concepción vulgar del tiempo, conocido como una sucesión de instantes sucediéndose sobre una línea abstracta orientada en una dirección única.¹²⁶

No hay línea de tiempo pre-determinada como no hay dirección única y, en tal sentido, la narración oficia como traductora de la realidad siempre cambiante. Esta idea continúa con las reminiscencias bergsonianas: cada instante de tiempo está preñado de uno

¹²⁶ P. Ricoeur, *La función narrativa y el tiempo*, op. cit. p. 16.

anterior y de otro que le sucede. Así, no se puede proyectar una línea temporal recta sino, más bien, una suerte de espiral con doble vía que ora se lanza al futuro, ora se encoge sobre el pasado. A efectos de continuar con el concepto básico de la intriga, ella posibilita la armonía en conjunto de episodios distantes y aislados. Mantiene, pues, la tensión del lector mediante artilugios con los acontecimientos y el juego de recuerdos y expectativas en base a ellos. *¿Y después qué?* es la sentencia que mantiene la vista inamovible frente a las páginas leídas. Así es como la trama suscita el interés del lector al proyectar cierto suspenso en el orden de los acontecimientos con sus innumerables variaciones. El modelo temporal que propone la narración mediante la *puesta en intriga* es que las cosas siempre han podido ser de otra manera y luego no han sido más que de una única forma. Esto significa que la discordancia propia de todo episodio vital concuerda consigo mismo mediante la ficción. No ha sido otra la tarea de reunir los pensamientos de San Agustín y Aristóteles en un programa narrativo integral. Azar, necesidad, heterogéneo, singular, distensión y atención se encuentran en oraciones, párrafos, fragmentos y capítulos que intentan componer mundo. La intención deliberada de hacerlo, en oposición a un orden impuesto en términos clásicos, supone el relato típicamente moderno.

Ahora bien, ya se ha dicho que la novelística proustiana plantea una serie de estridencias respecto al orden de la narrativa clásica presentando un quiebre en el relato. Para abordar el significado de *historia*, y comprobar la des-estructuración proustiana, valga una primera definición de la misma tomada por Ricoeur de W.B. Gallie en *Philosophy and understanding*:

Digamos primero que una historia (*story*) describe una sucesión de acciones y experiencias hechas por un cierto número de personajes, sean reales o imaginarios. Estos personajes son representados en situaciones que cambian o al cambio de las cuales reaccionan. A su vez, estos cambios revelan aspectos ocultos de la situación y de los personajes, y engendran una nueva experiencia (predicamento) que exige el pensamiento, la acción o ambos.¹²⁷

La primera caracterización de una historia es, sencillamente, la de ser una sucesión de acciones. Sin embargo, la novela de Proust carece de ellas casi por completo. Las descripciones son tan interminables como ríos que se ramifican sin acabar nunca. Antes que las acciones preponderan, por el contrario, los estados de ánimo y las caracterizaciones

¹²⁷ P. Ricoeur, *La función narrativa y el tiempo*, op. cit. p. 17.

confusas. ¿Qué acción puede delinear una novela que no termina de definir a sus personajes? ¿A quién corresponde *hacer* algo cuando parece tan difuso *ser* alguien? Paisajes con pinceladas impresionistas, caracteres poco definidos o completamente oscuros y estados de ánimo fluctuantes son los códigos de un universo narrativo que se resigna a ser descifrado. ¿Pero cómo? El primer paso para una narración es la presentación del mundo de ficción o la introducción de *lo dado*. Aquí, *lo dado* en términos filosóficos, o simplemente *un mundo* es algo que requiere de un largo recorrido. Por otra parte, los personajes, atrapados en sí mismos, se hallan atravesados por un sinnúmero de descripciones posibles, ninguna de ellas completamente definitiva. Incluso, resulta conflictivo para la mayoría de los caracteres el tener que asumir una identidad propia. Así, se pueden mencionar varios ejemplos de cómo el complejo universo ficticio de *En busca del tiempo perdido* se encuentra arrojado a la idea que no puede comenzar. De esta suerte ¿Cómo seguir las reglas básicas procedentes de un relato típico?

Para citar algunos ejemplos referentes a esta ambivalencia medular de la narrativa proustiana, revisados oportunamente, valgan los siguientes:

Pero a mi, aunque me durmiera en mi cama de costumbre, me bastaba con un sueño profundo que aflojara la tensión de mi espíritu para que este dejara de escaparse el plano del lugar en donde yo me había dormido, y al despertarme a medianoche, como no sabía en donde me encontraba, en el primer momento tampoco sabía quién era; en mi no había otra cosa que el sentimiento de la existencia en su sencillez primitiva, tal como puede vibrar en lo hondo de un animal (...).¹²⁸

Y de ese modo, por el lado de Guermantes, he aprendido a distinguir esos estados que se suceden en mi ánimo, (...) tan faltos de todo medio de intercomunicación, que cuando me domina uno de ellos no puedo comprender, ni siquiera representarme, lo que deseé, temí o hice cuando me poseía el otro.¹²⁹

Esto muestra a un personaje principal completamente desdibujado. No solamente desconoce quién es sino que, además, no se puede situar espacio-temporalmente. Si se tratara únicamente del conflicto de un solo personaje dentro de la novela, la cuestión sería más abordable. Por el contrario, todo el universo narrativo de *En busca del tiempo perdido* no encuentra su lugar. Además, su extensa longitud que impide concebirla como una novela, su estilo de escritura sin otra referencia que la continuidad, descubre una estructura

¹²⁸ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 11.

¹²⁹ *Ibid.* pp. 182-183.

narrativa atípica. La novela -podría ser saga o épica- es monumental en el sentido de su genialidad y también en el de su exceso. Desborda. Sus oraciones son como ríos y fluyen caudalosos arrastrando todo en ese devenir loco que recuerda tanto a Bergson.

A fin de continuar con el ejercicio hermenéutico de Ricoeur en relación a la analítica del *Dasein* es necesario revisar algunos conceptos. Como se ha visto en primera instancia, el ser-en-el-mundo heideggeriano se enraíza en el concepto de intra-temporalidad que es ya una ruptura con la cronología lineal ingenua. Esta intra-temporalidad o entre-tiempo significa, entonces, estar-en-el-tiempo. Resulta una obviedad que no es tal al pensar lo que significa contar con el tiempo. Expresiones tales como *tener tiempo*, *tomar su tiempo* o hasta *perder el tiempo*, son reveladoras de esta primera instancia analítica. Su correlato en la literatura proustiana anuncia algo fundamental en el pensamiento de Ricoeur. A saber, el tiempo con que se cuenta para escribir. Esto que puede resultar tan evidente a cualquier mirada desatenta representa la raíz del proyecto proustiano. Todo el tiempo vivido únicamente es perdido mientras que aquél en que se escribe es recuperado. Ricoeur ha descubierto la rendija a través de la cual ocurre la magia en Proust. Es mediante el tiempo con que se cuenta que la historia de una vida es contada. Que la obra inaugure, a su vez, otro tiempo o hasta cierta a-temporalidad por el arte no inválida aún esta primera instancia analítica. De alguna forma también, el anclaje de la obra en la intra-temporalidad significa que deja de ser concebida como algo fuera de la realidad. Esto es de suma importancia, posteriormente, en el debate por la trascendencia o inmanencia de la obra.

La intriga literaria -célula narrativa- juega con las diversas instancias temporales. Así es como el círculo hermenéutico va desde el comienzo de la obra hacia el final en un juego de escritura y re-escritura, como también de lectura y re-lectura. Pero todo esto no es hecho en algún otro mundo posible sino en este tan real por el cual se desarrollan los acontecimientos. La verdad de la ficción es otra forma de poner en palabras la ficción de la realidad al comprender cómo cada hecho aislado remite a otros infinitamente. Así, contar una historia no es más que re-contarla al comprender que el relato ficticio involucra siempre el devenir mismo de la vida. Una cita tomada de Ricoeur ilustra esta idea en relación al sentido ulterior de la muerte como clausura existencial y al final como cierre narrativo:

A continuación, la configuración de la intriga permite retomar y comprender la sucesión a partir del fin, en el sentido como Kermode caracteriza el relato clásico por *the sense of an ending* (...) el arte de contar llega a ser el de re-contar, y el arte de seguir la historia se funda en el de anticipar en ella el sentido, a la luz de su fin esperado y ya sabido; todos los encadenamientos adquieren sentido en tanto que ellos conducen a este fin.¹³⁰

Pero ahora la re-capitulación propuesta por la narración en el sentido de su finalidad que desentraña a su vez la vivencia original, representa la segunda instancia temporal de la analítica del *Dasein*. A saber, la historicidad.

El análisis de la intriga como configuración nos ha llevado al umbral de lo que se podría llamar la repetición narrativa: leyendo el desenlace en el comienzo y el comienzo en el desenlace, aprendemos también a leer el tiempo al revés, como la recapitulación de las condiciones iniciales de un curso de acción en sus consecuencias terminales.

De esta manera, la intriga no establece solamente la acción humana “en” el tiempo (...) sino también en la memoria. Y la memoria, a su vez, repite el curso de acontecimientos según un orden que es la contrapartida del despliegue del tiempo entre un comienzo y un fin.¹³¹

Esta segunda instancia temporal del *Dasein* reanuda la potencia del ser-en-el-tiempo en relación a su memoria. Gracias a que las vivencias se desarrollan en el espíritu como anticipación y rememoración -se ha visto al comienzo con San Agustín- es posible apropiárselas mediante la repetición. El funcionamiento de esto se da por la recapitulación de episodios re-vividos a través de la memoria en la narración. La historicidad en el sentido de su repetición permite que el tiempo adquiera conciencia a través de la memoria y su relato. ¿De qué otra forma corroborar la extensión del alma que al repetirse a sí misma se reconoce y al ser contada se da cuenta de sí? Entonces, se hace evidente el concepto de historicidad y su importancia tanto para la analítica del *Dasein* como para la teoría del relato.

Recapitulando: la especulación en torno a la historicidad implica un retorno al pasado que, a su vez, admite la puesta en intriga como sucesión episódica para la teoría del relato. De esta manera, el inicio de la trama conjuga los acontecimientos aislados en una red total de significaciones. La idea de repetición como figura de la memoria para la analítica del *Dasein* se traduce como la dirección de los acontecimientos hacia un fin sin violencia en la teoría del relato. En vistas a una trama narrativa, todo podría haber sido de

¹³⁰ P. Ricoeur, *La función narrativa y el tiempo*, op. cit. p. 25.

¹³¹ Ibid. p. 25.

otra manera y luego no ha resultado más que de esa. La configuración del relato sobre el final no anula la contingencia y libertad de los episodios singulares. Allí, pues, su magia y belleza.

La lectura teje y desteje los hilos de la eventualidad en el plano narrativo. De la misma manera, la historiografía juega con los hechos históricos al relacionarlos, dotándolos de significación. La memoria funciona, en ambos casos, como un dispositivo que permite re-vivir sucesos de manera de completar las vivencias originales. Esto, a su vez, está relacionado con lo que se ha comprobado desde San Agustín, pasando por Bergson y a través de la literatura proustiana. A saber, que la vida humana en el tiempo no es jamás algo dado y acabado sino una permanente transformación de sus condiciones iniciales y su consiguiente re-actualización. De esta manera, las revisiones históricas re-significan lo humano dotándolo de toda su riqueza, en oposición al procedimiento científico. Así, la experiencia humana es abarcada en su totalidad en el ámbito de la ficción narrativa. Todo ocurre gracias al concepto mismo de historicidad y en relación al ser-en-la-repetición.

Pero la repetición significa algo más que un simple vuelco de la orientación fundamental del cuidado hacia el futuro. Significa retomar nuestras potencialidades más adecuadas, tales como son heredadas de nuestro propio pasado, bajo la forma de un destino personal y un destino colectivo.¹³²

El tema de la clausura del *Dasein* en su ser-para-la-muerte que es la tercera instancia temporal, se dejará para un ulterior análisis. Compete también a la labor realizada en *Tiempo y narración* el continuar con este punto crítico de la filosofía de Ricoeur. A saber, la función receptiva de la obra de arte y su capacidad comunicativa pone en duda la intransmisibilidad del ser-para-la-muerte del *Dasein* heideggeriano.

3. Tiempo y Narración

Es en la vida donde lo discordante destruye la concordancia, no en el arte trágico.¹³³
Al incluir lo discordante en lo concordante, la trama incluye lo conmovedor en lo inteligible.¹³⁴

¹³² P. Ricoeur, *La función narrativa y el tiempo*, op. cit. p. 34.

¹³³ P. Ricoeur, *Tiempo y narración I*, op. cit. p. 99.

¹³⁴ *Ibid*, p. 101.

En *Tiempo y narración I* Ricoeur presenta su proyecto hermenéutico que consiste en abrir y cerrar el círculo que va de mimesis I a mimesis III pasando por mimesis II. Antes de adentrar en el tema específico de dichas instancias, es importante considerar el concepto aristotélico de mimesis. Ella queda perfectamente definida por Ricoeur de la siguiente manera:

La trama, dice Aristóteles, es la mimesis de una acción. Distinguiré, en su momento, tres sentidos, al menos, del término mimesis: reenvío a la pre-comprensión familiar que tenemos del orden de la acción, acceso al reino de la ficción y nueva configuración mediante la ficción del orden pre-comprendido de la acción.¹³⁵

La mimesis funciona, en adelante, como un espejo invertido que media entre el mundo de *lo dado* -acción- y el mundo creado -ficción- relacionados en ambas direcciones. Lo interesante de la propuesta de Ricoeur es que contempla el camino de ida y vuelta de un mundo a otro con la suma de todas sus transformaciones. Este nuevo espejo no es estático. La obra realizada ha dejado de ser meramente una copia de la realidad o su modelo alternativo. Por el contrario, inaugura un nuevo espacio que al fundar una construcción ficticia permite habitar la misma realidad de otra manera. Así es como bajo el ala de la inventiva, el devenir arrollador se transforma en la posibilidad de lo lúdico. La narración juega con las innumerables opciones que se abren en el tiempo. Sólo que después debe cerrarlas ya que tal es la condición de su existencia. No es en tanto tiempo cronológico que la ficción es mimesis de realidad sino por su simulación, dentro de una des-organización coherente, del flujo ininterrumpido y caótico de la existencia. La imitación se da en el orden de la configuración de lo heterogéneo. Lo único que ya no hay es modelo.

De esa forma, el tiempo del relato es completo y finito como el transcurso del devenir que tanto ha intentado formular Bergson. Como se ha mencionado antes, la historia del relato es la del *Dasein* en el sentido de su historicidad ya que ambos se dan temporalmente aunque solo por un tiempo.

Presentaré el programa hermenéutico de Ricoeur, entonces, en sus propias palabras:

¹³⁵ Ibid, p. 33.

Ha llegado el momento de relacionar los dos estudios independientes que preceden y poner a prueba mi hipótesis de análisis: entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural.¹³⁶

Lo interesante de esta propuesta ricoeuriana, comentada desde el principio, es la ampliación de la perspectiva fenomenológica sobre el tiempo con su interpretación hermenéutica. Ella es la que abre el juego de ficción, el *como si* de la construcción narrativa que involucra a la vida en una suerte de *para sí*. Es decir, plantea un acercamiento entre el texto, su producción y recepción de manera que el sentido final no es nuevo sino incorporado. En palabras de Ricoeur:

En cambio incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar. Para la semiótica, el único concepto operativo sigue siendo el del texto literario. La hermenéutica, en cambio, se preocupa de reconstruir toda la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y lectores.¹³⁷

a. Mimesis I

Esta primera parte del estudio de la mimesis consiste en la pre-comprensión del universo significado por la narración. Parece una obviedad pero es importante saber de qué habla una narración y porqué lo hace tanto como de quiénes trata y a quiénes se dirige. En otras palabras, la presuposición a la cual compete mimesis I es la de apropiarse de las siguientes funciones narrativas: agente, fin, medio, circunstancia, ayuda, hostilidad, cooperación, conflicto, éxito y fracaso. Aquí entra en juego el concepto de verosimilitud aunque no esté manifestado de forma explícita. Para que un texto de ficción funcione tiene que ser creíble. A fin de que el espectador-receptor de la obra pueda entrar en el universo re-creado éste debe responder a ciertas expectativas mínimas de su comprensión. Esto es lo que procura, en cierta forma, mimesis I. Queda explicado de la siguiente manera:

¹³⁶ P. Ricoeur, *Tiempo y narración I*, op. cit. p. 113.

¹³⁷ Ibid. p. 114.

Comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del "hacer" y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas.¹³⁸

Otro acercamiento a esta primera mimesis no se relaciona tanto con la praxis como con la utilización del lenguaje simbólico. La importancia de este aspecto se hace evidente al comprender que relatar un mundo de ficción es ya articularlo de manera inteligible. El discurso narrativo no es lineal e informativo sino que recurre a figuras que le permiten funcionar con múltiples significados. De otra forma, carecería de sentido el concepto mismo de *puesta en intriga*.

Una referencia ulterior para esta primera mimesis se relaciona con una cuestión analizada antes en *La función narrativa y el tiempo*. Se trata del esquema temporal que coincide con la intra-temporalidad, es decir, con la categoría más superficial de la analítica del *Dasein*. Ricoeur muestra un interés especial en oponer el entre-tiempo heideggeriano a una reducción lineal de *ahoras* abstractos. El sentido de la intra-temporalidad en relación con la entrada en relato es el de hacer presente mediante la atención. Esta categorización es sumamente importante en la medida que se separa explícitamente de la cronología lineal supuesta por otros tipos de discursos.

Es importante, pues, ver la diferencia de significado que distingue el "ahora", propio de este tiempo de la preocupación, del "ahora" en el sentido del instante abstracto. El "ahora" existencial se determina por el presente de la preocupación, que es un "hacer presente", inseparable de "esperar" y "retener".¹³⁹

Así se observa cómo esta primera instancia de la mimesis combina de nuevo la estructura fundamental de la analítica del *Dasein* con la teoría del relato. La sucesión lineal de *ahoras* abstractos -visión ingenua del tiempo- se convierte dentro del sistema narrativo en un hacer presente que espera y retiene. Este entre-tiempo que tanto se asemeja por sus características al tiempo cronológico lineal posibilita, sin embargo, la entrada en narración. Manifiesta la tensión existencial -atención- por medio de la cual el presente se inclina sobre el futuro en la forma de la espera, conservando las huellas de su pasado. La diferencia fundamental con el tiempo común, abstracto y vacío, es que el entre-tiempo episódico

¹³⁸ Ibid. p. 119.

¹³⁹ P. Ricoeur, *Tiempo y narración I*, op. cit. p. 128.

admite su configuración. Para entonces se habrá dejado atrás la discordancia propia de la perplejidad del tiempo agustiniano.

La introducción de mimesis I permite, en oposición a la mudez de Agustín, la posibilidad de construir un mundo de ficción para explicar al mundo real.

Se percibe cuál es la riqueza del sentido de mimesis I: imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria.¹⁴⁰

b. Mimesis II

Con mimesis II se abre el reino del como si.¹⁴¹

Esta segunda instancia de las mimesis actúa como mediadora entre las otras dos. A ella le corresponde la noción de construcción de la trama en sentido propio ya que relaciona la praxis del primer mundo mimético con el tercero. Para decirlo en otras palabras, esta mimesis va de la pre-figuración a la post-figuración.

¿Qué es lo que acontece en el medio? ¿Acaso se pasa de un mundo de acción al otro sin ninguna transformación sustancial? ¿No es la propuesta general de Proust, a la luz de la lectura de Ricoeur, que el transcurrir vital significado por la obra se reconstruye infinitamente? A este efecto, se puede pensar la saga entera de *En busca del tiempo perdido* como una obra con infinitas posibilidades y sin ningún final (al menos *como si* no lo tuviera). Desde la monumentalidad de sus tomos que intentan guiar a un lector que quisiera, antes bien, perderse hasta el ensamblaje final que suena como la última hora cuando es la primera...todo indica que se va desde ningún lugar hacia ningún otro. Lo único cierto es el recorrido por los caminos propuestos casi azarosamente. Y, sin embargo, o aún a causa de ello, la aventura resulta embriagante. Tanto más por cuanto el devenir entre un primer momento y el último resume una existencia a la vez que la multiplica. Y lo que se ha dicho sobre el fin como aspiración y las potencialidades siempre plenas del relato de ficción sirve

¹⁴⁰ Ibid. p. 129.

¹⁴¹ Ibid. p.130.

para esta parte de mimesis II. Ella es la que condensa la historia en el instante mismo en que habiendo podido *no ser* nunca, *será* siempre.

¿En qué sentido integra mimesis II a las mimesis I y III? En primer lugar, es mediadora respecto a la síntesis de lo individual y lo general. Esto significa que ella posibilita o tiende un puente entre acontecimientos aislados e inconexos y situaciones generales que los convocan. Es decir, momentos singulares y absolutamente arbitrarios, sin ningún tipo de encadenamiento lógico, se transforman en parte de una historia. De esta manera, un acontecimiento dentro de una trama debe ser potencialmente relacional. Sirve, además, como integradora de todas las funciones observadas ya en la instancia de mimesis I, de manera que agentes, fines, medios y circunstancias se tejen en virtud de una conclusión aceptable. De esta manera, se pone en funcionamiento la configuración de la trama en sentido propio. A saber, su capacidad de dar sentido a lo que carece de él en un principio. En otras palabras, entreverar lo discordante con lo concordante.

Por último, la mediación se da en el nivel de los caracteres temporales propios que manifiestan la tensión ejercida entre lo heterogéneo y lo sintetizado dentro de la narración. Son las variables que permiten considerar dos planos temporales distintos: el cronológico y el no-cronológico. Esto representa el pasaje de la intra-temporalidad del *Dasein* al plano de su historicidad por el cual el sentido emerge del fondo de la repetición. Esto está claramente expresado en un pasaje de *La función narrativa y el tiempo*:

Es así que cada uno se recibe como destino (Schicksal) en la repetición (Wiederholung) de su herencia transmitida y recibida: “La repetición es la transmisión expresa; dicho de otro modo, el retroceso (Rückgang) a las posibilidades del *Dasein*, que han sido”. De este modo el vínculo entre destino y repetición constituye el meollo de la noción de historicidad. La repetición es repetición de sí mismo como destino.¹⁴²

c. Mimesis III

Se ha dicho a lo largo del recorrido de las mimesis I y II que ambas están referidas como también lo están a mimesis III en una suerte de unión circular. Así, se completa la transición operada entre el mundo de la vida y el mundo del texto al volver al primero. Una

¹⁴² P. Ricoeur, *La función narrativa y el tiempo*, op. cit. p. 32.

breve introducción, entonces, de este último momento del círculo hermenéutico que es también su principio en sentido filosófico:

Generalizando más allá de Aristóteles, diré que mimesis III marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica.¹⁴³

El acto de lectura se convierte así en el agente que une mimesis III a mimesis II. Es el último vector de la re-figuración del mundo de la acción bajo la influencia de la trama.¹⁴⁴

A modo de cierre -irónicamente abierto por su función receptiva- mimesis III reúne a las otras dos mimesis incorporando el mundo de la vida al horizonte de la comprensión del texto. La importante y exacerbada función del lector dada por la re-figuración simboliza la revolución de la narrativa moderna en la historia de las letras. El estallido de la subjetividad preconizado ya en la desmedida función narrativa de los caracteres recalca también en la instancia receptiva. Se subestima en adelante una narración cuyo sentido sea decodificar, únicamente, el universo de sentido esbozado por su autor. El lector pasa a ser una de las figuras centrales de la teoría hermenéutica ya que su función principal es la interpretación de los textos. Esta idea acompaña la noción de obra abierta en la modernidad y contrarresta, una vez más, la unilateralidad propuesta por la novela de autor. Esto está expresado en un texto de Iser sobre la teoría del efecto estético que se llama *El acto de leer*. Dice así:

(...) en las obras literarias tiene lugar una interacción, en cuyo transcurso el lector “recibe” el sentido del texto en cuanto lo constituye.¹⁴⁵

Y en la opinión de Morris Weitz citada por Iser:

La teoría estética es un intento vano de definir lo que no puede ser definido, de determinar las propiedades necesarias y suficientes de aquello que no tiene propiedades necesarias ni suficientes, de concebir un concepto cerrado de arte cuando su mismo uso revela y exige su apertura.¹⁴⁶

¹⁴³ P. Ricoeur, *Tiempo y narración I*, op. cit. p. 140.

¹⁴⁴ Ibid. p. 148.

¹⁴⁵ Wolfgang Iser, *El acto de leer*, trad. de Manuel Barbeito, Madrid, Taurus, 1987, p. 45.

¹⁴⁶ Ibid. p. 51.

Toda la búsqueda del tiempo perdido es un ejemplo de la puesta en crisis del concepto de obra cerrada, definida por un sentido originario unívoco. La cercanía entre Proust-autor y el protagonista de la novela, ejecutada mediante la noción de voz narrativa, seduce por su verosimilitud. Sin embargo, inaugura a la vez que clausura el fundamento último de la obra en el principio de identidad: el héroe no alcanza nunca a la voz narrativa. Y, aún, ni siquiera el autor posee su obra acabada por cuanto corresponde a los lectores la interpretación final de la novela. Sin embargo, estos aún no han leído mientras lo hacen ya que la narración es tan sólo un proyecto. El mismo tampoco puede ser resuelto: ¿cómo podría escribir el autor si el héroe no termina aún de experimentar? ¿Cómo podría suceder esto, a su vez, si el protagonista y el narrador nunca se encuentran? El círculo no es tan sólo hermenéutico sino infinito y esto se ha logrado por medio de la trama. Ella es la que sostiene, con aparente fragilidad, la eterna suspensión del sentido final que magistralmente imita a la vida.

Mimesis III confirma, entonces, el permanente y necesario diálogo entre el mundo de la vida y el mundo del texto mediante la recepción de la obra por los lectores. No existe ya el sentido de la obra previo a la interdependencia de los dos universos de sentido. La comunicación se convierte así en una comunión (el círculo hermenéutico infinito podría ser también religioso). El sentido de la obra proustiana a partir de esta remisión de instancias miméticas es el de un eterno *estar en obra*.

En otras palabras, la producción literaria sólo vive reproduciéndose en esta idea que va del autor al lector o de mimesis I a mimesis III completando el círculo perfecto elaborado en mimesis II.

Lo fundamental, sin lugar a dudas, es el pasaje entre mimesis I o el mundo pre-figurado y mimesis III o el mundo post-figurado mediante la lectura. La sensación general que se tiene es que importa más el tránsito antes que el punto de partida o de llegada (tanto de la narración como de la experiencia vital). La imagen bien puede ser un puente tendido. Querer acortar el camino es equivalente a suspender el viaje. Todas las decodificaciones, lecturas y apropiaciones de un mundo por otro representan, en definitiva, el desafío. De ahí, la supervivencia del arte como así también la potencialidad de la experiencia viva. La instancia de mimesis III cierra el círculo, entonces, completando su sentido por medio del lector. Mágicamente, entonces, el círculo se abre.

En este aspecto, una obra puede estar cerrada en cuanto a su configuración y abierta en cuanto a la influencia que puede ejercer en el mundo del lector. La lectura -lo diremos en la cuarta parte- es precisamente el acto que realiza el paso entre el efecto de cierre, según la primera perspectiva, [la configuración] y el efecto de apertura, según la segunda [la refiguración]. En la medida en que toda obra actúa, añade al mundo algo que no estaba antes en él (...).¹⁴⁷

El alcance de que la obra actúe en el mundo es fundamental para comprender la distancia que media entre la analítica del *Dasein* de Heidegger y la teoría del relato en Ricoeur (anunciada anteriormente). Cerrado el círculo sobre mimesis III -irónicamente abierto- es necesario profundizar en esta separación crítica en las teorías de uno y otro pensador. La historicidad había planteado la repetición temporal e iniciado, a su vez, la entrada en la temporalidad auténtica. La idea de destino bajo la forma de la recuperación supone las nociones de herencia y de transmisión de sí a sí mismo en la teoría de Heidegger. En última instancia, el *Dasein* debe enfrentarse con su verdad ontológica que predica su imposibilidad intrínseca. El destino es individual e irremediable ya que el ser-para-la-muerte clausura el ser-en-el-tiempo de forma definitiva. No hay relato que pueda conmocionar la estructura de esta sentencia. Así es la historia en la perspectiva de Heidegger.

La teoría del relato para Ricoeur supone una transmisión fundamental de experiencias, en oposición al cierre planteado por la analítica del *Dasein*.¹⁴⁸ Esta es la metafísica que se desprende del análisis de *Tiempo y narración*. La idea misma de las mimesis comulga con la tesis que el ser-en-el-tiempo se transforma o hasta se cura mediante el ser-en-relato. De esta manera, el destino último del *Dasein* deja de ser individual y se transforma en colectivo. En palabras de Ricoeur:

¹⁴⁷ P. Ricoeur, *Tiempo y narración II*, op. cit. p. 43.

¹⁴⁸ Esta noción fundamental de experiencias compartidas supone el punto de partida y llegada de la mimesis de acción en Ricoeur. Lo expresa Ricardo Ibarlucía en su Ponencia sobre *Narración y experiencia práctica* en dicho autor: “¿Qué impacto tiene, sobre el plano práctico, esta refiguración narrativa de la existencia humana? “No hay función narrativa sin implicaciones éticas”, escribe Ricoeur en *Si mismo como otro*, invocando la tesis de Walter Benjamin en su célebre ensayo “El Narrador”, según la cual la narración, en su etapa primitiva, aún discernible en la epopeya y ya en vías de extinción en la novela, es fundamentalmente, “el arte de intercambiar experiencias”. (Ricardo Ibarlucía, “Narración y experiencia práctica: el lugar de la estética en la obra de Paul Ricoeur”, *Homenaje a Paul Ricoeur*, Centro de Investigaciones Filosóficas, Buenos Aires, 2005, p.8)

(...) se sabe con cuánto énfasis Heidegger subraya el carácter no transmisible del ser-para-la-muerte. Es este carácter incommunicable del morir el que, en el análisis ulterior de la historicidad, impone la primacía del destino singular sobre el destino común.¹⁴⁹

Ricoeur encuentra en la noción básica de intra-temporalidad como tiempo común original, el germen de la transmisión de experiencias vitales correspondiente a su solución optimista del *Dasein*. Así dice en *La función narrativa y el tiempo*: “Este tiempo público no es el tiempo anónimo de la representación vulgar, sino el tiempo de la interacción. En este sentido, el tiempo narrativo es de golpe tiempo del ser-en-común”.¹⁵⁰ Este tiempo básico, entonces, es el que posibilita la interacción del autor y el receptor mediante la obra. El mismo movimiento está plasmado también en la novela ya que todos los personajes interactúan unos con otros de manera que el mundo es transformado, como se dijera antes. Esto funciona tanto desde dentro como hacia fuera de la narración, lo cual mantiene ese círculo encantado de acción y mutación de los mundos de sentido. El universo acopia sus propias instancias temporales como lo soñaran Platón, San Agustín, Proust, y, tal vez, Ricoeur también. Todos en algún punto inefable, aunque ciertamente transmisible, confesarían una añoranza de unidad. Heidegger, al parecer, ha quedado del otro lado de la línea de la ilusión; aquél en el cual el final fáctico significa realmente el final.

Esta idea está muy bien presentada en el trabajo citado de Mónica Cragolini:

Frente a esta forma de pensar al otro poniendo el acento en la cuestión de la muerte, el pensamiento de Paul Ricoeur, que se asume, en una línea spinoziana, como una meditación sobre la vida, presenta una perspectiva de abordaje de la problemática de la alteridad desde lo vital, más que desde nuestra común mortalidad.¹⁵¹

Y luego:

La relectura de los párrafos de *Ser y Tiempo* dedicados al ser para la muerte lo llevan [a Ricoeur] a expresar sus perplejidades, sobre todo porque la insistencia en la temática de la muerte parece entrar en colisión con la noción de apertura y ser-posible del *Dasein*. Y es en este marco que aparece la cuestión de la vida, ya que se pregunta Ricoeur: “¿La angustia que pone su sello en la amenaza siempre inminente del morir no esconde la alegría del impulso de vivir?” En este sentido, la idea de la filosofía como “preocupación por el morir” asentada en el Fedro de Platón y continuada en la filosofía heideggeriana (como en muchas otras) le resulta a Ricoeur sospechosa. ¿No habría que pensar en la cuestión del nacimiento,

¹⁴⁹ P. Ricoeur, *La función narrativa y el tiempo*, op. cit. pp. 42-43.

¹⁵⁰ Ibid. p. 42.

¹⁵¹ M. Cragolini, “La vida “da que pensar””, op. cit. p. 274.

en la alegría del vivir? ¿No habría que estar atento a las palabras de Spinoza, quien en su *Ética* señala “El hombre libre no piensa en absoluto en la muerte y su sabiduría es una meditación, no de la muerte, sino de la vida”? Frente a la angustia existencial desveladora del ser para la muerte, la insistencia ricoeuriana transitará el camino del jubilo alentado por el deseo de “permanecer vivo hasta (...)”.¹⁵²

Se ha visto cómo Ricoeur se aparta de la analítica del *Dasein* en su aspecto más pesimista. ¿De qué le valdría inspirarse en la literatura para mostrar al tiempo si éste destruyera todo junto con la imposibilidad propia del *Dasein*? ¿No se percibe, acaso, en la elección del modelo narrativo la posibilidad última de comunicación entre las almas? ¿No mueve a Ricoeur, quizá, la misma inquietud que lo llevara a San Agustín a confesar la existencia del tiempo a pesar de su perplejidad? Y aún, más de lo que él se hubiera propuesto, encontrar en la forma de la confesión una respuesta a todas sus preguntas (como se ha observado en la *forma* del discurso agustiniano). La narración es sanadora, en este sentido, ya que se presenta como una resurrección frente a la muerte y la aniquilación. En definitiva, la obra literaria es un poco la prolongación del ser-para-la-muerte más allá de sí mismo. Es decir, más allá de su muerte.

Siguiendo con el tono de la confesión y citando a Proust mismo, la apertura del *Dasein* a través de la literatura comulga con la intimidad del ser-en-el-tiempo. El conocimiento de los otros tanto como de sí mismo se hace posible a pesar del misterio. La literatura se ha transformado de la mano de Proust en una nueva religión.

Nuestra vida es también la vida de los demás; pues, para el escritor, el estilo es como el color para el pintor, una cuestión no de técnica, sino de visión. Es la revelación, que sería imposible por medios directos y conscientes, de la diferencia cualitativa que hay en la manera como se nos presenta el mundo, diferencia que, si no existiera el arte sería el secreto eterno de cada uno.¹⁵³

La cita continúa desarrollando esta suerte de pandemia comunicativa que realiza la novela ya que los personajes no están sólo relacionados entre sí sino también con sus lectores. Aparece, una vez más, la idea recurrente que la obra adquiere significado en la dialéctica de la escritura y la lectura en la re-elaboración de la vida. El narrador mismo de la novela es un lector encubierto que, hurgando en sus sensaciones pasadas, reinterpreta permanentemente su presente *como si* leyera. La distancia que media entre una y otra

¹⁵² Ibid. p.277.

¹⁵³ M. Proust, *En busca del tiempo perdido: El tiempo recobrado*, op. cit. p. 245.

instancia temporal involucra necesariamente interpretación y, en tal sentido, lectura. La tesis sobre la importancia de la recepción estética es tan fuerte que ella está incluida en la producción literaria misma, de suerte que el autor es también el lector de sí mismo. Nada es transparente ni auto-evidente en el sentido proclamado anteriormente en relación a Freud: “el sujeto no es nunca lo que se cree”. La identidad es un camino de extravíos y, en tal sentido, sólo el relato permite *volver a casa*.

Por más que creyera que la verdad suprema de la vida está en el arte, por más que, por otra parte, no fuera capaz del esfuerzo de recuerdo que hubiera necesitado, tanto para seguir amando a Albertina como para seguir llorando a mi abuela, me preguntaba si, después de todo, una obra de arte de la que ellas no tuvieran consciencia sería para ellas, para el destino de aquellas pobres muertas, una realización ¡Mi abuela, a la que, con tanta indiferencia, vi agonizar y morir cerca de mí! ¡Oh, si, en expiación, pudiera yo, terminada mi obra, sufrir largas horas antes de morir, herido sin remedio, abandonado de todos! Por otra parte, sentía una infinita compasión hasta de los seres menos queridos, hasta de los indiferentes, y de tantos destinos cuyo sufrimiento y hasta simplemente, cuyos aspectos ridículos, mi pensamiento, al intentar comprenderlos había, en suma, utilizado. Todos aquellos seres que me habían revelado verdades y que ya no existían me parecía que habían vivido una vida que sólo a mí había beneficiado, me parecía como si hubieran muerto por mí. Me era triste pensar que mi amor, al que tanto me aferré, estaría en mi libro tan desprendido de un ser determinado que diversos lectores lo aplicarían exactamente a lo que ellos sintieron por otras mujeres. Pero ¿debía escandalizarme por esta infidelidad póstuma y porque éste y el otro pudieran poner otras mujeres como objeto de mis sentimientos, cuando esta infidelidad, esta división del amor entre varios seres, había comenzado en vida mía e incluso antes de que yo escribiese? Bien había sufrido yo sucesivamente por Gilberta, por madame de Guermantes, por Albertina. Sucesivamente también, las había olvidado, y sólo fue duradero mi amor dedicado a diferentes seres. La profanación de uno de mis recuerdos por lectores desconocidos la había consumado yo mismo antes que ellos.¹⁵⁴

La noción de arte en el contexto de la hermenéutica literaria desafía los límites de lo estrictamente narrativo para aventurarse en el mundo menos definido aún de autores y lectores reales. Incluso, se puede pensar de la mano del pragmatismo bergsonianos en una *literatura de la vida*. Allí entrarían todos para Proust: su madre, su abuela, sus seres amados, los lectores, sus madres, abuelas y amados. Tal la bondad de esta re-figuración mimética.

Dado el alcance del entrecruzamiento del mundo real con sus autores y lectores y el de ficción con sus personajes, sería interesante ir más allá y comprobar cuál es la incidencia de uno y otro. ¿El mundo se sirve de las variaciones imaginativas o son ellas las que crean

¹⁵⁴ Ibid. pp. 252-253.

sentidos? ¿Se reduciría, de esta forma, el sujeto a una suma de predicados narrativos más o menos interesantes? ¿Comportaría esta posibilidad, acaso, el pasaje de una subjetividad abierta a una desfondada? Todos estos interrogantes advierten sobre el tema en cuestión a partir del aporte de Deleuze y, luego, de Mario Presas. El arte quiere ser *más que vida* y, en su afán por re-crear y re-inventar el mundo pre-figurado (en términos ricoeurianos) se valdrá de infinitas configuraciones. Pero todas deberán volver a él -el mundo que se alza como una evidencia cualquiera sea el camino- para su autenticación. Los mundos únicamente ficticios no tocan a nadie. Esta idea no debe dejarse de lado al poner, más adelante, la filosofía de Ricoeur en relación con la de Deleuze. Todo esto ha sido mencionado en una Ponencia, homenaje a Ricoeur, realizada por Ricardo Ibarlucía:

El mismo Ricoeur (...) señaló en *Si mismo como otro*, las dificultades que surgen de reducir su teoría narrativa a una teoría estética, argumentando que en todo caso corresponde hablar de “una imaginación ética que se nutre de la imaginación narrativa”. (...) Los reparos de Ricoeur frente a la transformación de su teoría narrativa en teoría estética se comprenden perfectamente: atribuir a la imaginación narrativa un papel no sólo ya constituyente, sino también *fundante* de la identidad personal, podría dar lugar a una lectura narrativista (incluso ficcionalista) del sujeto contraria a su proyecto filosófico.¹⁵⁵

¹⁵⁵ R. Ibarlucía, “Narración y experiencia práctica: el lugar de la estética en la obra de Paul Ricoeur”, op.cit. p.1

Capítulo IV

Deleuze en busca de las esencias perdidas

Todo lo que se ha visto hasta ahora se refiere casi exclusivamente al tiempo. Ya sea que se lo nombra y no se puede explicar -San Agustín- o se lo muestra sin demostración posible -Bergson- e inclusive se lo pone en obra -Ricoeur- siempre se ha tratado sobre él. La novela de Proust viene a conformar así, en numerosos tomos, la saga cuyo tema corresponde al sustantivo de su título: el tiempo perdido. No es otra la cuestión que mantiene en vilo a generaciones de eruditos y curiosos. También es cierto, siguiendo con el nombre de la obra, que existe un sujeto tácito desprendido de la acción de buscar. ¿Quién es él? Parece hasta quedar opacado frente a la importancia de la búsqueda.

El tiempo en tanto objeto ha sido protagonista desde el comienzo al igual que el polo contrario subjetivo sobre el que recae una identidad siempre crítica. Leído esto en términos filosóficos, el tema ha sido el de un objeto perdido y el de un sujeto que intenta recuperarlo. Este se recobra, además, a sí mismo en una suerte de rodeo existencial que si se esboza en San Agustín se define con Ricoeur. El tiempo como tal queda casi exclusivamente reservado al dominio de la filosofía de la vida bergsoniana. Ella arrasa con todo en el devenir desenfrenado del mundo. Sin embargo, de uno y otro lado del abismo - del sujeto que busca y del objeto encontrado- se subleva de forma unívoca el espíritu. La idea de totalidad o la sensación de absoluto se pierden de vista al analizar la novela desde una u otra orilla del océano gnoseológico. Ya sea que se quiera arribar a tierra firme del lado del objeto-tiempo o del sujeto, su unión esporádica desbarata cualquier teoría. Tiene que existir una entidad superable y superadora de ambas instancias.

En su trabajo sobre la hermenéutica literaria, Peter Szondi recava los fundamentos de la comprensión humana para llegar al punto clave de lo inteligible: el espíritu. Así dice:

Todo surgió de un solo espíritu, y aspira a volver a este espíritu uno. Sin el conocimiento de esta unidad original, que huye de sí misma (se divide en el tiempo) y se busca de nuevo a sí

misma, no solo no seríamos capaces de comprender nada de la antigüedad, sino tampoco nada de la historia ni de la cultura humana.¹⁵⁶

A continuación:

Ast ve en el espíritu tanto la condición de posibilidad de la comprensión como la finalidad de ésta: “Todo comprender o interpretar no sólo un mundo extraño, sino, en general, otro mundo, es absolutamente imposible sin la unidad e identidad original de todo lo espiritual y sin la unidad original de todas las cosas en el espíritu.”¹⁵⁷

Ya no se trata de Dios ni de su espíritu en el hombre -San Agustín- o del gran relato interpretado -Ricoeur- sino de la esencia misma. Aquella que quedara relegada desde la antigüedad al mundo de las ideas abstractas y las aspiraciones ilusorias toma su fuerza presente del encuentro entre dos polos. Ni una subjetividad caprichosa ni una objetividad arbitraria pueblan el multifacético escenario de Proust; una y otra se fusionan en distinta medida y grados formando los mundos de signos (a decir de Deleuze).

Un creador de signos inteligente y razonable -el autor- (se sirve) de signos por él elegidos para designar cosas que no solo son, consideradas en si mismas, las mas perfectas de las posibles, sino también las mas acordes con las propias perfecciones y con las perfecciones de aquellos para los que el los designa (los lectores).¹⁵⁸

El signo es toda cosa que, además de la fisonomía que en si tiene y presenta a nuestros sentidos, hace que nos venga al pensamiento otra cosa distinta. Así, cuando vemos una huella pensamos que pasó un animal que la imprimió; al ver el humo conocemos que debajo hay fuego.¹⁵⁹

Deleuze deposita en los mundos de signos clasificados por él una posible explicación del universo de *En busca del tiempo perdido*. Tal como lo hiciera Bergson al plantear una filosofía en movimiento para una realidad que cambia, Deleuze propone una interpretación en consonancia con la obra de Proust. A saber, ella se imprime sobre las huellas del pasado (signos) pero atenta siempre a un presente que la excede por cuanto su medida es el futuro (sentidos). El pensamiento deleuziano no está cómodo en ningún extremo del insoslayable abismo que se abre entre sujeto y objeto cada vez que se intenta acceder al conocimiento. La esencia conforma la estructura de la verdad en su tiempo y no

¹⁵⁶ P. Szondi, *Introducción a la hermeneútica literaria*, op. cit. p.186.

¹⁵⁷ Ibid. p.180.

¹⁵⁸ Ibid. p.144.

¹⁵⁹ Ibid. p.137.

ya la misma abstracta o desleída sino real. A pesar de que el encuentro entre signo y sentido se da con el tiempo, él no opaca la función de su finalidad: el aprendizaje.

1. La verdad en el tiempo: el sistema de signos

La *Recherche du temps perdu* es de hecho una búsqueda de la verdad. Si se denomina búsqueda del tiempo perdido es sólo en la medida que la verdad tiene una relación esencial con el tiempo.¹⁶⁰

Se observa claramente cómo cambia el punto de partida del análisis de la obra de Proust en comparación con los demás estudios. Ya no es el tiempo el que dicta el ritmo de la novela, a lo sumo, es el pulso que da vida a la historia hecha de encuentros y desencuentros. El azar juega un rol importante al igual que la voluntad y la vocación (frustrada en el caso del escritor). El tiempo de la novela sólo pasa en la medida en que algo pasa concretamente en el sentido de un aprendizaje. Queda descartada cualquier visión ingenua de la temporalidad como también una interpretación que le confiera un protagonismo único. ¿Pero qué ha pasado más que señales y vislumbres fallidos?

¿Qué son estos signos? Es una pregunta que se impone. ¿A qué remiten con su presencia dual ya que ilustran el pasado por un lado y por el otro alumbran el futuro? ¿Tienen la capacidad, acaso, de implicar dos instancias de temporalidad? ¿Tal vez no conforman ninguna? Sería sorprendente que el mundo de signos no fuese más que la traducción de la temporalidad inasible. Así como San Agustín ha hablado de las huellas y la espera como medidas del pasado y del futuro en el alma, también la teoría de los signos y los mundos implicados por ellos manifiestan la plasmación del tiempo. La plasticidad parece propia de este concepto que no admite recorte. Ya se ha visto con Bergson que la instantánea está tan lejos del tiempo como la misma eternidad. La respuesta a la cuestión de la temporalidad que desarrolla la descripción de los mundos de signos conmueve por su hazaña. De uno y otro lado del universo discursivo -los personajes y las cosas- se halla el misterio de su comunicación. La obra de Proust penetra ese enigma y se nutre de sus diferencias. Ni el tiempo ni el mundo se presentan lineales sino más bien implicados uno

¹⁶⁰ G. Deleuze, *Proust y los signos*, op. cit. p. 24.

con otro en un compuesto irreducible. Querer deslindar sus partes es detener su proceso. Y éste último, se ha visto hasta el cansancio, es todo.

La ley fundamental de toda comprensión y de todo conocimiento es encontrar a partir de lo particular el espíritu del todo, y concebir lo particular por medio del todo; en el primer caso el método de conocimiento es analítico, y en el segundo sintético. Pero uno y otro solo pueden existir uno con otro y uno en razón del otro, del mismo modo que no se puede pensar el todo sin lo particular como miembro suyo, y lo particular sin el todo como la esfera en que vive.¹⁶¹

Así es como el sistema propuesto por Deleuze descansa sobre la re-construcción de una trama que actúa, a su vez, como una caja de resonancias. Todo está interconectado de manera que un indicio en el pasado es una señal del futuro *como si* estuviera escrito. Y este ejercicio de anticipación y rememoración descriptiva que puede resultar artificioso no es más que la recuperación del límite difuso entre *vivir* y *narrar*. El protagonista de la novela cree haber vivido cuando ha escrito y no cree poder escribir mientras vive frustrado. ¿Cuál es la verdad, entonces, que se esconde detrás de cada fragmento? ¿Qué indica todo este recorrido existencial y literario que parece resumirse en un breve instante y luego no lo hace? ¿Se puede tomar un atajo? Todo el trabajo de Deleuze se dirige a una puesta en escala de determinados valores en una suerte de vuelta a la jerarquía típicamente medievalista. Los distintos mundos de signos que propone el pensador francés parten de la pesadez de los signos mundanos. Luego progresan hacia los signos sensibles, los amorosos y, en última instancia, los signos del arte. El paralelismo con la escala de las criaturas en relación con lo divino en la jerarquía de San Agustín coincide con este pensamiento secular. Como se ha visto, la obra entera del genio francés tiende a espiritualizar la materia. Los signos reconocidos por Deleuze no son más que una prueba de ello. Ellos existen en virtud de su relación intrínseca con un sentido. Los signos mundanos ofrecen un sentido vacío, los signos sensibles la posibilidad de las reminiscencias y los amorosos una trascendencia inmanente. En el primer caso no existe contenido posible sino puro formalismo. Los signos del amor, por su parte, valen por el sufrimiento -contenido- que universalizan y los signos sensibles tocan tanto a la forma como su esencia espiritual.

¹⁶¹ P. Szondi, *Introducción a la hermeneútica literaria*, op. cit. p.187

(...) las cualidades sensibles o las impresiones, incluso bien interpretadas, no son todavía en sí mismas signos suficientes. Sin embargo, no son vacíos que nos proporcionan una exaltación artificial, como los signos mundanos. No son tampoco signos engañosos que nos hacen sufrir, como los signos del amor, y cuyo verdadero sentido nos prepara un dolor siempre mayor. Son signos verídicos que de inmediato nos proporcionan un gozo extraordinario, signos plenos, afirmativos y alegres. *Son signos materiales*. No tan sólo por su origen sensible sino porque su sentido, tal como está desarrollado, significa Combray, muchachas, Venecia o Balbec. No es sólo su origen, es su explicación, su desarrollo, el que permanece material. Notamos perfectamente que este Balbec, esta Venecia (...) no surgen como el producto de una asociación de ideas, sino en sí mismos y en su esencia.¹⁶²

Se observa cómo ninguno de estos mundos de signos vale por sí mismo sino en relación a su sentido. Lo mundano está ligado a la frivolidad vacía, lo amoroso al sufrimiento estéril y lo sensible al recuerdo involuntario. Ya sea que se trate del amor con su subjetivismo fervoroso como de la sensibilidad con su objetivismo exaltado, ninguno alcanza a las esencias. Sólo el mundo de los signos del arte logra concentrar la fugacidad de las mismas. Allí se unen significante y significado en plenitud. La materialidad deja de interponerse en el camino de la verdad. Ninguna cosa vale ya por cualquier otra. Signo y sentido están más unidos que los amantes a través de la producción artística. En el mundo de las esencias, entonces, cada cosa posee el valor específico de su forma y contenido. Es el fin de la cadena de reminiscencias y de la caja de resonancias: el principio del ser.

a. Proust y lo mundano

Mucho se ha hecho énfasis en la relación de la literatura de Proust con la vida social. Tal vez, este mundo de signos es el que más ocupa la extensa obra. En realidad, podría ser su telón de fondo pues todo acontecimiento de importancia tiene su punto de partida en algún salón aristocrático. La guerra, los ideales, las traiciones, los amores como incluso el arte mismo surgen de una conversación animada en una reunión social. Ni qué decir también que la filosofía propiamente podría ser una sociedad de ideas en el decurso de una velada. El carácter de peso que tiene el universo de signos mundanos en la novela llama la atención por cuanto el mismo protagonista está inmerso en esta suerte de red de

¹⁶² G. Deleuze, *Proust y los signos*, Barcelona, op. cit. pp. 21-22.

significantes. Ningún significado asoma -como esgrime Deleuze- allí donde la vacuidad anida. Sin embargo, el novelista pierde sus días en la dispersión del mundillo social adonde el único alimento cognoscitivo es el chisme.

Como explica Deleuze, a este primer y rudimentario mundo de signos corresponde el tiempo que se pierde en sentido literal. Es decir, esta temporalidad no se recupera. Queda expresado de la siguiente manera:

En el caso de los signos mundanos perdemos el tiempo ya que estos signos están vacíos y los encontramos de nuevo, intactos e idénticos al final de su desarrollo. Como el monstruo, como la espiral, renacen de sus metamorfosis.¹⁶³

b. Unos amores de Proust

Quizá ningún otro mundo de signos sea tan ilustrativo del significado del aprendizaje en la teoría de Deleuze como el amor. Nunca parece que se haya sufrido lo suficiente en ese mundo del universo proustiano.

Los signos mundanos son frívolos, los signos del amor y de los celos, dolorosos. Sin embargo, ¿quién buscaría la verdad si antes no hubiese experimentado el sufrimiento que produce la mentira de un ser amado?¹⁶⁴

La buena voluntad queda descartada del ámbito del conocimiento verdadero tanto como la memoria misma, en la teoría de Deleuze. Ella está bajo el dominio de la inteligencia que no percibe sino demasiado tarde el desarrollo de los acontecimientos. Su esfuerzo es inútil ya que *querer recordar* no es aún *hacerlo*. Para que esto ocurra en sentido pleno es necesario que la inteligencia a oscuras recurra al instinto. La verdad *se huele* en la teoría de Deleuze. No llega al hombre como una conclusión inteligible sino como una oleada vertiginosa y abrupta, definitiva. Por eso, se comprueba que la verdad proustiana es completamente estética en el pensamiento de Deleuze. El antiguo panteón clásico de Verdad y Belleza encuentra un nuevo refugio pero así también otro camino. Este no se recorre ya a través de la inteligencia sino de la experiencia. El amor es una parte importante

¹⁶³ G. Deleuze, *Proust y los signos*, op. cit. p. 102.

¹⁶⁴ *Ibid.* p.33.

del aprendizaje y, más aún, el sufrimiento que conlleva. La verdad aparece, entonces, teñida de mentiras, celos y oscuridades. La belleza resume el recorrido y los extravíos. Lo único que separa al antiguo panteón de este más humano es el tiempo.

Cabe hacer una observación aquí sobre este mundo de signos que representa tanto la trascendencia como la inmanencia misma del individuo. Si el amor connota, por un lado, la posibilidad de un *salir de sí* gracias a otro -el gran Otro en términos del romanticismo- sin embargo, el impulso inicial vuelve finalmente sobre sí. El amor permanece, de esta forma, como una ilusión más -la gran ilusión- que se resuelve en un definitivo ser-en-el-mundo en soledad. En un interesantísimo trabajo sobre Estética, *La Verdad de la ficción* y a raíz de un estudio sobre el escritor Pirandello, Mario Presas plantea la cuestión de la mirada amorosa. Tal es su alcance en términos trascendentales que puede implicar, inclusive, una feliz salida al programa solipsista del *ser ahí*.

Quizá el escepticismo de Pirandello lo lleva a desconocer, como el Sartre de la primera época, el valor de la mirada amorosa, que ya no sería el espejo que me devuelve una máscara y me roba mi identidad, sino el reflejo iluminante que posibilita mi autoconocimiento y me constituye en mi más verdadero ser.¹⁶⁵

Así es como en el cuadro final del arte que corresponde a la contemplación de las esencias, el amor ocupa un lugar importante de pasaje. Se asciende mediante los signos amorosos a la instancia en la cual el sujeto trasciende sus fronteras sorteando sus propios límites. Pero, al final, debe permanecer dentro de esas fronteras ya que el impulso inicial lo devuelve estrepitosamente sobre sí produciendo el sufrimiento propio del amor. Existen unas leyes generales del amor por las cuales no importa cada enamoramiento particular sino la generalidad que anida en el sentimiento. Así, el protagonista empieza a escribir su historia afectiva a partir de los amores de Swann y éste, a su vez, ha hecho lo mismo con otros relatos sentimentales. Al final, el objeto amoroso no posee la clave del hechizo que cae sobre el sujeto enamorado sino sólo en la medida que despierta en él su propia potencia. En definitiva, ni siquiera el sujeto mismo posee el sentimiento amoroso por entero ya que lo pre-existe.

¹⁶⁵ M. Presas, *La verdad de la ficción*, op. cit. p. 92.

Cada amor no sólo forma una serie particular, sino que en el polo contrario, la serie de nuestros amores supera nuestra experiencia, se encadena a otras experiencias, se abre sobre una realidad transubjetiva.¹⁶⁶

La trascendencia del sujeto enamorado por el sentimiento que lo posee determina, a su vez, su propia inmanencia en la medida que vuelve sobre él. Precisamente, este juego de trascendencia e inmanencia que se repite de forma constante en lo individual también lo hace seriadamente. Ningún sentimiento puede ser tan profundo y personal que no se repita hacia afuera en otras personas. Al final, el drama del amor se transforma en una comedia visto en su perspectiva general.

Pues la repetición amorosa no se separa de una ley de progresión por la cual nos acercamos a una toma de conciencia que transforma nuestros sufrimientos en alegría. De esta forma, nos damos cuenta de que nuestros sufrimientos no dependían del objeto, que eran farsas que nos hacíamos a nosotros mismos, o mejor incluso, engañosas y coqueterías de la Idea, alegrías de Esencia. Existe lo trágico de lo que se repite y lo cómico de la repetición, y más profundamente una alegría de la repetición comprendida o de la comprensión de la ley. De nuestros pesares particulares extraemos una Idea general, pues la Idea estaba ya desde un principio como la ley de una serie está en sus primeros términos. El humor de la Idea está en manifestarse en el pesar, en aparecer ella misma como un dolor. De esta forma, el fin ya está en el principio. “Las ideas son sucedáneos de los dolores... Sucédáneos, por otra parte, sólo en el orden del tiempo, pues, al parecer el elemento primero es la idea, y el dolor sólo el modo con que ciertas ideas entran al principio en nosotros”¹⁶⁷

La vuelta de tuerca propuesta por Deleuze a raíz de la lectura de Proust consiste en la preeminencia del aprendizaje: el encuentro del signo y su sentido en el tiempo. Así, éste representa sólo un medio que posibilita el encuentro con la verdad como fin ulterior. A modo de sentencia programática, Deleuze propone al comienzo de su trabajo *Proust y los signos*: “La *Recherche du temps perdu* es de hecho una búsqueda de la verdad. Si se denomina búsqueda del tiempo perdido es sólo en la medida que la verdad tiene una relación esencial con el tiempo”¹⁶⁸

La razón por la cual no se llega a la esencialidad del arte a través de los signos amorosos es porque su sentido aún está ligado a la contingencia (mundo de la materialidad). Puede parecer que el amor concreta ese *salirse de sí* hacia *lo otro* pero la

¹⁶⁶ G. Deleuze, *Proust y los signos*, op. cit. p. 84.

¹⁶⁷ Ibid. p.88.

¹⁶⁸ Ibid. p. 24.

fuerza externa se transforma en interna precipitándose con toda su fuerza al terminar. De allí la elaboración de la ley de Proust sobre el amor que consiste en el sufrimiento. Tal es así que parecería, al menos en su visión, que se deja de amar al tiempo que se acaba de padecer. Esta vida terrenal, contingente y mortal no permite la fusión absoluta del sujeto y el objeto amoroso. Sin embargo, Proust retrata a la perfección la escasa verdad que posee el amor. Una vida no alcanza a satisfacerlo. Peor aún, estaría yendo en contra de su propia ley al hacerlo. Pues, el amor como el deseo vive de su falta. Por el contrario, la verdad es encuentro -en las perspectivas de Proust y Deleuze- y aún queda camino por recorrer antes de llegar a ella.

Sin embargo, se ha ascendido un peldaño más en el camino hacia las esencias. Están entremezcladas con el vacío de los signos mundanos en cuanto a su forma y con el amor respecto a su contenido. Sin embargo, aún queda una amalgama más que se produce en los signos sensibles. No es extraño que un pensamiento abocado casi exclusivamente a la experiencia *-la verdad es aprendizaje-* se vuelque sobre la sensibilidad en busca de una clave interpretativa.

c. El mundo encantado

A través de las páginas de Proust se tiene la sensación de adentrar en un mundo mágico. Las cosas allí parece que hablaran, adquieren vida propia, trascienden sus límites y se adueñan de la conciencia de los personajes. Ellos mismos resultan los objetos por cuanto su accionar es prácticamente nulo. La indefinición del protagonista de la novela, su somnolencia junto con la descripción puntillista de la realidad circundante abreva por una lógica invertida. Las cosas tienen vida propia a la vez que los personajes muestran dificultades para ejercer su voluntad.

Así es como el protagonista atraviesa éxtasis contemplativos en diferentes episodios -los campanarios de Martinville, por ejemplo- pero sin lograr plasmarlos o exorcizarlos siquiera. En determinado momento, tal vez el menos sublime, llega la hora del té. Se ha hablado de mundanidad en la primera escala de signos como se lo podría hacer también de cotidianidad. Tal vez, no haya historia novelada que se tome tanto tiempo en describir el

despertar, dormir, comer y socializar como la obra de Proust. La tarde con su hora del té adquiere una gran importancia debido al episodio de la magdalena. Cómo un objeto de pastelería ha podido desarrollar no sólo piezas literarias sino también disertaciones filosóficas denota la genialidad de Proust.

Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo tocó mi paladar me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior.¹⁶⁹

El mundo de signos sensibles es el peldaño anterior al encuentro con las esencias en el pensamiento de Deleuze. En esta instancia se anuncia la comunión entre sujeto y objeto aunque no se desarrolle aún la fusión absoluta de signo y sentido. Los signos sensibles conforman así vehículos de esencias por cuanto se hallan en relación directa con la espiritualidad. Por eso, como sugerido al principio, el mundo proustiano parece encantado. Sin embargo, y a pesar de las imágenes reveladoras propuestas por la memoria involuntaria (asidero de los signos sensibles) no se llega aún al verdadero encuentro de sentido. El eclipse gnoseológico que realiza esta clase de signos dura un lapso de tiempo después del cual la relación sujeto-objeto se recompone. Algo se ha recuperado, es cierto, y se verá más claramente en la temporalidad que comporta. Pero lo que se gana no es más que lo que se ha perdido. A saber, la misma materialidad. Por eso, esta clase de signos al igual que los amorosos y los mundanos, en menor medida, no logran comprometer a las esencias. La memoria involuntaria como facultad de la sensibilidad está más cerca de lo espiritual que la memoria voluntaria propia de los signos amorosos. Sin embargo, aún queda cierto camino por recorrer antes de llegar a la esfera de las esencias y del arte. ¿Qué es lo que falta en el camino hacia la verdad propuesto por Deleuze? ¿Qué tendrá las alas necesarias para pasar por encima de todas las diferencias y desencuentros evidenciados en los signos anteriores? ¿Qué es lo que se malogra en los mundos descriptos que hace necesaria otra instancia además de ellos? ¿No alcanza la vida social tal como se presenta, el amor tal como se descubre y la sensibilidad que estalla para componer la verdad del mundo? Parecería que no y es eso, precisamente, lo que separa a la vida del arte. Por otra parte, a mi entender, es lo

¹⁶⁹ M. Proust, *En busca del tiempo perdido I*, op. cit. p. 50.

que posiciona a Deleuze en una línea de estudio conclusiva diferente a la de Ricoeur (pero se verá más adelante).

Por ahora, continuando con Deleuze, los mundos de signos desarrollados hasta aquí corresponden a la vida. Conforman, en mayor o menor medida, la posibilidad de un aprendizaje verdadero aunque no se trate de la verdad todavía. Para ello, es necesario adentrar en el mundo de lo espiritual puro que corresponde exclusivamente a la esfera del arte.

Cierto es que los signos sensibles que se explican por la memoria forman un “principio de arte”, nos colocan “en el camino del arte”. Nuestro aprendizaje nunca encontraría su resultado en el arte, si no pasase por estos signos que nos anticipan el tiempo recobrado y nos preparan para la plenitud de las Ideas estéticas. Sin embargo, sólo nos preparan; son simple comienzo, pues todavía son signos de la vida y no signos del propio arte.¹⁷⁰

Antes de pasar al último mundo de signos propuesto por Deleuze que corresponde a la contemplación extática de las esencias, una última cita. Ella ilumina una sutileza entre la vida y el arte que en este punto de inflexión entre los mundos de signos puede ser bastante concluyente (en la teoría de Deleuze).

La reminiscencia plantea varios problemas que la asociación de ideas no resuelve. Por una parte ¿de dónde proviene la alegría extraordinaria que ya experimentamos en la sensación presente? Alegría tan fuerte que nos basta para hacernos indiferentes a la muerte. A continuación ¿cómo explicar que no existe una simple semejanza entre las dos sensaciones, presente y pasada? Más allá de una semejanza, entre dos sensaciones, descubrimos la identidad de una misma cualidad tanto en una como en otra. En suma ¿cómo explicar que Combray surja no como fue vivido en contigüidad con la sensación pasada sino con un esplendor, con una “verdad” que nunca tuvo equivalencia en lo real?¹⁷¹

A pesar de su fuerza, la memoria involuntaria no logra dar con la llave de la trascendencia en este mundo de signos sensibles. Esto se debe, tal vez, a la sospecha promovida por la literatura proustiana que el arte es más-que-vida.¹⁷² De ser así, todos los signos correspondientes a ella (mundanos, amorosos y sensibles) son menores y no

¹⁷⁰ G. Deleuze, *Proust y los signos*, op. cit. p. 67.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 69.

¹⁷² Esto se comprueba en el trabajo de Presas titulado *La verdad de la ficción* en el cual expresa lo siguiente: “El artista, en cambio, al liberarse de la opacidad de lo fáctico, de lo accidental, saca de la confusión real los momentos definitorios de una persona -bien que al hacerlo, inevitablemente, los saca también de la realidad-. Crea una forma irreal (más-que-vida) en que la individualidad real puede verse y comprenderse más libremente”. (M. Presas, *La verdad de la ficción*, op. cit. p. 95)

involucran a las esencias. La clave está en la lectura de este último pasaje. Si la memoria involuntaria y los mundos vividos que desencadena no alcanzan a la felicidad que prometen como tampoco lo ha hecho la memoria voluntaria... ¿dónde buscar lo que simplemente sobreviene sin saber cómo? ¿Dónde volver a encontrar lo que no ha estado nunca, en principio? Gracias a este corto pasaje se vislumbra la eficacia del arte. Su materia prima es la vida, su producto final también sirve a la vida -en relación a su recepción- pero el proceso involucrado escapa a una mera suma de factores. Por eso, la memoria involuntaria queda exhausta de traer a colación reminiscencias y la voluntad de forzarlas. Ni a una ni a otra se debe pedir que arroje esencias. Sólo la imaginación con su capacidad creativa compone un mundo de sentido, allí donde éste se ha perdido esencialmente.¹⁷³ La idea de recomposición como la de repetición se debe a la distancia que media entre la obra de Proust y el romanticismo. La totalidad o absoluto como experiencia plena y originaria no corresponde a la vivencia proustiana en sentido estricto. Para ello, sería necesario que *lo vivido* se recuperase en su esencia *idem* y no *ipse*. Pero esto no es lo que se desprende de la interpretación de Deleuze con su puesta en crisis de la experiencia original: "(...) ¿cómo explicar que Combray surja no como fue vivido en contigüidad con la sensación pasada sino con un esplendor, con una "verdad" que nunca tuvo equivalencia en lo real?"¹⁷⁴

El tema que se deriva de la clasificación deleuziana de los mundos de signos es el de la imposibilidad de recuperar el tiempo perdido en un plano ontológico. El sentido de la búsqueda de un objeto, cuya identidad varía por su misma condición, hace compleja su realización. Pues, si se va detrás de algo que se ha perdido pero que en el proceso de búsqueda ha cambiado necesariamente. ¿Qué es lo que se busca, finalmente? ¿Cómo saberlo? La novela no tendría el mismo impacto sobre los lectores si no pusiera en crisis el concepto mismo de estructura temporal. Precisamente, la interesante apuesta de la estética proustiana -a la luz de la lectura de Deleuze- es que la trama narrativa resiste los embates de su propia temporalidad. Todo cambia y se modifica con el personaje principal como él mismo lo hace también. De esta manera, el encuentro de los distintos signos y sentidos supone un des-encuentro fundamental dado por su propia temporalidad. Pues: ¿qué sucede

¹⁷³ Presas lo describe perfectamente con el siguiente ejemplo: "La forma creada [por el artista] es un cosmos, es orden; la vida real tiende al orden pero se confunde en las contingencias triviales, en lo común, en los obstáculos vulgares, en las miserias accidentales (...)." (Ibid. p. 97).

¹⁷⁴ G. Deleuze, *Proust y los signos*, op. cit. p. 69.

cuando se encuentra lo que se ha buscado pero carece ya de interés para el sujeto? Esto es lo que ocurre especialmente con los signos del amor. Sucede lo mismo con los signos sensibles aunque en distinta medida. El problema es que no se puede volver al mismo punto de partida y si se lo hace, posiblemente, éste haya cambiado. De otra suerte, sería necesario que el tiempo no obrase sobre los seres y que al hacerlo no comprometiera cuestión tan endeble como la identidad. Para ello, a su vez, sería importante que la verdad se diera toda entera desde el principio. Esto no parece posible y la verdad del aprendizaje cuyo vector principal es el tiempo promueve una última cuestión. Si el mundo del arte involucra tiempo y éste sólo se da en los límites en que existe *aquí y ahora*: ¿cómo hace la experiencia estética en su aspecto sensible para salir de sus propios márgenes? ¿Cómo puede ser general sin ser abstracta o real sin ser particular? Es decir ¿cómo se hace permeable a todos los signos de los distintos mundos sin pertenecer a ninguno? Finalmente: ¿cómo da cuenta de una experiencia universal siendo su sustrato la singularidad?

El mundo del arte, ya se ha intuido, no se rige con las mismas reglas que impone el razonamiento.

d. El arte está en otra parte

La esencia es la que constituye la verdadera unidad del signo y del sentido; es la que constituye el signo en tanto que irreducible al objeto que lo emite; es la que constituye el sentido en tanto que irreducible al sujeto que lo toma. La esencia es la última palabra del aprendizaje o la revelación final (...). Los signos mundanos, los signos amorosos, incluso los signos sensibles son incapaces de darnos la esencia; nos acercan a ella, pero siempre volvemos a caer en la trampa del objeto, en las redes de la subjetividad. Sólo al nivel del arte son reveladas las esencias. Pero *una vez* se han manifestado en la obra de arte, reaccionan sobre todas las demás esferas; aprendemos que *ya* se encarnaban, que *ya* estaban, en todas estas clases de signos, en todos los tipos de aprendizaje.¹⁷⁵

Todo lo que se vio hasta aquí respecto a los distintos mundos de signos está enmarcado dentro del grupo perteneciente a la vida. Los del arte son de otro tipo. La diferencia radica en que su forma es inmaterial y su sentido espiritual. Pero como Deleuze debe sortear la distancia que media entre el aprendizaje dado por la vida y la revelación final del arte, concluye que todos los signos vitales ya están implicados en la estética. ¿De

¹⁷⁵ G. Deleuze, *Proust y los signos*, op. cit. p. 49.

qué valdría todo *lo vivido* (sentido particular) si quedara disuelto frente al arte (sentido universal)? La cuestión es compleja ya que éste como revelación final en sentido absoluto podría invalidar a la vida en su contingencia. ¿Tanto camino, azaroso, hecho para nada? Hay que ver qué explicación le concede Deleuze a estos signos para salvarlos de su abstracción.

El punto fundamental en el despliegue de la esencia deleuziana es su individualidad y la potencia que tiene para des-ocultar a un sujeto-artista. El sujeto no es el que determina a la esencia, sin embargo, sino que ocurre lo contrario. Es la esencia misma la que toma a un sujeto y lo singulariza. Aparece, así, un punto de vista completamente nuevo para el concepto histórico de la esencia ya que se empieza a percibir como singular. De hecho, y por derecho, la esencia viene a conformar un punto de vista absoluto e interno, no más externo. Su universalidad ya no deriva de incluir en sí todos los puntos de vista particulares (al modo platónico). Contrario a esto, sucede que la esencia misma como punto de vista singular se hace absoluta. Además, el modo de acceder a ella no se da a través de la razón sino de la sensibilidad estética. Por eso el *abracadabra* de la esencia, al menos en la obra de Proust, es una magdalena. Bajando las Ideas platónicas al mundo terrenal se comprueba que la verdad está ya en el mundo y no en una realidad ilusoria. Ahora bien, la tarea del artista es descubrirla y del lector, interpretarla. Así lo expresa Deleuze:

¿Habremos de concluir con ello que la esencia es subjetiva, y que la diferencia radica entre sujetos más bien que entre objetos? Si así hiciéramos olvidaríamos los textos en que Proust trata las esencias como Ideas platónicas y les confiere una realidad independiente (...). Cada sujeto expresa pues un mundo absolutamente diferente; y sin duda el mundo expresado no existe fuera del sujeto que lo expresa (lo que llamamos mundo exterior es sólo la proyección engañosa, el límite que confiere uniformidad a todos estos mundos expresados (...). El punto de vista no se confunde con el que se sitúa en él, la cualidad interna no se confunde con el sujeto que ella individualiza. Esta distinción entre la esencia y el sujeto es importante ya que Proust ve en ella la única prueba posible de la inmortalidad del alma.¹⁷⁶

Aquí hay varios temas importantes. El primero, ya mencionado, es el que presenta a la esencia como singular opuesta a la Idea clásica universal. Lo único general en la teoría de Deleuze es la diferencia *-difference-* que determina al ser-sujeto en su esencialidad. Mejor dicho, la esencia toma a los sujetos para su despliegue. Hay un largo camino

¹⁷⁶ Ibid. pp. 54-55.

recorrido entre la Idea platónica clásica y la versión proustiana de la misma (al menos a los ojos de Deleuze). La objetividad universalista propia de la teoría clásica de las ideas se aparta de la singularidad de los mundos envueltos en la esencia deleuziana. La subjetividad como tal queda trascendida pero sólo en la medida que se transforma en un punto de vista absoluto. Por eso, una vez más, la medida de la esencia es la diferencia:

¿Qué es una esencia, tal como se manifiesta en la obra de arte? Es una diferencia, la Diferencia última y absoluta. Ella es la que constituye el ser, la que nos permite concebir el ser.¹⁷⁷

El tema del arte se introduce cuando ese mundo único y replegado esencialmente en el sujeto se despliega en una obra. Entonces, es posible la transmisión de las vivencias únicas y absolutas de los mundos individuales. Por eso, Proust dice que la obra de arte como tal posibilita lo que está negado en la existencia humana de cualquier otra forma.

Sólo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes nos serían tan desconocidos como los que pueda haber en la luna. Gracias al arte, en vez de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse, y tenemos a nuestra disposición tantos mundos como artistas originales hay, unos mundos más diferentes unos de otros que los que giran en el infinito y, muchos siglos después de haberse apagado la lumbre de que procedía, llamárase Rembrandt o Vermeer, nos envía aún su rayo especial.¹⁷⁸

Por otra parte, el despliegue de las ideas a través de la obra de arte envuelve también los sentidos de los mundos anteriores: la sociedad, el amor y la sensibilidad. Este es el punto en el que Deleuze cede frente a la dimensión de *vida vivida* a fin de recomponer un sentido acabado para los trazos dispersos e improvisados de la existencia. El filósofo no podría fundar su reflexión sobre el aprendizaje como camino de verdad proustiano si no unificara todos los sentidos de la vida. Que de ahí se concluya la preeminencia de los signos del arte por sobre los de la vida en desmedro de una posible fábula -en la teoría ricoeuriana- es algo que requiere comprobación aún. La difícil tarea de Deleuze tanto como de Ricoeur consiste en sostener una estructura real -vida- a la vez que virtual -arte- y un universo de sentido general frente a otros singulares. En definitiva, cuesta creer en la

¹⁷⁷ Ibid. p 52.

¹⁷⁸ M. Proust, *En busca del tiempo perdido: El tiempo recobrado*, op. cit. pp. 245-246.

posibilidad de la encarnación particular de un universal. Podría parecer un tema de ficción, e inclusive de mística, y es que se trata de la literatura. Deleuze realiza un gran esfuerzo por hacer coincidir las líneas de la *vida vivida* a través del aprendizaje con la lección final impartida por el arte. Pues, todos los signos particulares, finitos y contingentes deben confluir en un sentido trascendente y universal por el arte. Pero ¿Cómo guardar semejante contenido en un solo continente? ¿Como decir *siempre* por *ahora*? Imposible no capitular frente a la religión, la fábula o la mística. Tal vez, la obra de Proust no es más que todo esto junto. Como lo expresa el pensador francés al decir de las esencias:

Reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos. Este real ideal, este virtual, es la esencia. La esencia se realiza o se encarna en el recuerdo involuntario. Y el recuerdo involuntario retiene sus dos poderes: la diferencia en el momento pasado y la repetición en el actual.¹⁷⁹

Pero aún hay que distinguir entre el desarrollo de los signos sensibles por el recuerdo involuntario y la complicación esencial enrollada en los signos del arte. La recuperación del tiempo en un y otro caso es diferente. A saber, el tiempo que se recobra a través de la sensibilidad es sucesivo mientras que el del arte es instantáneo -imagen de eternidad- e implica una instancia originaria.

Desde el punto de vista del tiempo, aparece una segunda diferencia. La esencia artística nos descubre un tiempo original que supera sus series y sus dimensiones. Es un tiempo "complicado" en la propia esencia, idéntico a la eternidad. Cuando hablamos de un "tiempo recobrado" en la obra de arte, nos referimos a este tiempo primordial, que se opone al tiempo desplegado y desenvuelto, es decir, al tiempo sucesivo que pasa, al tiempo que se pierde en general. Por el contrario, la esencia que se encarna en el recuerdo involuntario no nos entrega este tiempo original; nos permite recobrar el tiempo, aunque de una forma por completo distinta.¹⁸⁰

2. Las líneas del tiempo

Todos los mundos de signos analizados dentro del contexto de este estudio acuñan tiempos diferentes. Los dos grandes cauces temporales correspondientes a la novela de Proust son, obviamente, el tiempo perdido y el recobrado. Dentro del primer grupo Deleuze distingue entre la acción de perder el tiempo y la pérdida en sí misma. Lo mismo ocurre con

¹⁷⁹ G. Deleuze, *Proust y los signos*, op. cit. pp. 74-75.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 75.

el tiempo recobrado cuya acción representa un sentido transitorio y su sustancia un sentido permanente. Este análisis está en perfecta consonancia con el tema del aprendizaje a cuyo fin se dirige la obra para Deleuze.

Tiempo que perdemos, tiempo perdido, pero también tiempo que recobramos y tiempo recobrado. A cada clase de signos corresponde sin duda una línea de tiempo privilegiada. Los signos mundanos implican sobre todo un tiempo que perdemos; los signos amorosos involucran en especial el tiempo perdido. Los signos sensibles a menudo nos permiten recobrar el tiempo, nos lo devuelven en el seno del tiempo perdido. Los signos del arte nos dan un tiempo recobrado, tiempo original absoluto que incluye a todos los demás.¹⁸¹

A pesar de que el análisis del tiempo perdido, recuperado y su posterior síntesis estética resulta muy interesante, hay que observar en qué medida esta conclusión es posible. De alguna manera, el pasaje del análisis de las instancias temporales hacia su reunión final supone una tesis fuerte sobre el mundo del arte y más débil sobre la vida. Esta resolución que los signos del arte pre-suponen ya a los de la vida y todos juntos al final comulgan con la verdad es una afirmación sumamente contundente. Instaure, en definitiva, una concepción del arte por la cual la obra se interpreta a sí misma a través de su enrollamiento y posterior desarrollo. No está descontextualizada esta suposición al considerar que la esencia es el encuentro entre signo y sentido dado por su recapitulación. Lo importante es comprobar en qué medida esta interpretación tan fuerte se desprende de la obra. En auxilio de esta gran teoría acude, entonces, el pensamiento ulterior de Deleuze sobre la filosofía en general y no solamente sobre la novela de Proust. Para el pensador francés la verdad tiene cierta raigambre ficticia (en términos de su creación y creatividad). Esto significa que el concepto de arte se halla por encima del de la vida. Esta posición filosófica sostenida por Deleuze implica una relectura de varios conceptos como son el recuerdo, la verdad y hasta el tiempo mismo. Si se parte de la idea que el mundo del arte engloba a todos los otros mundos de signos y que ellos son tan sólo líneas de aprendizaje, se comprende que la vida es algo que hay que superar. Esta concepción estética de la realidad supone la noción de un tiempo recobrado exclusivamente por el arte. Cabe la pregunta, en este punto, sobre qué se recupera de los otros mundos de signos vividos. Pues si la experiencia estética pretende alcanzar la cima del recuerdo y la experiencia incorporada: ¿hace falta introducir el arte en un universo que tan sólo se repite a sí mismo? La importancia de la estética para Deleuze

¹⁸¹ Ibid. p. 34.

como, asimismo, la inclusión de los demás mundos de signos dentro de ella se corresponde con su visión idealista de la realidad. La verdad ha de ser creada antes que descubierta y, en tal sentido, tiene que ser encontrada antes de ser buscada (dada la importancia del azar y la memoria involuntaria en el camino de la esencia). Si la verdad no existe -tal es el tema de la modernidad por excelencia- tiene que ser fabricada.

3. La fábrica de Proust

(...) los caminos que, en cada caso, abren el modelo científico y la metáfora poética son divergentes e irreducibles entre sí. Por un lado se opera una re-descripción de la realidad que necesariamente excluye la explicación por “poderes” o “fuerzas” no dominables por la razón instrumental. Se trata (...) como dice Max Weber con una lograda expresión, del mundo *desencantado*. Por otro lado, por el contrario, se ponen de relieve relaciones de participación en la realidad que sobrepasan toda explicación en términos de conceptos generales de la mera razón. Lo que puede expresar a veces la visión poética, por ejemplo, es la dimensión del amor, de la amistad, de la comunicación: la respuesta del hombre ante el misterio de la muerte, etc, todas estas experiencias intraducibles al lenguaje enunciativo corriente.¹⁸²

Deleuze utiliza una imagen que ilumina la labor literaria de Marcel Proust de manera ejemplar y que, a su vez, pone de relieve cierto estado del arte a partir de la modernidad. La novela es comparada con una máquina. Al hacerlo se restituye la única vía de acceso a una sensibilidad *lastimada* que consiste en utilizar su propio lenguaje tecnificado.¹⁸³ El concepto de máquina ligado a la esfera del arte produce una conmoción inicial pero pasado el primer cimbronazo se cae en la cuenta de una realidad. Si la estética pretende conmover en un mundo des-encantado (como menciona la cita anterior) tiene que simular cierta funcionalidad a riesgo de perecer. ¿De qué otra forma se logra captar una atención mecanizada sino mediante un sistema complejo de estímulo y reacción? La visión de la estética proustiana como puesta en funcionamiento de una gran maquinaria no está alejada de la verdad dado su gran alcance receptivo. Una obra que muchos leen y tantos otros interpretan, funciona. Lo importante es que detrás de la máquina y su efecto receptivo

¹⁸² M. Presas, *La verdad de la ficción*, op. cit. p. 125.

¹⁸³ En un mundo invadido por la técnica y la razón instrumental, la sensibilidad se ve conminada a un ámbito de expresión reducido. El acercamiento del lenguaje poético al mundo técnico a través de la máquina es, principalmente, una teoría de Deleuze pero que tiene asidero en la novela de Proust.

está presente, de alguna forma, el concepto de función. Se trata de la verdad, en opinión de Deleuze.

¿Cuál es el sentido que una obra con tanta poesía y recursos estilísticos se asemeje a un ensamblaje de piezas con la función de incidir en la realidad? ¿Cuál el propósito más allá de querer generar un efecto, conmover, impactar e inclusive impresionar? Una respuesta plausible es que la máquina logra sentidos más productivos que aquellos generados por la mera contemplación desinteresada (concepción clásica del arte). Dentro de la perspectiva antigua de la obra como belleza teórica se observa cierta inutilidad (avalada por un objetivismo intransigente). Sin el *para quién* de la obra de arte el *para qué* parece no tener tanto sentido. Ambas coordenadas, inexistentes en la concepción clásica de la estética, procuran la funcionalidad del arte moderno. De allí, la imagen de la máquina y la necesidad de *interesarse* al público seduciéndolo con sus posibles aplicaciones.

Esta nueva vertiente estética de la modernidad cuyo punto de partida es su punto de llegada o el *para quién* de la obra supone, entonces, una utilidad para alguien. No se puede menoscabar la función de uso del producto bello desde el momento que se dirige especialmente a un lector que lo recibe activamente (como ocurre en la novela de Proust). Destruída la organicidad natural de la obra como un todo acabado -al modo del romanticismo- la fragmentación impuesta por la modernidad fuerza un remedo. La obra como totalidad y la autoría como legalidad única sucumben frente al abismo insondable de su sentido deshecho. ¿Cómo reunir sus pedazos dispersos? ¿Cómo hacerlo sin entorpecer la marcha de su destino trascendental? El receptor o lector, aquél que recibe la obra en su inmadurez esencial, la completa con su propia interpretación. No es que el arte se haya hecho pedazos sino la *dictadura* de lo bello que en su sentido único e inequívoco no puede sostener más la des-estructuración de su época. El arte se da en el tiempo y es como él. Ha llegado un momento histórico en el que hizo falta desnaturalizarlo para recuperarlo, reinventarlo para retenerlo. En definitiva, perderlo para encontrarlo.

La necesidad de una función artificial para el arte trae consigo nuevos descubrimientos: la importancia del punto de partida (origen) pero también, más aún, del punto de llegada (receptor). ¿Cómo se comprueba esto en Proust?

Las partes y el todo -contrario a una visión típica romántica- se unen artificialmente. El principio y fin de la novela están zurcidos de manera que se ve la costura. La mano del

hacedor es importante. La idea misma de ficción y artificialidad está en la base de la obra de Proust y en el estudio de Deleuze. No es otra la razón de que su estudio se centre en el arte como coronación de aprendizaje. Allí converge todo lo que da sentido a la existencia. El resto son retazos de significado: vida social, celos amorosos y sensaciones sublimes. El sentido absoluto es algo que sólo se vislumbra con la experiencia estética. Cabe seguir preguntando si el arte como tal necesita de los otros mundos de signos para nutrirse o si, siendo de naturaleza distinta, puede vivir aún sin ellos. Tal vez, el arte visto como proceso industrial sea la respuesta a una naturalidad perdida y a una totalidad buscada.

Proust es plenamente consciente de que el arte es una máquina de producir, y de producir principalmente efectos. Efectos sobre los otros, ya que los lectores o espectadores se pondrán a descubrir en sí mismos y fuera de ellos, efectos análogos a los que la obra de arte ha sabido producir.¹⁸⁴

¿Por qué una máquina? Porque la obra de arte así comprendida es esencialmente productora, productora de algunas verdades. Nadie ha insistido tanto como Proust en que la verdad es producida, que es producida por tipos de máquinas que funcionan en nosotros extraída a partir de nuestras impresiones, hundida en nuestra vida, expuesta en una obra.¹⁸⁵

Esta totalidad o absoluto buscados y encontrados ya fuera de la naturaleza refuerzan la cuestión del artificio. Si la aspiración filosófica de unidad absoluta es negada por la realidad -tal parece el dictado de conciencia moderna- hay que buscarla en otra parte. El arte parece ser la réplica a la pregunta sobre el tiempo y la esencia humana, en la visión de Deleuze. Pero la respuesta no es ingenua sino que conlleva la desilusión de su tiempo y el drama de su contexto histórico. A saber, ni la filosofía como aproximación a la realidad ni la religión pueden dar cuenta del mundo. La organización racional propuesta por una naturaleza armoniosa y una jerarquía ontológica se ha desmoronado ante la mirada inquisidora del nuevo mundo. La ficción como piedra fundacional y la narrativa como programa especial fundan una gnoseología distinta. La verdad que se busca en lo real es imponderable. La manera más efectiva de llegar a ella es mediante la simulación, en oposición a la concepción estética clásica de mimesis. El énfasis en la creatividad como producción de sentido -tanto del escritor como del receptor- potencia la idea de funcionalidad. La copia ya no es posible pues no hay modelo y lo único que existe es la

¹⁸⁴ G. Deleuze, *Proust y los signos*, op. cit. p. 159

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 152.

producción de sentido que es, estrictamente, una re-producción. Importan, en adelante, el producto final a ser consumido por múltiples receptores y su distribución (en términos de comunicabilidad). Se hace imperante organizar un sistema que funcione para que la máquina pueda hacer su labor. El ámbito propicio es la fábrica literaria.

El protagonismo del artificio o artefacto en la teoría de Deleuze supone la aparición de una subjetividad fuerte en la escena del arte avalada por la objetividad de la máquina (literaria). La obra sigue prevaleciendo pero su principio y su fin -en el sentido de finalidad- ya no están en la naturaleza ni en su copia sino en la producción y recepción humanas. De ahí que el tiempo del arte sea virtual y real a la vez pues se halla entre las cosas de este mundo y en relación a los individuos que le dan sentido.

Los mundos de signos, los círculos de la *Recherche* se despliegan por tanto según líneas de tiempo, verdaderas *líneas de aprendizaje*; pero sobre estas líneas se interfieren unos con otros, reaccionan unos sobre otros. De esta forma, los signos no se desenvuelven, no se explican según las líneas de tiempo sin corresponder o simbolizar, sin recortarse, sin entrar en combinaciones complejas que constituyen el sistema de la verdad”¹⁸⁶

De modo que el problema de la objetividad como el de la unidad se encuentra desplazado de una manera que es preciso llamar “moderna”, esencial en la literatura moderna. El orden se ha desmoronado, tanto en los estados del mundo que debían reproducirlo como en las esencias o Ideas que debían inspirarlo. El mundo se ha hecho migajas y caos. Precisamente porque la reminiscencia va desde asociaciones subjetivas hasta un punto de vista originario, la objetividad tan sólo puede radicar en la obra de arte: ya no existe en contenidos significativos como estados del mundo, ni en significaciones ideales como esenciales estables, sino únicamente en la estructura formal significativa de la obra, es decir, en el estilo. Ya no se trata de decir: crear es recordar, sino recordar es crear, es llegar hasta este punto donde la cadena asociativa se rompe, salta fuera del individuo constituido, se encuentra transferida al nacimiento de un mundo individuante.¹⁸⁷

Es interesante rescatar en este punto una diferencia importante entre la mimesis como plagio de la realidad y la copia de un gesto de autoría. Proust como escritor moderno y artista original también se aparta de la idea que el arte debe ser un espejo de la realidad. Ella ha probado ser más imperfecta que cualquiera de sus posibles copias. No tendría sentido continuar con la imitación de algo defectuoso en sí mismo. ¿Para qué intentarlo siquiera? A pesar de esta distinción respecto a formas de arte más naturalistas, la estética proustiana reclama aún su punto de realidad por cuanto su materia es la experiencia. De alguna manera, la lectura proustiana de Deleuze trae a escena el tema de la creación como

¹⁸⁶ G. Deleuze, *Proust y los signos*, op. cit. p.35.

¹⁸⁷ *Ibid.* p.116.

copia de un gesto trascendental (observado ya en las *Confesiones* de San Agustín). Es decir que si bien la mimesis no está en la base de la interpretación deleuziana, sí lo está en cuanto copia de un gesto creacionista, suerte de mímica de la autoría. Sin importar ya la copia de la realidad -el mundo ha desencantado a muchos- lo esencial es la producción de sentidos y su productividad. Así como Deleuze ha hecho una clara distinción entre el tiempo perdido, recobrado y sus acciones correspondientes, también logra identificar a la vez que desglosar el sentido de la producción humana. Esto funciona perfectamente en la obra de Proust ya que un sentido sin relación con su acción propia -*dar sentido*- caería en el error de volverse estático. Esto es algo que ni la obra dinámica de Proust ni la lectura de Deleuze pueden permitir si quieren ser fieles a su concepción del tiempo y, más aún, a su noción de verdad construida.

¿Por qué una máquina? Porque la obra de arte así comprendida es esencialmente productora, productora de algunas verdades. Nadie ha insistido tanto como Proust en que la verdad es producida, que es producida por tipos de máquinas que funcionan en nosotros, extraída a partir de nuestras impresiones, hundida en nuestra vida, expuesta en una obra. Por esta razón Proust rechaza con tanta fuerza el estado de una verdad que no sea producida, sino solamente descubierta o, al contrario, creada, y el estado de un pensamiento que se presuponga a sí mismo al colocar delante a la inteligencia, reuniendo a todas sus facultades en un uso voluntario que corresponde al descubrimiento o la creación (Logos).¹⁸⁸

Esta máquina de verdad introducida por Deleuze es compleja de asimilar para los cánones de entendimiento habituales. Las ideas de producción como así también de funcionamiento y practicidad ponen en primer plano la cuestión del efecto en un ámbito que, de buenas a primeras, posee otras cualidades. Con este cambio, entonces, el arte debe servir para algo o, más precisamente, debe servir a alguien. Gracias a esta idea que no sólo prioriza el polo subjetivo del hecho artístico sino también su aspecto objetivo funcional se soluciona la contradicción del proceso estético. Algo que es particular y contingente se transforma en universal y total por medio de la máquina literaria. Ella pone en funcionamiento sentidos singulares para muchas personas. De esta forma, el mundo de signos artísticos se salva de tener que cumplir con las leyes del tiempo pues *está* en el tiempo -orden de la producción- pero no sometido a él. Sorpresa es que todo esto se logra al modificar la percepción habitual que se tiene de la realidad como *lo dado*. La idea misma

¹⁸⁸ Ibid. p.152.

del tiempo podría ser una creación humana. Si el pasado y el futuro *no son* ya que tal es su *status* en el momento presente: ¿por qué habría el tiempo de *ser* dado que pasado y futuro son dos partes constitutivas de su esencia?

Este relativismo ontológico que se atraviesa al intentar pasar por la misma línea de tiempo posiblemente tenga su respuesta en el mundo del arte (como afirma Deleuze). Pero se trata de una respuesta que excede su pregunta pues, ¿*qué es el tiempo?* no agota las posibilidades del universo estético. El alejamiento de Deleuze del concepto de belleza como mimesis comulga con la nueva religión de la modernidad que pone a la producción humana sobre la naturaleza y a la máquina sobre la creación. Esto funciona en la medida que alguien enciende el motor -autor, escritor, artista- y otro consume el producto. Se rompe la ley de causalidad propia de los fenómenos naturales. La casualidad realiza el encuentro de subjetividades mediante la máquina. Todo parece funcionar a la perfección en un mundo que se ha desnaturalizado. El arte como producción y la verdad como producto dan cuenta de una amplia variedad de interpretaciones.

(...) Lo que el hombre no puede lograr consigo mismo lo consigue en el arte, el cual se manifiesta así como una necesaria liberación de lo que impide su plena libertad en la vida real. Este proceso de liberación no coincide con la evasión de la realidad; esta no quiere ver la limitación que de todos modos sigue existiendo. La liberación opera una desvinculación de la confusión óptica, del azar y el caos, y una nueva vinculación a un orden que ilumina el sentido de las acciones posibles; pero todo esto, por supuesto, en la dimensión imaginaria de lo irreal.¹⁸⁹

4. *La verdad de la ficción en Ricoeur y Deleuze*

(...) la experiencia estética proporcionada por el arte y la literatura constituye una insustituible vía de acceso a la realidad -independiente del conocimiento científico- que brinda un saber sin el cual la vida humana se vería empobrecida y rebajada. Digo *saber* y no *conocimiento* -término este último que reservo para la ciencia- porque la palabra *saber*, aunque sus orígenes son distintos, conserva un eco del *sabor* que sólo se disfruta con el cuerpo y con el alma, y de la *sapientia* que abarca la indivisible unidad de la persona entera. (...) Esa inserción de la carne en el mundo que es quizá la que “hace visible” la pintura como dirá Paul Klee, o que exhibe la “verdadera vida, la vida al fin vivida”, de que habla Proust, *antes* de que las exigencias de la convivencia social y las necesidades prácticas nos

¹⁸⁹ M. Presas, *La verdad de la ficción*, op. cit. p. 118.

conviertan en sujetos intercambiables enfrentados con una realidad compuesta de objetos manipulables y cognoscibles.¹⁹⁰

Mario Presas realizó un trabajo titulado *La verdad de la ficción* que hace un recorrido por distintas expresiones artísticas en busca de una clave interpretativa original. La mayoría de las veces las obras de arte poseen mas verdad que la realidad misma. Esto se debe, entre otras cosas, a una nueva concepción del mundo y sus posibles significaciones a partir de la modernidad. Obviamente, también a raíz de los trabajos de artistas como Pirandello, Mann y Proust (entre otros).

En la base de esta observación se halla la idea, recurrente en este trabajo, que *lo dado* no funciona ya como la raíz del conocimiento de la realidad. De ahí en más todo el *corpus* epistémico es derribado, y en especial, sus derivaciones que consisten en los postulados científicos. Entre la duda existencial y la certeza apodíctica de la ciencia, la sensibilidad estética se debate por transformarse o desaparecer. Una solución posible para la modernidad es la que plantea la interpretación de Mario Presas. El mundo puede hacerse migajas frente a la desfiguración del orden antiguo pero representa, a su vez, la oportunidad de plantear uno nuevo. Como si se tratara de un juego en el que las reglas cambian pero no el ejercicio fundamental, la nueva propuesta estética plantea una reconstrucción de sus fundamentos. Lo bello no está en la naturaleza sino en el observador. La verdad no es algo *dado* sino producido. El acceso al mundo de las esencias no es sólo racional sino experimental. De esta manera, se presenta una nueva concepción estética dentro de la cual se halla la novela de Proust.

El llamado “conocimiento” (esto es, las representaciones que nos vienen de los sentidos) según Pirandello, es ilusión, una ficción utilitaria. También las creaciones del arte son ilusiones (...). Sin embargo, continúa, “llamamos *verdadera* a la de nuestros sentidos y *ficticia* a la del arte” Pero aquí no se trata de la *realidad*, sino más bien de la *voluntad* (...).¹⁹¹

Ahora bien, que el arte sea una nueva forma de acceder a la verdad -alejada del concepto de realidad- no ahorra en la difícil tarea de ver en qué consiste ella. Algo que se ha mencionado anteriormente para profundizar en este punto es la diferencia entre las

¹⁹⁰ Ibid. pp 7-8.

¹⁹¹ M. Presas, *La verdad de la ficción*, op. cit. pp. 93-94.

teorías de Ricoeur y Deleuze respecto a la relación de la vida, el arte y la verdad. Gracias a esta primera reflexión de Presas se comprende que la aproximación a la verdad tiene que ver menos con un desarrollo intelectual que con un acto de la voluntad.

Así queda desmitificado el realismo como línea de aproximación central tanto al mundo de las cosas como al del espíritu. El saldo que se registra luego de esta reordenación de factores en la ecuación de la verdad es favorable al espíritu. Su validez, deudora en cierta medida de la realidad *verdadera* encuentra ahora una voz propia que le permite eximirse de su mera condición de mimesis. Sin nada que copiar frente al descreimiento del mundo, el arte ha debido reinventarse en busca de una respuesta. Allí encuentra que su ser es verdadero para quien lo entiende y que la realidad objetiva no tiene asidero emocional. Cambian los valores positivos y negativos del arte y la realidad. Se puede arriesgar con Presas que la ficción posee más verdad que el mundo circundante que, de pronto, se transforma en falso a los ojos del espíritu. Esta es, fundamentalmente, la puesta en crisis del concepto de representación clásica.

Si el mundo denominado real tiene menos que ver con la verdad que su correlato de ficción, hay que ver cuál es la propuesta del arte que permite un conocimiento de otro tipo. La estética como disciplina *indisciplinada* -no se ciñe a ningún límite ni modelo- supone un ámbito de libertad que no tiene parangón con ninguna otra experiencia humana. Allí radica, de alguna manera, la posibilidad del Absoluto para el hombre. La clave es la liberación dentro de los márgenes impuestos por el mundo que se traduce en una libertad real y falsificada a la vez.

Perdida la ingenuidad sobre el Absoluto frente a una realidad contingente, finita y aplastante, el arte representa un *como si* que desafía los límites de la existencia ordinaria. Este combate de la ficción, cuyo artilugio es conocido y no pretende engañar ya a nadie, vence a partir de su propio conocimiento. Cuando la experiencia estética toma conciencia de sí incorpora dialécticamente a su contrario. La finitud que se reconoce como tal potencia sus recursos de manera infinita. Las posibilidades son tan innumerables como ficciones haya. Si el recorrido del espíritu en el mundo resulta breve es *como si* fuera largo e interminable.

La construcción teórica de Deleuze se ubica del lado del arte como Absoluto, en desmedro de la llamada *vida vivida*. Por el contrario, la filosofía de Ricoeur está más en

sintonía con ella en el sentido que el fin ulterior de la búsqueda del héroe se orienta a recrear esa experiencia originaria. Pero siendo ella finita -la existencia es una sola y completa- no puede aún sortear los obstáculos de su misma condición. Así es como el recuerdo en la obra de Proust funciona como recapitulación de la *vida vivida* pero también como disparador de experiencias que no han existido nunca. Esto lo comenta magistralmente Walter Benjamin en su trabajo titulado *Una Imagen de Proust*:

Se sabe que Proust no ha descrito en su obra la vida tal y como ha sido, sino una vida tal y como la recuerda él que la ha vivido. Y sin embargo, está esto dicho con poca agudeza, muy, pero muy bastamente. Porque para el autor reminiscente el papel capital no lo desempeña lo que él haya vivido, sino el tejido de su recuerdo, la labor de Penélope rememorando. ¿O no deberíamos hablar más bien de una obra de Penélope, que es la del olvido? ¿No está más cerca el rememorar involuntario, la *memoire involontaire* de Proust, del olvido que de lo que generalmente se llama recuerdo?¹⁹²

Con este breve párrafo, tan revelador de la esencia del quehacer proustiano, Benjamin se sumerge en la relación de la vida como experiencia primaria y el arte como inexperiencia fundamental (dada por la idea de olvido necesario a su función). La exposición de su punto de vista estético se encuentra en la noción que la narrativa de Proust no describe tanto su *vida vivida* cuanto el recuerdo de ella. ¿Esta diciendo con esto, acaso, que la creación literaria no tiene que ver con la existencia fáctica sino con su reelaboración por el recuerdo? ¿De qué lado del margen que separa verdad y ficción se ubica la vida entonces? Parece que ella queda desterrada de su primacía ontológica ya que al intentar recuperarla se ha transformado en algo completamente distinto. ¿De qué trata el arte, entonces, que intenta recrear la vida y no hace más que hundirla en su imposibilidad? En principio, lo esbozado por Benjamin y anunciado por Presas es que la vida como tal es pura forma sin contenido. No se puede delimitar por cuanto su margen es en sí mismo principio inacabado. Para su remedo existe el arte que conjura forma y contenido de la vida en textos, fragmentos, pinturas y paisajes espirituales. Esta es, precisamente, la lograda visión de Deleuze sobre la metamorfosis existencial a través de la estética que significa comunión de signo y sentido (en lenguaje teórico). Ya se ha observado cómo los otros mundos de signos en Deleuze no pueden más que intentar acercar sus significados, aunque su completitud sea de todo modo imposible. Esto representa la falencia propia de la vida, su imposible

¹⁹² Walter Benjamín, *Iluminaciones I*, trad. y prólogo de Jesús Aguirre, España, Taurus, 1999, p. 18.

asimiento, su débil ocultamiento y el sentido profano de su exaltación. La vida, así, no hace más que dejar en penumbra a quienes intentan descifrarla. Por eso, en el polo contrario al de la *vida vivida* se yergue el recordar del olvido cuya tarea es acercar el principio a su fin, el signo a su sentido y, en definitiva, la vida a su contenido propio que es la muerte. Pero la narración posee su fin -en el sentido de la finalidad- ya que es la condición de su principio. Luego, ella posee su muerte que es más de lo que puede decirse de la vida.

Así pues, frente a la tarea (...) tendiente a realizar nuestra vida concreta en una forma acabada, está el arte como posibilidad de acabamiento, pero en una dimensión que ya no es la de la vida vivida sino la de la irrealidad.¹⁹³

¹⁹³ M. Presas, *La verdad de la ficción*, op. cit. p. 94.

Conclusión

En algún momento hay que concluir, mal que le pese a los modernos, a los proustianos y a todos aquellos que amen la vida. Se ha visto a lo largo de este trabajo, entre otras cosas, cómo el cierre narrativo supone el sentido dado a la obra en su conjunto. Más aún, el final teleológico asume el principio de toda forma de relato. A saber, que se cuenta con cierto tiempo disponible para actuar e, inclusive, para padecer. Pero esto no es un capricho literario ni una máxima filosófica sino que procede de la vida misma. Ella es la que acontece *en medio de*, al igual que la trama narrativa. Considerando la obra proustiana ya que es el tema sobre el cual versa este estudio del tiempo, se puede decir que el final se demora tanto como la vida (del relato) se extiende.

¿Dónde se halla, pues, la verdad del tiempo para Proust? ¿Acaso en la *vida vivida* que amara tanto al punto de intentar recapturarla? ¿Quizá en el arte por el cual es *como si* ya no hubiera tiempo o, mejor aún, existiera todo el tiempo del mundo al igual que en la infancia? Pero se estaría de regreso en la vida y ella no se posee a sí misma como ambiciona el novelista cada vez que intenta plasmar las impresiones del mundo. Además, ¿por qué tendría la imperiosa necesidad de escribir y comunicar si no fuera, precisamente, porque no ha logrado esa empatía en la vida? ¿Por qué se habría molestado, siquiera, en transcribir su existencia al pie de la letra si ella hubiera sido exacta? Se puede asumir, en este punto, que el recorrido literario de Marcel Proust sigue el *más arriba* agustiniano a la vez que el *más abajo* bergsonianos en su búsqueda de la verdad (donde se encontraría con Deleuze). Su poesía no toma una única dirección sino todas las posibles y si no encuentra un camino lo inventa pues su deseo no tiene límites, aunque la vida intente persuadir sobre lo contrario. En ese sentido, Proust ha seguido siendo un niño. ¿No tendríamos que volver a serlo todos?

Resumiendo desde el principio, se ha ido a la caza del tiempo de la mano de San Agustín. Con él se ha confiado, antes que nada, en la experiencia de la temporalidad frente a la razón obstinada. En definitiva, se ha tenido fe en la vivencia personal como único punto de partida y parecería, junto con los estudios posteriores al respecto, que el camino ha sido acertado. Pero San Agustín llegó a Dios a través de su gran soliloquio y allí

permaneció extasiado, mudo de cara a la eternidad, ya no frente a la perplejidad del tiempo. Su esperanza en el futuro y definitivo encuentro con la divinidad lo sustrajo del mundo terrenal. Se apartó de él para vivir a través de la contemplación, creyendo que el tiempo es sólo un tránsito hacia otro estado mejor. La espera, sin embargo, puede resultar larga y hay personas curiosas que no resisten plácidamente el *mientras tanto*. Ellos se afanan por seguir interpretando el mundo tal como es y se presenta a la conciencia. Quieren entender, lo cual no significa hacerlo sólo a través de la razón. Una de esas personas cuya tozudez implica una reevaluación de todos los conceptos adquiridos en un acto de sacrilegio es Bergson. Con él se ha tomado la perspectiva necesaria para una verdadera aproximación filosófica al tema del tiempo. Este implica el devenir que pone en primer plano la contradicción intrínseca del ser-en-el-mundo. Se puede patlear, rezar por otro mundo mejor, dejarse arrastrar por lo inevitable pero el único modo de acceder a la verdad es siguiéndola en su recorrido. La única manera de lograr esto es hacerlo intuitivamente, sin velos interpuestos, con la certeza que allanando el refugio de las falsas expectativas se puede vivir mejor. Bergson es el *filósofo de la vida* por excelencia porque la toma como es, sin rodeos ni presuposiciones, casi sin deseos, cual marcha ininterrumpida de la existencia a la que los individuos deben acomodarse. No resulta esto del todo comfortable habida cuenta que el ser humano le teme al cambio tanto como a la marcha sin interrupción y, muchas veces, su vida entera no es más que la búsqueda de un *lugar en el mundo*. Bergson rechaza la noción del espacio para el verdadero entendimiento como San Agustín lo hiciera con el mundo terrenal. Tal vez, estarían más cerca de lo que jamás se podría imaginar. En este sentido, la literatura de Proust representa una hazaña tanto para el entendimiento como para la intuición ya que la sensibilidad posee un rol fundamental en su filosofía. Si Bergson ha elaborado tan brillantemente el método intuitivo, tal vez, no ha sabido desarrollarlo con todo su potencial. Pues: ¿La intuición no implica necesariamente punto de vista y perspectiva? ¿Qué posición absoluta puede adoptar el ser-en-el-tiempo sin su ser-en-el-espacio? ¿Acaso no ha recortado él mismo de su estudio aquello que tanto criticara sobre otras escuelas, mal que se implementara la función del espacio? Por otra parte, cabe otra cuestión. Si el ser en tanto tiempo es absoluto y no puede ser analizado en su dimensión concreta a riesgo de ser puesto *en relación a* su condición espacial: ¿se trataría aún del ser humano dado que su existencia se da tanto temporal como espacialmente? Y en tal caso,

¿no se estaría tratando con ángeles, por ejemplo, ya que no poseen cuerpo? El ser-en-el-mundo está espacio temporalmente delimitado y en ello radica la contradicción de su esencia. Si el hombre no tuviera cuerpo no tendría tiempo tampoco como queda expuesto en la novela *En busca del tiempo perdido*.

Se ha desarrollado extensamente el tema de la imagen sensible proustiana y su memoria emotiva, de modo que no es necesario volver sobre ello. Sí hay que revisar, tal vez, la idea de temporalidad proclamada por Bergson. Si San Agustín se vuelca hacia el futuro con su esperanza religiosa, el filósofo de la vida encuentra en el pasado la esencia de la temporalidad. La conciencia se da mediante el *en sí* propio del pretérito. Sólo de él se puede tener certeza ya que el presente es pura acción y el futuro mera posibilidad. Luego, la conciencia individual sigue el flujo de la evolución creadora que es como una fuerza invisible y directiva. ¿Cómo se relaciona la conciencia individual con la corriente evolutiva en un pro-yecto *ya sido*? Esta es una cuestión que queda irresuelta en Bergson. Su teoría del ser y la memoria desarrolla puntos importantísimos en la escena de la temporalidad pero el fin de su representación carece de verosímil. Andando en el tiempo se cae en la cuenta que la vida como proceso involucra instancias disímiles que pueden o no confluir (que deban hacerlo sería forzarlo). Pues bien, es el momento de dejar a Bergson con su *filosofía de la vida*. De hecho, hay que dejar por un rato la vida misma, en tanto que *vivida* e inclusive pensada. Es el turno del arte que si bien llega más tarde parece conocer el camino.

La hermenéutica de Ricoeur es una aproximación original a la temporalidad en su dimensión real. Léase, en el tiempo y el espacio. El hombre no existe en sí mismo solamente (*idem*) sino también en relación a los demás y a su mundo (*ipse*). De esta manera, la aprehensión inmediata del ser que recuerda a Bergson se transforma en la mediación existencial del relato de ficción. El hombre no intuye su esencia sino que la narra. De hecho, ni siquiera se puede hablar de esencia estrictamente dado que el hombre es un ser desposeído. La puesta en relato es una forma de re-conquistarse o, inclusive, de poseerse por primera vez. La tesis central de Ricoeur es que mediante la ficción se accede a la vida de manera que ésta se enriquece y transforma en base a su re-conocimiento. Pero la vida sigue allí como la aspiración del rodeo existencial ya que se vuelve a ella. Su prueba es la importancia de la recepción de la obra por parte de sus lectores. La post-figuración de la tercera mimesis supone ya la pre-figuración en la comprensión del mundo dado (por la

obra). En este sentido, la literatura es aleccionadora porque sirve a la percepción verdadera de la realidad. Proust es, de esta manera, un gran maestro y su obra una clase magistral. Ella sigue los supuestos de la teoría de Ricoeur bastante fielmente. La similitud de la historia del héroe -se ha dicho ya varias veces- con el escritor muestra la relación inequívoca entre la vida y la obra que Ricoeur se esfuerza por representar. La identidad queda así definida como una construcción. Asimismo, la lectura de la obra opera sobre otros seres que se de-construyen al seguir las peripecias de otro. Todo cierra perfectamente como el círculo hermenéutico propuesto por Ricoeur. La vida humana se da en el tiempo como una gran contradicción que adquiere sentido mediante el re-conocimiento dado por la obra. ¿Se ha llegado, entonces, a la verdad del tiempo? ¿No hay nada más que decir luego del recorrido por la mirada interior, la duración absoluta y la conciencia mediada? Todo habla de la vida en cualquiera de sus formas. Llega el momento del arte Absoluto.

Deleuze, al igual que Ricoeur, privilegia el presente como instancia del *hacer*. Ya lo ha esbozado el último mediante la noción de tiempo del relato por el cual se pone en acción la configuración de sentido. Habiendo incursionado en el concepto de *distentio animi* de San Agustín en el que se manifiesta la pasividad del alma que recibe las impresiones que la conmueven, ella posee también una capacidad activa conocida como *intentio animi*. El espíritu transforma las sensaciones que toma de afuera de manera de encontrarse a sí mismo. La experiencia estética es un acto además de una emoción. En el orden de cosas que corresponde a la tensión artística existe antes una atención a dichas cosas. Esto es sumamente importante para comprender la función de la literatura y su des-vinculación del mundo de la vida. Para ello, es necesario sumergirse en Deleuze.

Cuando comienza su estudio *Proust y los signos*, el filósofo asegura que la novela del escritor francés no implica tanto una búsqueda del tiempo como de la verdad. Dicha afirmación contundente cambia la perspectiva de este trabajo. La temporalidad en sí misma ya no importa tanto como lo que se *hace* con ella. La idea del arte como actividad, producción y sentido adquiere toda su fuerza con la tesis de Deleuze. El tiempo se convierte, así, en oportunidad (término insospechado para este estudio). A lo largo del recorrido se ha visto el devenir como limitación, algo de lo que hay que escapar esperando otra cosa, término negativo que no se puede asir o necesidad de llegar a él por otro lado. Con la toma de distancia del mundo de la vida -tal como se conoce- Deleuze logra

potenciar la ilimitación que propone la estética. De ahí el tema del tiempo como oportunidad para la vivencia de otra realidad. La obra de arte se hace en el tiempo y corresponde a su tiempo pero está fuera de él. Esto es lo que propone la visión estética de Deleuze al analizar la obra de Proust ya que la unión de signos y sentidos resume un aprendizaje. Pero éste no se da ya en un sentido retrospectivo sino prospectivo. El arte inaugura un universo de significaciones completamente nuevo que no sólo recapitula sobre lo *vivido* sino que crea algo distinto. No se conoce de antemano ni se puede predecir sino sólo componer en base a hallazgos, improvisaciones y descubrimientos. Por eso, el mundo de sentidos del arte es esencial frente a los de la vida. La imaginación no le debe nada a las impresiones desnudas de la realidad ya que ellas se pueden percibir innumerables veces sin acceder nunca a su esencia. La verdad, desde este punto de vista, es un viaje antes que un camino pues se puede saber de dónde se parte pero se desconoce adónde se llega. El golpe de azar que tantas veces convoca Proust es fundamental para acceder a la verdad. Tal vez, no se arriba nunca. Cabe la posibilidad que determinada obra no conmueva especialmente a alguien a quien se supone destinada. La particularidad dada por la contingencia del ser-en-el-mundo admite ese riesgo como el tiempo asume su oportunidad. Tal vez la propuesta más interesante de Deleuze en el análisis de Proust sea el punto irreducible de la *diferencia* como constitución esencial. El artista transmite su universo íntimo y único al mundo que puede no saber interpretarlo. No hay escuela de aprendizaje en todo esto sino simple comunicación entre almas. Deleuze conserva, dentro de su lograda visión filosófica, el punto de anclaje con la singularidad de la experiencia estética. Y es *como si nada* más existiera. *¿Qué es el tiempo?* Tal vez, tan sólo un recurso.

A partir de Deleuze la pregunta sobre la esencia del devenir se transforma en otra, más profunda aún, sobre el hombre. La subjetividad en el sentido de vivencia ha estado presente desde el comienzo de este trabajo. La cuestión es, entonces: ¿qué hace el hombre con su vivencia? ¿Cómo vive en el mundo que le toca y, a su vez, qué lo toca de ese mundo? La experiencia estética es una respuesta posible al *mientras tanto* de la religión. De algo tiene que vivir el hombre sabiendo de su muerte. El arte es, si se piensa, una salvación terrena y una eternidad suspendida.

Para resumir mi visión particular sobre el estado de la cuestión, creo que en el debate por el podio de la verdad entre la *vida vivida* y el arte, el último tiene aún más para

decir. La existencia tiene millones de signos que se multiplican incansablemente, todos ellos posiblemente fecundos. Pero el sentido esencial -aquél del que habla Deleuze- llega más tarde a veces, cuando nadie lo espera porque no admite anticipación. Ha sido creado absolutamente de la nada. Por eso se asemeja, en algún punto, al sentimiento religioso. La obra de Proust es una comunión de los signos de la vida y sus sentidos espirituales concedidos por el arte. La obra del tiempo podría representar, inclusive, una suerte de Biblia del nuevo mundo en el que se comulga con magdalenas.

Bibliografía

Bibliografía Primaria

Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, traducción de M. H Alberti, Buenos Aires, La Pléyade, 1972.

-----, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, traducción de Juan Miguel Palacios, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999.

-----, *La evolución creadora*, traducción de María Luisa Pérez Torres, Madrid, Espasa Calpe S.A, 1973.

-----, *Memoria y vida*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1987.

De Hipona, Agustín, *Confesiones*, traducción y prólogo de Agustín Esclasans, Barcelona, Editorial Juventud S.A, 2002.

Maurois, André, *En busca de Marcel Proust*, traducción de Espasa-Calpe S.A, Barcelona, Vergara, 2005.

Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*, traducción de Pedro Salinas, Buenos Aires, C.S Ediciones, 1995.

-----, *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*, traducción de Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 1998.

Przywara, Erich S.J, *San Agustín. Trayectoria de su genio, contextura de su espíritu*, traducción de P. Lope Cilleruelo, Buenos Aires, Revista de Occidente Argentina, 1949.

Ricoeur, Paul, *La función narrativa y el tiempo*, traducción de Jorge Suárez, Buenos Aires, Almagesto, 1992.

-----, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, traducción de Agustín Neira, Madrid, Siglo XXI editores, 1998.

-----, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, traducción de Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.

-----, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, traducción de Agustín Neira, Madrid, Siglo XXI editores, 1996.

Bibliografía Secundaria

Benjamin, Walter, *Imaginación y sociedad. luminaciones I*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1999.

Blanco Ilari, J.I, “Promesa e ipseidad: La crítica de Ricoeur al reduccionismo”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXII, N 2, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas, 2006.

Corona, N., “La lectura ricoeuriana de Freud sobre la cuestión del sujeto”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXII, N 2, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas, 2006.

Cragolini, Mónica, “La vida “da que pensar”. El otro, la muerte, la vida”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXII, N 2, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas, 2006.

Ibarlucía, Ricardo, “Narración y experiencia práctica: el lugar de la estética en la obra de Paul Ricoeur”, *Homenaje a Paul Ricoeur*, Centro de Investigaciones Filosóficas, Buenos Aires, 2005.

Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, traducción de Manuel Barbeito, Madrid, Taurus, 1987.

Kermode, Frank, *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction with a new epilogue*, New York, Oxford University Press, 2000.

Kristeva, Julia, *El tiempo sensible: Proust y la experiencia literaria*, traducción de Jaime Arrambide, Buenos Aires, Eudeba, 2005.

Presas, Mario, *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997.

Szondi, Peter, *Introducción a la hermenéutica literaria*, traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Abada Editores, 2006.

INDICE

Introducción.....	4
I. Proust y San Agustín: El cielo y la tierra	19
1. Diferencias entre Proust y San Agustín.....	22
a. Entre el tiempo y la eternidad.....	22
b. Purgatorio.....	29
2. Similitudes entre Proust y San Agustín.....	33
a. El paraíso terrenal.....	33
b. Génesis de la obra.....	37
II. Proust y Bergson: La obra del devenir	45
1. Similitudes entre Proust y Bergson.....	52
2. Diferencias entre Proust y Bergson.....	65
3. Un poco de Bergson en estado puro: Reduccionismo y evolución... ..	72
III. Proust y Ricoeur: Tiempo de historias	81
1. Releyendo a los clásicos: San Agustín y Aristóteles.....	89
a. Confesiones del tiempo.....	91
b. La trama del tiempo.....	98
2. Función narrativa y tiempo: Historia del <i>Dasein</i>	99
3. Tiempo y narración.....	105
a. Mimesis I.....	107
b. Mimesis II.....	109
c. Mimesis III.....	110
IV. Deleuze en busca de las esencias perdidas	118
1. La verdad en el tiempo: el sistema de signos.....	120
a. Proust y lo mundano.....	122
b. Unos amores de Proust.....	123
c. El mundo encantado.....	126
d. El arte está en otra parte.....	130
2. Las líneas del tiempo.....	133
3. La fábrica de Proust.....	135
4. <i>La verdad de la ficción</i> en Ricoeur y Deleuze.....	140
Conclusión	145
Bibliografía	151