

IDEAS Y VALORES

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES DE LA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL

NUMEROS 38 - 39

AÑO DE 1971

PROUST Y LOS SIGNOS

LOS SIGNOS

GILLES DELEUZE

¿En qué consiste la unidad de *En Busca del Tiempo Perdido*? Por lo menos sabemos en qué no consiste. No consiste en la memoria, en el recuerdo ni aun involuntario. Lo esencial de la Busca no está en la magdalena ni en las baldosas. Por una parte la Busca no es simplemente un esfuerzo del recuerdo, una exploración de la memoria; busca debe tomarse en el sentido fuerte, como en la expresión "busca de la verdad". Por otra parte el tiempo perdido no es simplemente el tiempo pasado; es también el tiempo que uno pierde, como en la expresión "perder su tiempo". Naturalmente la memoria interviene como un medio de la busca pero no es el medio más profundo; el tiempo pasado interviene como una estructura del tiempo pero no es la más profunda. En Proust los campanarios de Martinville y la frasecita de Vinteuil, que no hacen intervenir ningún recuerdo, ninguna resurrección del pasado, estarán siempre por encima de la magdalena y de las baldosas de Venecia, que dependen de la memoria y, en calidad de tales, remiten a una "explicación material".¹

Se trata no de una exposición de la memoria involuntaria sino del relato de un aprendizaje. Más precisamente del aprendizaje de un hombre de letras². Los caminos de Méséglise y de Guermantes son menos

La primera referencia de las notas se toma de la edición N.R.F. en 15 volúmenes; las dos siguientes de la edición de la Biblioteca de la Pléiade.

¹ La Prisionera 2, III, 375.

² El Tiempo Recobrado 2, III, 907.

las fuentes del recuerdo que las materias primas, las guías del aprendizaje. Son las dos caras de una "formación". Proust insiste constantemente en esto: en tal o cual momento el héroe aún no sabía tal cosa; la aprenderá más adelante. Estaba bajo tal ilusión, de la que acabará por deshacerse.

De ahí el movimiento de decepciones y revelaciones que da su ritmo a toda la Busca.

Se invocará el platonismo de Proust: aprender al fin y al cabo es recordar. Pero, por importante que sea su papel, la memoria no interviene sino como medio para un aprendizaje que la rebasa, tanto por sus fines como por sus principios. La Busca está vuelta hacia el futuro, no hacia el pasado.

Aprender atañe esencialmente a los *signos*. Los signos son el objeto de un aprendizaje temporal, no de un saber abstracto. Aprender es ante todo considerar una materia, un objeto, un ser como si emitiera signos por descifrar, por interpretar. No hay aprendiz que no sea el "egiptólogo" de algo. Sólo se llega a ser ebanista haciéndose sensible a los signos de la madera o médico a los de la enfermedad. La vocación es siempre predestinación con respecto a signos. Todo lo que nos enseña algo emite signos. Todo acto de aprendizaje es una interpretación de signos o de jeroglíficos. La obra de Proust está basada no en la exposición de la memoria sino en el aprendizaje de los signos.

De ahí saca ella su unidad y también su asombroso pluralismo. La palabra "signo" es una de las más frecuentes en la Busca, especialmente en la sistematización final que constituye El Tiempo Recordado. La Busca se presenta como la exploración de los diferentes mundos de signos, que se organizan en círculos y se entrecortan en ciertos puntos. Porque los signos son específicos y constituyen la materia de tal o cual mundo. Ya se ve en los personajes secundarios: Norpois y el símbolo diplomático, Saint Loup y los signos estratégicos, Cottard y los síntomas médicos. Un hombre puede ser hábil para descifrar los signos de un campo y ser un idiota en todos los otros; es el caso del gran clínico Cottard. Es más, en un campo común los mundos se separan; los signos de los Verdurin no tienen sentido en el mundo de los Guermantes e inversamente el estilo de Swann o los jeroglíficos de Charlus no lo tienen en el mundo de los Verdurin. La unidad de todos los mundos está en que forman sistemas de signos emitidos por personas, objetos, materias; no se descubre ninguna verdad, no se aprende nada si no es descifrando e interpretando. Pero la pluralidad de los mundos consiste en que esos signos no son del mismo género, no tienen la misma manera de presentarse, no se dejan descifrar del mismo modo, no tienen una relación idéntica con su sentido. Que los signos

forman a la vez la unidad y la pluralidad de la Busca es la hipótesis que debemos comprobar mediante el examen de los mundos en que el héroe participa directamente.

.....

SIGNO Y VERDAD

En Busca del Tiempo Perdido en realidad es una búsqueda de la verdad. Si se llama en busca del tiempo perdido es solamente en la medida en que la verdad tiene una relación esencial con el tiempo. Tanto en el amor como en la naturaleza o en el arte no se trata de placer sino de verdad³. O más bien es que no tenemos sino los placeres y las alegrías que corresponden al descubrimiento de la verdad. El celoso experimenta una pequeña alegría cuando ha sabido descifrar una mentira del amado, como el intérprete que logra traducir un texto complicado aun si la traducción le trae personalmente una noticia desagradable y dolorosa⁴. Todavía hay que comprender cómo define Proust su propia búsqueda de la verdad; cómo la opone a otras búsquedas científicas o filosóficas.

¿Quién busca la verdad? ¿Y qué quiere decir el que dice “yo quiero la verdad”? Proust no cree que en el hombre, y ni siquiera en el caso de un espíritu que supongamos puro, haya naturalmente un deseo de lo verdadero, una voluntad de verdad. Sólo buscamos la verdad cuando estamos determinados a hacerlo en función de una situación concreta; cuando soportamos una especie de violencia que nos impulsa a esta búsqueda. ¿Quién busca la verdad? El celoso bajo la presión de las mentiras del amado. Está siempre la violencia de un signo que nos fuerza a buscar, que nos quita la paz. La verdad no se encuentra por afinidad ni buena voluntad sino se *traiciona* mediante signos involuntarios⁵.

La falta de razón de la filosofía está en suponer en nosotros una buena voluntad para pensar; un deseo, un amor natural a lo verdadero. Por eso la filosofía sólo alcanza verdades abstractas que no comprometen a nadie y que no conmueven. “Las ideas formadas por la inteligencia pura no tienen sino una verdad lógica, una verdad posible; su

³ A la Sombra de las Muchachas en Flor 1, I, 442.

⁴ Por el Camino de Swann 1, I, 282.

⁵ El Mundo de los Guermantes 1, II, 66.

elección es arbitraria”⁶. Conservan su condición de gratuitas porque nacen de la inteligencia, que sólo les confiere posibilidad y no nacen de un hallazgo ni de una violencia que les garantice la autenticidad. Las ideas de la inteligencia no valen sino por su significación explícita y por consiguiente convencional. Hay pocos temas en los que Proust insista tanto como en este: la verdad no es jamás el producto de una buena voluntad previa sino el resultado de una violencia sobre el pensamiento. Las significaciones explícitas y convencionales no son nunca profundas; lo único profundo es el sentido tal como está envuelto, tal como está implícito en un signo exterior.

A la idea filosófica de “método” opone Proust la doble idea de “coacción” y de “azar”. La verdad depende de que demos con algo que nos obligue a pensar y a buscar lo verdadero. El azar de los hallazgos, la presión de las coacciones son los dos temas fundamentales de Proust. Es precisamente el signo el que establece el objeto de un hallazgo, el que ejerce sobre nosotros esta violencia. El azar del encuentro es lo que garantiza la necesidad de lo pensado. Fortuito e inevitable, dice Proust. “Y yo sentía que esta debía ser la prenda de su autenticidad. Yo no había ido a buscar las dos baldosas del patio donde había tropezado”⁷. ¿Qué es lo que quiere el que dice “quiero la verdad”? No la quiere sino obligado y forzado. No la quiere sino bajo el imperio de un hallazgo, en relación con tal signo. Lo que quiere es interpretar, descifrar, traducir, encontrar el sentido del signo. “Tenía, pues, que darle su sentido a los menores signos que me rodeaban, Guermantes, Albertina, Gilberta, Saint Loup, Balbec, etc.”⁸.

Buscar la verdad es interpretar, descifrar, explicar. Pero esta “explicación” se confunde con el desarrollo del signo en sí mismo. Por esto la Busca es siempre temporal y la verdad es siempre verdad del tiempo. La sistematización final nos recuerda que el Tiempo mismo es plural.

La gran distinción a este respecto es la del Tiempo perdido y el Tiempo recobrado; hay verdades del tiempo perdido como las hay del tiempo recobrado pero, precisando más, conviene distinguir cuatro estructuras del tiempo, cada una con su verdad. Es que el tiempo no es solamente el tiempo que pasa, alternando a los seres y reduciendo a nada lo que fue; es también el tiempo que uno pierde (¿por qué hay que perder el tiempo, ser mundano, enamorarse antes que trabajar y hacer arte?). Y el tiempo recobrado es ante todo un tiempo que se recobra en el seno del tiempo perdido y que nos da una imagen de la eternidad pero es también un tiempo original absoluto, verdadera

⁶ El Tiempo Recobrado 2, III, 880.

⁷ El Tiempo Recobrado 2, III, 879.

⁸ El Tiempo Recobrado 2, III, 897.

eternidad que se afirma en el arte. Cada especie de signos tiene una línea de tiempo privilegiado que le corresponde. Pero ahí está el pluralismo que multiplica las combinaciones. Cada especie de signos participa desigualmente de varias líneas de tiempo; una misma línea combina desigualmente varias especies de signos.

Hay signos que nos obligan a pensar el tiempo perdido, es decir, el paso del tiempo; el aniquilamiento de lo que fue; la alteración de los seres. Es una revelación volver a ver a las gentes que nos fueron familiares porque su rostro, no siendo ya un hábito para nosotros, lleva a estado puro los signos y los efectos del tiempo que ha modificado tal rasgo, alargado, relajado o arruinado tal otro. Para hacerse visible, el Tiempo "busca cuerpos y dondequiera que los encuentra, se apodera de ellos para iluminarnos con su linterna mágica"⁹. Toda una galería de cabezas aparece al final de la Busca, en los salones de Guermantes. Pero si hubiéramos tenido el aprendizaje necesario, habríamos sabido desde el comienzo que los signos mundanos, en virtud de su vacuidad, traicionaban algo de precario o bien se petrificaban ya, se inmovilizaban para esconder su alteración. Porque a cada instante la mundanidad es alteración, cambio. "Habiendo nacido de la necesidad del cambio, las modas cambian"¹⁰. Al final de la Busca, Proust muestra cómo el asunto Dreyfus y después la guerra pero sobre todo el Tiempo en persona han modificado profundamente la sociedad. Lejos de sacar en conclusión que es el fin de un "mundo", comprende que el mundo que él había conocido y amado era ya en sí mismo alteración, cambio, signo y efecto de un Tiempo perdido (ni aun los Guermantes tienen otra perdurabilidad que la de su nombre). Proust no concibe en absoluto el cambio como una permanencia bergsoniana sino como una defeción, como una carrera hacia la tumba.

Con más razón todavía los signos del amor anticipan en cierto modo su alteración y su aniquilamiento. Los signos del amor son los que entrañan el tiempo perdido en su estado más puro. El envejecimiento de los hombres de salón no es nada comparado con el envejecimiento increíble y genial de Charlus. Pero aquí también el envejecimiento de Charlus no es más que una redistribución de sus múltiples almas, que ya estaban presentes en una mirada o en un grito del Charlus más joven. Si los signos del amor y de los celos llevan en sí su propia alteración es por una razón muy sencilla, porque el amor no cesa de preparar su propia desaparición, de minar su

⁹ El Tiempo Recobrado 2, III, 924.

¹⁰ A la Sombra de las Muchachas en Flor 1, I, 433.

ruptura. Pasa con el amor como con la muerte, cuando nos imaginamos que todavía estaremos lo suficientemente vivos como para ver la cara que pondrán los que nos pierdan. De la misma manera nos imaginamos que todavía estaremos tan enamorados como para gozar con los lamentos de los que ya habremos dejado de querer. Es muy cierto que repetimos nuestros amores pasados pero también es cierto que nuestro amor actual, con toda su vivacidad, "repite" el momento de la ruptura o anticipa su propio fin. Tal es el sentido de la llamada escena de celos. Uno encuentra esta repetición vuelta hacia el futuro, esta repetición del final en el amor de Swann por Odette, en su amor por Gilberta o por Albertina. De Saint Loup dice Proust: "Sufría por anticipado, sin olvidar uno, todos los dolores de una ruptura que en otros momentos creía poder evitar"¹¹.

Es todavía más asombroso que los signos sensibles, a pesar de su plenitud, puedan ser en sí signos de alteración y desaparición. Sin embargo Proust cita un caso el de la bota y el recuerdo de la abuela, que en principio no se diferencia de la magdalena ni de las baldosas pero que nos hacen sentir una desaparición dolorosa y forma el signo de un Tiempo perdido para siempre, en vez de darnos la plenitud del Tiempo que se recobra¹². Agachado sobre la bota, siente algo de divino pero le corren lágrimas de los ojos; la memoria involuntaria le trae el recuerdo desgarrador de la abuela muerta. "Fue sólo en ese instante más de un año después de su entierro, a causa de ese anacronismo que impide tan frecuentemente que el calendario de los hechos coincida con el de los sentimientos cuando comprendí que ella había muerto... que la había perdido para siempre". ¿Por qué es el recuerdo involuntario, y no una imagen de la eternidad, el que nos da el sentimiento agudo de la muerte? No basta invocar el carácter particular del ejemplo en que surge un ser amado ni la culpabilidad que resiente al héroe en relación con su abuela. En el signo sensible mismo es donde hay que encontrar una ambivalencia capaz de explicar el que se convierta a veces en dolor en lugar de prolongarse en alegría.

La bota, igual que la magdalena, hace intervenir la memoria involuntaria: una antigua sensación trata de sobreponerse, de acoplarse a la sensación actual y la extiende a varias épocas a la vez. Pero basta que la sensación actual oponga a la antigua su "materialidad" para que la alegría de esta superposición abra paso a un sentimiento de fuga, de pérdida irreparable en que la antigua sensación se encuentra rechazada a la profundidad del Tiempo perdido. De este mo-

¹¹ El Mundo de los Guermantes 1, II, 122.

¹² Sodoma y Gomorra 1, II, 755 - 760.

do, el hecho de que el héroe se sienta culpable es lo único que le da a la sensación presente el poder de sustraerse al abrazo de la antigua. Comienza por experimentar la misma felicidad que en el caso de la magdalena pero, en seguida, la felicidad abre paso a la certeza de la muerte y de la nada. Hay en esto una ambivalencia, que queda siempre como una posibilidad de la Memoria en todos los signos en que interviene (y de ahí la inferioridad de tales signos). Es que la Memoria misma implica "la contradicción tan extraña de la supervivencia y de la nada, la dolorosa síntesis de la supervivencia y de la nada"¹³. Aun en la magdalena o en las baldosas apunta la nada, esta vez oculta mediante la superposición de dos sensaciones.

Hay todavía otra manera de que los signos mundanos especialmente, pero también los del amor y aun los sensibles, sean los signos del tiempo, "perdido"; son los signos de un tiempo *que se pierde*. Porque no es razonable frecuentar la sociedad, ni estar enamorado de mujeres mediocres y ni siquiera hacer tantos esfuerzos ante un espino. Más valdría tratarse con gentes profundas y, sobre todo, trabajar. El héroe de la Busca expresa frecuentemente su decepción y la de sus padres ante su impotencia para trabajar, para emprender la obra literaria que anuncia¹⁴.

Pero revelarnos al fin que hay verdades de ese tiempo que se pierde, es un resultado esencial del aprendizaje. Un trabajo emprendido mediante el esfuerzo de la voluntad no es nada; en literatura no puede llevarnos sino a esas verdades de la inteligencia que carecen de la garra de la necesidad y que dan siempre la impresión de que "habrían podido ser otras" y dichas en otras palabras.

De la misma manera, lo que dice un hombre profundo e inteligente vale en sí por su contenido manifiesto, por su significación explícita, objetiva y elaborada; de allí deducimos pocas cosas; nada más que posibilidades abstractas si no hemos sabido llegar a otras verdades por otros caminos. Esos caminos son precisamente los del signo. Ahora, desde que lo amamos, un ser mediocre o estúpido es más rico en signos que el espíritu más profundo, más inteligente. Entre más corta y limitada es una mujer, más compensa con signos, que a veces la traicionan y denuncian una mentira, su incapacidad de formular juicios inteligibles y de tener un pensamiento coherente. Proust dice de los intelectuales: "La mujer mediocre, a quien uno se asombraba de que amaran, enriquece su universo mucho más de lo que hubiera po-

¹³ Sodoma y Gomorra I, II, 759 - 760.

¹⁴ A la Sombra de las Muchachas en Flor 1, I, 579-581.

dido hacerlo una mujer inteligente”¹⁵. Existe una embriaguez que dan las materias y las naturalezas rudimentarias porque son ricas en signos. Amando a la mujer mediocre regresamos a los orígenes de la humanidad, es decir, a los momentos en que los signos triunfaban sobre el contenido explícito y los jeroglíficos sobre las letras; esta mujer no nos “comunica” nada pero no deja de producir signos que hay que descifrar.

Por esta razón, cuando creemos perder el tiempo, sea por esnobismo o por disipación amorosa, a menudo proseguimos un aprendizaje oscuro hasta llegar a la revelación final de una verdad del tiempo que se pierde. Jamás se sabe cómo aprende alguien pero, de cualquier modo que sea, siempre es por intermedio de signos, perdiendo el tiempo, y no por asimilación de contenidos objetivos. ¿Quién sabe cómo de repente un estudiante se vuelve “bueno en latín”; qué signos (en caso de necesidad amorosos o hasta inconfesables), le sirvieron de aprendizaje? No aprendemos jamás en los diccionarios que nos prestan los maestros o los padres. El signo implica en sí la heterogeneidad como relación. No se aprende jamás haciendo *como* alguien sino *con* alguien que no tiene relación de parecido con lo que se aprende. ¿Quién sabe cómo se llega a ser un gran escritor? A propósito de Octavio dice Proust: “No me admiró menos pensar que las obras maestras quizás más extraordinarias de nuestra época salieron, no del concurso general ni de una educación modelo, académica, estilo Broglie, sino de frecuentar los pesos de los hipódromos y los grandes bares”¹⁶.

Pero perder el tiempo no basta. ¿Cómo extraer las verdades del tiempo que se pierde y aun las verdades del tiempo perdido? ¿Por qué Proust llama a estas, verdades de la inteligencia? Efectivamente se oponen a las verdades que la inteligencia descubre cuando trabaja por buena voluntad, cuando se pone a trabajar y se prohíbe perder el tiempo. A este respecto hemos visto la limitación de las verdades propiamente intelectuales, que es su carencia de “necesidad”. Pero en arte o en literatura cuando la inteligencia se presenta siempre es *después* y no antes: “La impresión es para el escritor lo que la experimentación para el sabio, con la diferencia de que en el caso del sabio el trabajo de la inteligencia viene antes y en el escritor después”¹⁷. Primero hay que experimentar el efecto violento de un signo y que el pensamiento se vea como forzado a buscarle el sentido. En Proust el pensamiento en general aparece bajo varias formas: memoria, deseo, imaginación, inteligencia, facultad de las esencias... Pero,

¹⁵ Albertina Ha Desaparecido, III, 616.

¹⁶ Albertina Ha Desaparecido, III, 607.

¹⁷ El Tiempo Recobrado 2, III, 880.

en el caso preciso del tiempo que se pierde y del tiempo perdido, es la inteligencia y sólo ella la que es capaz de proporcionar el esfuerzo del pensamiento o de interpretar el signo. Es ella la que encuentra, a condición de que venga "después". Entre todas las formas del pensamiento, la inteligencia es la única que deduce verdades de este orden.

Los signos mundanos son frívolos; los del amor y los celos, dolorosos. ¿Pero quién buscaría la verdad si antes no hubiera aprendido que un gesto, una entonación, un saludo tienen que ser interpretados? ¿Quién buscaría la verdad si antes no hubiera experimentado el sufrimiento que causa el engaño de un ser amado? Las ideas de la inteligencia son a menudo "sucedáneos" de la pena¹⁸. El dolor obliga a la inteligencia a buscar, como ciertos placeres insólitos ponen en movimiento la memoria. Le corresponde nuevamente a la inteligencia comprender y hacernos comprender que los signos más frívolos de la mundanidad remiten a leyes; que los signos más dolorosos del amor remiten a repeticiones. Entonces aprendamos a servirnos de los seres; frívolos o crueles, "posaron ante nosotros"; son solamente la encarnación de temas que los rebasan o los fragmentos de una divinidad que ya nada puede contra nosotros. El descubrimiento de las leyes mundanas da sentido a signos que, tomados separadamente, resultaban insignificantes; pero sobre todo la comprensión de nuestras repeticiones amorosas transforma en alegría cada uno de esos signos que, aisladamente, nos causaban tanto dolor. "Porque ni al ser que más hemos amado le somos más fieles que a nosotros mismos y tarde o temprano lo olvidamos para poder recomenzar a amar, lo que es un rasgo nuestro"¹⁹. Los seres que amamos nos hicieron sufrir uno por uno pero la cadena rota que forman es un espectáculo feliz para la inteligencia. Ahora, gracias a la inteligencia descubrimos lo que no podíamos saber al comienzo: que ya hacíamos el aprendizaje de los signos cuando pensábamos que perdíamos el tiempo. Nos damos cuenta de que nuestra vida perezosa era una con nuestra obra: "Toda mi vida... una vocación"²⁰.

Tiempo que uno pierde, tiempo perdido pero también tiempo que se recobra y tiempo recobrado. A cada especie de signos corresponde, sin duda, una línea privilegiada de tiempo. Los signos mundanos implican, sobre todo, un tiempo que se pierde; los signos amorosos envuelven de manera particular el tiempo perdido. Los signos sensibles a menudo nos hacen recobrar el tiempo; nos lo devuelven en el seno del tiempo perdido. Finalmente, los signos del arte nos dan un tiempo

¹⁸ El Tiempo Recobrado 2, III, 906

¹⁹ El Tiempo Recobrado 2, III, 908.

²⁰ El Tiempo Recobrado 2, III, 899.

recobrado, tiempo original absoluto que comprende todos los otros. Pero si cada signo tiene su dimensión temporal privilegiada, cada uno cabalga también en las otras líneas y participa de las otras dimensiones del tiempo. El tiempo que uno pierde se prolonga en el amor y aun en los signos sensibles. El tiempo perdido aparece ya en la mundanidad; subsiste en los signos de la sensibilidad. El tiempo que se recobra, a su vez, ejerce su acción sobre el tiempo que se pierde y sobre el tiempo perdido. Y es en el tiempo absoluto de la obra de arte donde todas las otras dimensiones se unen y encuentran la verdad que les corresponde. Los mundos de signos, los círculos de la Busca se despliegan, pues, según líneas de tiempo, verdaderas *líneas de aprendizaje*; pero en esas líneas se interfieren unos a otros, actúan los unos sobre los otros. De modo que los signos no se desarrollan, no se explican siguiendo las líneas del tiempo sin correspondencias ni simbolismos, sin entrecortarse, sin entrar en combinaciones complejas que constituyen el sistema de la verdad.

EL APRENDIZAJE

La obra de Proust no está vuelta hacia el pasado y los descubrimientos de la memoria sino hacia el futuro y los progresos del aprendizaje. Lo importante es que el héroe no sabía ciertas cosas al principio; las aprende progresivamente y finalmente recibe una revelación última. Es, pues, forzoso que experimente decepciones: "creía", se hacía ilusiones; el mundo vacila en el curso del aprendizaje. Y todavía damos al desarrollo de la Busca un carácter lineal. En efecto, tal revelación parcial aparece en tal mundo de signos pero viene acompañada a veces de retrocesos a otros mundos; se ahoga en una decepción más general, a riesgo de reaparecer en otra parte, siempre frágil, mientras la revelación del arte no haya sistematizado el conjunto. Y también a cada instante puede ser que una decepción particular vuelva a traer la indolencia y comprometa el todo. De ahí la idea fundamental de que el tiempo forma series diversas y admite más dimensiones que el espacio. Lo que se ganó en la una no se gana en la otra. La Busca está sometida a un ritmo no simplemente debido a los aportes o sedimentos de la memoria sino a causa de series de decepciones discontinuas y también de los medios utilizados para vencerlas en cada serie.

Ser sensibles a los signos, considerar el mundo como algo que hay que descifrar es, sin duda, un don. Pero este don correría el riesgo de quedar sepultado en nosotros si no hiciéramos los hallazgos necesarios y estos hallazgos quedarían sin efecto si no llegáramos a vencer

ciertas creencias arraigadas. La primera de nuestras creencias es la de atribuir al objeto los signos de que es portador. Todo nos impulsa a ello: la percepción, la pasión, la inteligencia, el hábito y hasta el amor propio²¹. Pensamos que “el objeto” en sí tiene el secreto del signo que emite. Nos inclinamos sobre el objeto; volvemos a él para descifrar el signo. Por comodidad llamamos *objetivismo* a esta tendencia que nos es natural o, por lo menos, habitual.

Porque cada una de nuestras impresiones tiene dos caras: “a medias envuelta en el objeto y prolongada en nosotros por otra mitad que sólo nosotros podríamos conocer”²². Cada signo tiene dos mitades: *designa* un objeto y significa algo diferente. El lado objetivo es el lado del placer, del goce inmediato y de la práctica. Embarcándonos en esta vía ya sacrificamos el aspecto “verdad”. Reconocemos las cosas pero no las conocemos jamás. Confundimos lo que el signo significa con el ser o el objeto que designa. Pasamos al lado de los más bellos hallazgos, nos sustraemos a los imperativos que de ellos emanan; habremos preferido la facilidad de los reconocimientos a profundizar en los hallazgos. Y cuando experimentamos el placer de una impresión, como el esplendor de un signo, no sabemos decir otra cosa que “no! no! no!” o, lo que es lo mismo, “bravo! bravo!”, expresiones todas que manifiestan nuestro homenaje al objeto²³.

Embargado por el extraño sabor, el héroe se inclina sobre la taza de té, bebe un segundo y un tercer sorbo como si el objeto mismo fuera a revelarle el secreto del signo. Sorprendido por el nombre de un lugar, de una persona, sueña ante todo con los seres y los países que designan esos nombres. Antes de conocer a la señora de Guermantes, le parece prestigiosa, según cree él, debe poseer el secreto de su nombre. Se la representa “bañada como en un atardecer en la luz naranja que emana de esa última sílaba —antes—”²⁴. Y cuando la ve, piensa: “Yo me decía que sí que era ella la que indicaba para todo el mundo el nombre de Duquesa de Guermantes; ese cuerpo sí que contenía bien la vida inconcebible que tal nombre significaba”²⁵. Antes de frecuentarlo, el mundo le parecía misterioso; cree que quienes emiten los signos son también los que los comprenden y detentan su símbolo. Durante sus primeros amores beneficia al “objeto” con todo lo que experimenta; le parece que también pertenece a una persona lo que encuentra único en ella. De modo que los primeros amores tienden

²¹ El Tiempo Recobrado 2, III, 896.

²² El Tiempo Recobrado 2, III, 891.

²³ Por el Camino de Swann 1, I, 155 - 156 y El Tiempo Recobrado 2, III, 892.

²⁴ Por el Camino de Swann 1, I, 171.

²⁵ El Mundo de los Guermantes 2, II, 205.

a la confesión, que es precisamente la forma amorosa de homenaje al objeto (darle al amado lo que uno cree que le pertenece). "En la época en que amaba a Gilberta aún creía yo que el Amor existía realmente fuera de nosotros. . . ; me parecía que si por mi cuenta hubiera sustituido la simulación de la indiferencia a la dulzura de la dicha, no sólo me habría privado de una de las alegrías con que más había soñado sino que también habría fabricado a mi antojo un amor artificial y sin valor"²⁶. Finalmente, el arte mismo parece guardar su secreto en objetos que se describen, en cosas que se designan, en personajes o lugares que se observan y, si a menudo el héroe duda de sus capacidades artísticas, se debe a que se da cuenta de que es incapaz de observar, ver y escuchar.

"El objetivismo" no se ahorra ninguna clase de signos. Porque no resulta de una sola tendencia sino que reúne un complejo de tendencias. La dirección natural de la percepción o de la representación es, ante todo, la de relacionar un signo con el objeto que lo emite, la de atribuir al objeto el beneficio del signo. Pero también es la dirección de la memoria voluntaria, que recuerda cosas y no signos. Es además la dirección del placer y de la actividad práctica, que cuentan con la posesión de las cosas o la consumación de los objetos. Y es, en otra forma, la tendencia de la inteligencia. *La inteligencia tiene el gusto por la objetividad como la percepción el gusto por el objeto. La inteligencia sueña con contenidos objetivos, con significaciones objetivas explícitas que pudiera por sí misma descubrir o recibir o comunicar. La inteligencia es, pues, objetivista como lo es la percepción. Al mismo tiempo que la percepción se entrega a la tarea de captar el objeto sensible, la inteligencia se pone a aprehender significaciones objetivas. Porque la percepción cree que la realidad debe ser vista, observada pero la inteligencia cree que la verdad debe decirse y formularse. ¿Qué es lo que el héroe de la Busca no sabe al comienzo del aprendizaje? No sabe "que la verdad no tiene necesidad de decirse para manifestarse y que quizás puede cosechársela más seguramente sin esperar las palabras y hasta sin tenerlas en cuenta, en mil signos exteriores y aun en ciertos fenómenos invisibles, análogos en el mundo de los caracteres a lo que son en la naturaleza física los cambios atmosféricos"*²⁷.

Son diversos también las cosas, las empresas y los valores a que tiende la inteligencia. Esta nos impulsa a la *conversación*, en la que intercambiamos y comunicamos ideas. Nos incita a la *amistad*, que se

²⁶ Por el Camino de Swann 2, I, 401.

²⁷ El Mundo de los Guermantes 1, II, 66. "Francisca, la primera, me dio el ejemplo (que yo no debía comprender sino más tarde...)"

basa en la comunidad de ideas y de sentimientos. Nos convida al *trabajo*, mediante el cual nosotros mismos llegamos a descubrir nuevas verdades comunicables. Nos invita a la *filosofía*, es decir, a un ejercicio voluntario y premeditado del pensamiento por medio del cual llegaremos a determinar el orden y el contenido de las significaciones objetivas. Retengamos este punto esencial: la amistad y la filosofía deben responder a la misma crítica. Según Proust, los amigos son como espíritus de buena voluntad que explícitamente se ponen de acuerdo sobre la significación de las cosas, de las palabras y de las ideas; pero el filósofo también es un pensador que presupone en sí la buena voluntad de pensar, que atribuye al pensamiento el amor natural a lo verdadero y a la verdad la determinación explícita de lo que se piensa naturalmente. Por esto, a la pareja tradicional de la amistad y la filosofía opondrá Proust un par más oscuro formado por el amor y el arte. Un amor mediocre vale más que una gran amistad porque el amor es rico en signos y se alimenta de interpretación silenciosa. Una obra de arte vale más que una obra filosófica porque lo que está oculto en el signo es más profundo que todas las significaciones explícitas. Lo que nos violenta es más rico que todos los frutos de nuestra buena voluntad o de nuestro trabajo atento y más importante que el pensamiento es "lo que da qué pensar"²⁸. La inteligencia no acierta por sí misma en todas sus formas y sólo llegamos con ella a verdades abstractas y convencionales, que no tienen otro valor que el de *posibles*. ¿Qué valen esas verdades objetivas que resultan de una combinación del trabajo, la inteligencia y la buena voluntad pero que se comunican en la medida en que se encuentran y se encuentran en la medida en que podrían recibirse?

De una inflexión de voz de la Berma dice Proust: "A causa de su misma claridad no (me) agradaba en absoluto. El tono era ingenioso; de una intención, de un sentido tan definidos, que parecía existir por sí misma y que cualquier artista inteligente habría podido adquirirla"²⁹.

Al comienzo el héroe de la *Busca* participa más o menos de todas las creencias objetivistas. Pero precisamente que participe menos de la ilusión en determinado mundo de signos o que se deshaga rápidamente de ellos en cierto nivel, no impide que la ilusión permanezca en otro nivel, en otro mundo. Así, no parece que el héroe haya tenido jamás un gran sentido de la amistad; esta le parece siempre secundaria y el amigo vale más por el espectáculo que ofrece que por la

²⁸ El Mundo de los Guermentes 3, II, 549.

²⁹ A la Sombra de las Muchachas en Flor 1, I, 567.

comunidad de ideas o de sentimientos que nos inspira. Los "hombres superiores" no le enseñan nada; ni los mismos Bergotte o Elstir pueden comunicarle ninguna verdad que le evitara hacer su aprendizaje personal y pasar por los signos y las decepciones a que está condenado. Muy pronto presiente que un espíritu superior y hasta un gran amigo no valen lo que un breve amor. Pero he aquí que en amor ya le es más difícil deshacerse de la ilusión objetivista correspondiente. El amor colectivo por las jóvenes, la lenta individualización de Albertina, los azares de elegir son los que le enseñan que las razones para amar no residen nunca en lo que se ama sino que remiten a fantasmas, a Terceros, a Temas que se encarnan en él según leyes complejas. De un mismo golpe aprende que confesarlo no es lo esencial en el amor y que no es necesario ni conveniente hacerlo; estaremos perdidos, toda nuestra libertad estará perdida si beneficiamos al objeto con signos y significaciones que lo exceden. "Desde la época de los juegos en los Campos Elíseos, mi concepción del amor se había tornado diferente aun cuando los seres a quienes sucesivamente se aferraba mi amor seguían siendo casi idénticos. Ni la confesión, la declaración de mi cariño a la que amaba me parecía ya una de las escenas capitales y necesarias del amor ni este una realidad exterior..."³⁰.

Cómo es de difícil renunciar en todos los terrenos a esta creencia en una realidad exterior. Los signos sensibles nos ponen una trampa y nos invitan a buscar su sentido en el objeto que los lleva o los emite, de modo que la posibilidad de fracasar y la renuncia a interpretar son como el gusano en la fruta. E incluso habiendo vencido las ilusiones objetivistas en la mayor parte de los terrenos, todavía sobreviven en el Arte, donde continuamos creyendo que habría que saber escuchar, mirar, describir, dirigirse al objeto, descomponerlo y triturarlo para sacarle una verdad.

Sin embargo, el héroe de la Busca conoce bien los defectos de una literatura objetivista. A menudo insiste en su impotencia para observar y describir. Los odios de Proust son célebres: a Sainte-Beuve, para quien el descubrimiento de la verdad se confunde con una "charla", con un método de conversación mediante el cual pretende deducir una verdad a partir de los supuestos más arbitrarios, comenzando por las confidencias de los que pretenden haber conocido bien a alguien. Odio a los Goncourt, que descomponen una persona o un objeto; le dan vueltas analizando su arquitectura, trazando nuevamente las líneas y las proyecciones para deducir verdades exóticas (también los Goncourt creen en los prestigios de la conversación). Odio al arte rea-

³⁰ A la Sombra de las Muchachas en Flor 3, I, 925.

lista o popular, que cree en los valores inteligibles, en las significaciones bien definidas, así como en los grandes temas. Hay que juzgar los métodos según sus resultados; por ejemplo, las cosas lamentables que Sainte-Beuve escribe sobre Balzac, Stendhal o Baudelaire. *¿Y qué pueden comprender los Goncourt del matrimonio Verdurin o de Cottard?* Nada si nos atenemos al remedo de la Busca, relacionan y analizan lo que está dicho *en forma expresa* pero dejan de lado los signos más llamativos, los que son signo de la necesidad de Cottard; las mímicas y símbolos grotescos de la señora Verdurin. Y el arte popular y proletario se caracteriza precisamente por tomar a los obreros por imbéciles. Una literatura que interpreta los signos relacionándolos con objetos que pueden designarse (observación y descripción), que se rodea de las garantías pseudo-objetivas del testimonio y de la comunicación (charla, encuesta), que confunde el sentido con significaciones inteligibles, explícitas y formuladas (grandes temas) es por naturaleza decepcionante ³¹.

El héroe de la Busca se sintió siempre ajeno a esta concepción del arte y de la literatura. Pero, entonces, ¿por qué experimenta una decepción tan viva cada vez que comprueba su nulidad? Lo que pasa es que por lo menos el arte encontraba un destino preciso en tal concepción; desposaba la vida para exaltarla, para deducir de ella el valor y la verdad. Y cuando protestamos contra un arte de observación y de descripción, ¿qué nos dice que no es nuestra impotencia para observar, para describir la que anima esta protesta? ¿nuestra incapacidad para comprender la vida? Creemos reaccionar contra una forma ilusoria del arte pero reaccionamos quizás a una enfermedad de nuestra naturaleza, a una falta de querer vivir. De modo que nuestra decepción no es sencillamente la que produce la literatura objetiva sino también la que causa nuestra impotencia para triunfar en esta forma de literatura ³². A pesar de su repugnancia, el héroe de la Busca no puede, pues, dejar de soñar con dones de observación que pudieran suplir en él las intermitencias de la inspiración. "Pero al darme este consuelo de una observación humana posible que viniera a reemplazar una inspiración imposible, sabría que buscaba solamente darme un consuelo. . ." ³³. Por consiguiente, la decepción de la literatura es inseparablemente doble: "La literatura no podía ya causarme ninguna alegría, *fuera* por culpa

³¹ El Tiempo Recobrado 2, III, 888 - 896. Hay que evitar pensar que la crítica proustiana del objetivismo pueda aplicarse a lo que se llama la *nueva novela*. Los métodos de descripción del objeto en la nueva novela no tienen sentido sino en relación con modificaciones subjetivas que sirven para revelar y que, sin ellos, no llegarían a ser perceptibles. La nueva novela queda bajo el signo de los jeroglíficos y de las verdades implícitas.

³² El Tiempo Recobrado 1, III, 720 - 723.

³³ El Tiempo Recobrado 1, III, 855.

mía, por estar demasiado poco dotado; *fuera* por culpa suya, en caso de que efectivamente estuviera menos cargada de realidad de lo que yo había creído”³⁴.

La decepción es un momento fundamental de la busca o del aprendizaje; en cada campo de signos nos decepcionamos cuando el objeto no nos da el secreto que esperábamos. Y la decepción es en sí misma pluralista, variable según los campos. Hay pocas cosas que no sean decepcionantes la primera vez que las vemos. Porque la primera vez es el momento de la inexperiencia, cuando no somos todavía capaces de distinguir el signo y el objeto; porque el objeto se interpone y enreda los signos. Decepción la primera vez que oye a Vinteuil, el primer encuentro con Bergotte, la primera vista de la iglesia de Balbec. Y no basta con volver a las cosas una segunda vez porque la memoria voluntaria y ese mismo regresar a ellas presentan justamente inconvenientes análogos a los que en la primera oportunidad nos impidieron gozar libremente de los signos (la segunda estaba en Balbec no es menos decepcionante que la primera por otros aspectos).

¿Cómo remediar la decepción en los distintos campos? En cada línea del aprendizaje el héroe pasa por una experiencia análoga con momentos diversos; *frente a la decepción respecto del objeto se esfuerza por encontrar una compensación subjetiva*. Cuando ve, y conoce después, a la señora de Guermites se da cuenta de que ella no contiene el secreto del sentido de su nombre. No tiene el cuerpo y el rostro coloreados con el tinte de las sílabas. ¿Qué hacer sino compensar la decepción? Hacerse personalmente sensible a signos menos profundos pero más apropiados al encanto de la duquesa gracias al juego de las asociaciones de ideas que suscita en nosotros. “Que la señora de Guermites fuera parecida a los demás había sido primero para mí una decepción y ahora era, por reacción y con la ayuda de tantos buenos vinos, casi motivo de admiración”³⁵.

El mecanismo de la decepción objetiva y de la compensación subjetiva está analizado de manera especial en el ejemplo del teatro. El héroe desea con todas sus fuerzas oír a la Berma. Pero cuando se llega el momento busca primero reconocer el talento de la Berma, cercarlo, aislarlo para poder finalmente designarlo. Es la Berma, “al fin oigo a la Berma”. Percibe una entonación particularmente inteligente, de una justeza admirable. De pronto tenemos a Fedra, a Fedra en persona. Sin embargo, nada puede impedir la decepción porque esa entonación no tiene sino un valor inteligible, un sentido perfectamente definido;

³⁴ El Tiempo Recobrado 1, III, 862.

³⁵ El Mundo de los Guermites 3, II, 524.

es sólo el fruto de la inteligencia y el trabajo³⁶. Quizás fuera preciso oír de otra manera a Berma. Quizás debemos buscar en otra parte el sentido de esos signos que no supimos apreciar ni interpretar mientras los ligamos a la persona de Berma; en asociaciones que no están ni en Fedra ni en Berma. Así Bergotte le enseña al héroe que tal gesto de la Berma evoca el de una estatuilla arcaica, que la actriz no pudo ver pero en la que Racine seguramente tampoco pensó³⁷.

Cada campo del aprendizaje pasa por estos dos momentos: la decepción producida por una tentativa de interpretación objetiva y luego la tentativa de remediar esta decepción mediante una interpretación subjetiva, en que reconstruimos conjuntos asociativos. Así sucede en el amor y aun en el arte. Es fácil comprender el porqué. La razón es que el signo apegándose es, sin duda, más profundo que el objeto que lo emite pero sigue apegándose a ese objeto, medio envuelto en él. Y aunque el sentido del signo es sin duda más profundo que el sujeto que lo interpreta, se apeg a él, se encarna a medias en una serie de asociaciones subjetivas. Vamos del uno al otro, saltamos del uno al otro, resarcimos la decepción del objeto con una compensación del sujeto.

Ahora estamos en capacidad de presentir que el momento de la compensación es en sí insuficiente y que no nos hace una revelación definitiva. Sustituimos un juego subjetivo de asociaciones de ideas a los valores inteligibles objetivos. La insuficiencia de tal compensación es más evidente a medida que se asciende en la escala de los signos. Un gesto de la Berma sería hermoso por evocar el de una estatuilla. Pero también la música de Vinteuil sería bella por recordarnos un paseo al bosque de Bolonia³⁸. En el juego de las asociaciones todo está permitido. Desde este punto de vista no encontraremos diferencia de naturaleza entre el placer del arte y el de la magdalena; por doquier el cortejo de las contigüidades pasadas. Sin duda, ni aun la experiencia de la magdalena se reduce realmente a simples asociaciones de ideas pero aún no estamos en condición de comprender por qué y, al reducir la calidad de una obra de arte al sabor de la magdalena, nos privamos para siempre del medio para comprenderla. Lejos de llevarnos a una justa interpretación del arte, la compensación subjetiva acaba por hacer de la obra de arte misma un simple eslabón de las asociaciones de ideas; es la manía de Swann, a quien jamás le es tan caro el Giotto o Boticelli como cuando descubre su estilo en el rostro de una doméstica o en el de una mujer amada. O también podemos fa-

³⁶ A la Sombra de las Muchachas en Flor 1, I, 567.

³⁷ A la Sombra de las Muchachas en Flor 1, I, 560.

³⁸ A la Sombra de las Muchachas en Flor 1, I, 533.

bricarnos un museo personalísimo en que el sabor de una galletica o la calidad de un chiflón cuentan más que cualquier belleza: "Permanecía frío ante las bellezas que me señalaban y me exaltaban frente a reminiscencias confusas. . . me detenía con éxtasis a respirar un aire colado que se filtraba por la puerta. Veo que usted ama los chiflones, me dijeron"³⁹.

Sin embargo, ¿qué hay además del objeto y el sujeto? El ejemplo de Berma nos lo dice. El héroe de la Busca finalmente comprenderá que ni Berma ni Fedra son personas designables y que ya no son elementos de asociación. Fedra es un *papel* y la Berma es una con ese papel. No en el sentido de que el rol fuera todavía un objeto o algo subjetivo; al contrario, es un mundo, un medio espiritual poblado de esencias. La Berma, portadora de signos, los hace de tal modo inmatriciales que se abren plenamente a esas esencias y se cargan de ellas. Esto a tal punto que, aun a través de un papel mediocre, los gestos de la Berma todavía nos abren un mundo de esencias posibles⁴⁰.

Más allá de los objetos designados, más allá de las verdades inteligibles y formuladas, pero también más allá de las cadenas de asociaciones subjetivas y de las resurrecciones por semejanza o contigüidad están las esencias, que son alógicas o supralógicas. Rebasan tanto los estados de la subjetividad como las propiedades del objeto. Es la esencia la que constituye la verdadera unidad del signo y del sentido y la que constituye el signo en cuanto es irreductible al objeto que lo emite; ella la que constituye el sentido en cuanto es irreductible al sujeto que lo capta. Es la última palabra del aprendizaje o la revelación final. Ahora, el héroe de la Busca alcanza esta revelación de las esencias más que por la Berma, mediante la obra de arte, la pintura o la música y, sobre todo, a través del problema de la literatura. Los signos mundanos, los signos amorosos y aun 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 se revelan las esencias. Pero *una vez que* se manifiestan en la obra de arte, ejercen su acción sobre los otros campos; sabemos que se encarnaban ya, que estaban ya en todas esas especies de signos, en todos los tipos de aprendizaje.

CONCLUSION LA IMAGEN DEL PENSAMIENTO

Si el tiempo tiene gran importancia en la Busca se debe a que toda verdad es verdad del tiempo. Pero la Busca es ante todo busca

³⁹ Sodoma y Gomorra 2, II, 944.

⁴⁰ El Mundo de los Guermantes 1, II, 47 - 51.

de la verdad. El alcance "filosófico" de la obra de Proust se manifiesta en que rivaliza con la filosofía. Proust erige una imagen del pensamiento que se opone a la imagen de la filosofía. Las emprende contra lo que es más esencial a una filosofía clásica de tipo racionalista; arremete contra los supuestos de esta filosofía. El filósofo presupone gustoso que el espíritu en cuanto tal, que el pensador en cuanto pensador quiere lo verdadero; ama o desea lo verdadero; busca naturalmente lo verdadero. Se concede por adelantado una buena voluntad para pensar; funda toda su busca sobre una "decisión premeditada". De allí se deduce el método de la filosofía: desde un cierto punto de vista la busca de la verdad sería la más natural y la más fácil; bastarían una decisión y un método capaces de vencer las influencias exteriores que apartan el pensamiento de su vocación y le hacen tomar lo falso por verdadero. Se trataría de descubrir y de organizar las ideas siguiendo un orden que sería el del pensamiento, como otras tantas significaciones explícitas o verdades formuladas que vendrían a satisfacer la busca y a asegurar la armonía entre los espíritus.

En el filósofo hay "amigo". Es importante que Proust haga la misma crítica a la filosofía y a la amistad. Los amigos son, el uno con relación al otro, como espíritus de buena voluntad que se ponen de acuerdo sobre la significación de las cosas y de las palabras; se comunican bajo el efecto de una buena voluntad común. La filosofía es como la expresión de un Espíritu universal que se pone de acuerdo consigo mismo para determinar significaciones explícitas y comunicables. La crítica de Proust toca a lo esencial: las verdades permanecen abstractas y arbitrarias en tanto que se fundan sobre la buena voluntad de pensar. Únicamente lo convencional es explícito. Es que la filosofía, como la amistad, ignora las zonas oscuras donde se elaboran las fuerzas efectivas que actúan sobre el pensamiento, las determinaciones que nos fuerzan a pensar. Jamás bastó una buena voluntad ni un método elaborado para aprender a pensar; no basta un amigo para acercarse a lo verdadero. Los espíritus no se comunican entre sí más que lo convencional; el espíritu no engendra sino lo posible. Las verdades de la filosofía carecen de necesidad y del sello de la necesidad. En realidad, la verdad no se entrega sino se traiciona; no se comunica sino se interpreta; no es querida sino involuntaria.

El gran tema del Tiempo recobrado es este: la Busca de la verdad es la aventura propia de lo involuntario. El pensamiento no es nada sin algo que obligue a pensar, que violente el pensamiento. Más importante que el pensamiento es lo que "da qué pensar"; más importante que el filósofo es el poeta. Víctor Hugo hace filosofía en sus primeros poemas porque "piensa todavía en vez de contentarse, como

la naturaleza, con dar qué pensar”⁴¹. Pero el poeta aprende que lo esencial está fuera del pensamiento, en lo que fuerza a pensar. El *leitmotiv* del Tiempo recobrado es la palabra *forzar*; impresiones que nos fuerzan a mirar, hallazgos que nos fuerzan a interpretar, expresiones que nos fuerzan a pensar.

“Las verdades que la inteligencia capta directamente con toda claridad en el mundo de la luz plena tienen algo de menos profundo, de menos *necesario* que aquellas que, a pesar nuestro, nos comunicó la vida en una impresión, material porque se nos dió por los sentidos, pero de la que podemos desprender el espíritu... Había que tratar de interpretar las sensaciones como los *signos* de otras tantas leyes e ideas, tratando de pensar, es decir, de hacer salir de la penumbra lo que yo había sentido y de convertirlo en un equivalente espiritual... ya se tratara de reminiscencias del estilo del ruido del tenedor o del sabor de la magdalena, ya de esas verdades escritas con la ayuda de formas cuyo sentido trataba de encontrar en mi cabeza, en la que campanarios o hierbas locas componían un galimatías complicado y florido, su característica principal era que yo no estaba en libertad de elegirlos; que se me daban así. Y yo sentía que este debía ser el sello de su autenticidad. Yo no había ido a buscar las dos baldosas del patio con que había tropezado. Pero precisamente la forma *fortuita, inevitable* con que la sensación había sido *hallada*, controlaba la verdad de un pasado que ella resucitaba; la verdad de las imágenes que desencadenaba, puesto que sentimos su esfuerzo por subir a la luz y la alegría de lo real recobrado... En la lectura del libro interior de esos *signos* desconocidos (*signos* que parecían en relieve, que mi atención iba a buscar, contra los que chocaba, alrededor de los que daba vueltas como un buzo que sondea), nadie podía ayudarme con regla alguna puesto que tal lectura consistía en un acto de creación en el que nadie puede reemplazarnos y ni siquiera colaborar con nosotros... Las ideas formadas por la inteligencia pura sólo tienen una verdad lógica, una verdad posible; su elección es arbitraria. El libro de los caracteres figurados, *no trazados por nosotros*, es nuestro único libro. No porque las ideas que formamos no puedan ser justas lógicamente sino porque no sabemos si son verdaderas. Por débil que parezca su materia, por inverosímil que resulte su huella, solamente la impresión es criterio de verdad y por tal causa es la única que merece ser aprehendida por el espíritu porque, si sabe deducir esta verdad, es la única capaz de llevarlo a una perfección más grande y de darle una alegría pura”⁴².

⁴¹ El Mundo de los Guermantes 3, II, 549.

⁴² El Tiempo Recobrado, III, 878 - 880.

Lo que fuerza a pensar es el signo. El signo es el objeto de un encuentro pero la contingencia del hallazgo es precisamente lo que garantiza la necesidad de lo que da a pensar. El acto de pensar no brota de una simple posibilidad natural. Por el contrario, es la única creación verdadera. La creación es la génesis del acto de pensar en el pensamiento mismo. Ahora, esta génesis implica algo que violenta el pensamiento, que lo arranca a su estupor natural, a sus posibilidades puramente abstractas. Pensar siempre es interpretar; es decir, explicar, desarrollar, descifrar, traducir un signo. Traducir, descifrar, desarrollar, son la forma de la creación pura. Ya no hay significaciones explícitas como tampoco hay ideas claras. No hay sino sentidos implícitos en los signos y, si el pensamiento tiene el poder de explicar el signo y de desarrollarlo en una Idea, es porque la Idea está ya en el signo, en estado oculto y enrollado; en el estado oscuro de lo que fuerza a pensar. No buscamos la verdad sino en el tiempo, obligados y forzados. El buscador de la verdad es el celoso que sorprende un signo mentiroso en el rostro del amado; el hombre sensible al tropezar con la violencia de una impresión. Es el lector, el oyente en cuanto la obra de arte emite signos, obra que quizás lo llevará a crear, como el llamado del genio a otros genios. Las comunicaciones de la amistad palabrera no son nada frente a las interpretaciones silenciosas de un amante. La filosofía, con todo su método y su buena voluntad, no es nada comparada con las presiones secretas de la obra de arte. La creación como génesis del acto de pensar, siempre parte de signos. La obra de arte nace de signos en la misma medida en que los genera; el creador es como el celoso, divino intérprete que vigila los signos en que la verdad se traiciona.

La aventura de lo involuntario se encuentra al nivel de cada facultad. De dos maneras diferentes interpreta la inteligencia los signos mundanos y los signos amorosos. Pero ya no se trata de esta inteligencia abstracta y voluntaria que pretende encontrar por sí misma verdades lógicas, tener su orden propio y anticiparse a las presiones de lo exterior. Se trata de una inteligencia involuntaria; la que sufre la presión de los signos y sólo se anima para interpretarlos, para conjurar así el vacío en que ahoga el sufrimiento que la anega. En la ciencia y en la filosofía la inteligencia siempre viene primero; en cambio, lo propio de los signos es apelar a la inteligencia en cuanto viene después, en cuanto debe venir después⁴³. Lo mismo sucede con la memoria: los signos sensibles nos fuerzan a buscar la verdad pero movilizan de este modo una memoria involuntaria (o una imaginación involuntaria na-

⁴³ El Tiempo Recobrado 2, III, 880.

cida del deseo). Finalmente, los signos del arte nos obligan a pensar: movilizan el pensamiento puro como facultad de las esencias. Desencadenan en el pensamiento lo que menos depende de la buena voluntad: el acto mismo de pensar. Los signos movilizan, violentan una facultad, sea inteligencia, memoria o imaginación. A su vez, esta facultad misma pone en movimiento el pensamiento, lo fuerza a pensar la esencia. Bajo los signos del arte aprendemos lo que es el pensamiento puro como facultad de las esencias y, cómo la inteligencia, la memoria o la imaginación lo diversifican en relación con otras especies de signos.

Voluntario e involuntario no designan facultades diferentes sino más bien un ejercicio diferente de las mismas facultades. La percepción, la memoria, la imaginación, la inteligencia, el pensamiento mismo no tienen sino un ejercicio contingente en cuanto se ejercen voluntariamente; pues lo que percibimos podríamos también recordarlo, imaginarlo y concebirlo y a la inversa. La percepción no nos da ninguna verdad profunda como tampoco nos la proporciona la memoria voluntaria ni el pensamiento voluntario; sólo verdades posibles. Aquí nada nos fuerza a interpretar algo, nada nos obliga a descifrar la naturaleza de un signo, nada nos empuja a sumergirnos, como "el buzo que sondea". Todas las facultades se ejercen armoniosamente pero la una en el lugar de la otra, en lo arbitrario y lo abstracto. Por el contrario, cada vez que una facultad toma su forma involuntaria, descubre y alcanza su propio límite; se remonta a un ejercicio trascendente, comprende que su propia necesidad es su poder irremplazable. Deja de ser intercambiable. En lugar de una percepción indiferente, una sensibilidad que capta y recibe los signos, el signo es el límite de esta sensibilidad; su vocación, su ejercicio extremo. En vez de una inteligencia voluntaria, de una memoria voluntaria, de una imaginación voluntaria, todas estas facultades surgen bajo su forma involuntaria y trascendente pues cada una descubre aquello en que es la única intérprete posible; cada una explica un tipo de signos que la violenta en particular. El ejercicio involuntario es el límite trascendente o la vocación de cada facultad. En lugar del pensamiento voluntario está todo lo que fuerza a pensar; todo lo que se ve forzado a pensar; todo el pensamiento involuntario que no puede pensar sino la esencia. Solamente la sensibilidad capta el signo en cuanto tal; únicamente la inteligencia, la memoria o la imaginación explican el sentido, cada una según tal especie de signos; sólo el pensamiento puro descubre la esencia, se ve forzado a pensar la esencia como la razón suficiente del signo y de su sentido.

Puede ser que la crítica de la filosofía tal como la lleva Proust

sea eminentemente filosófica. ¿Qué filósofo no quisiera construir una imagen del pensamiento que ya no dependiera de una buena voluntad del pensador y de una decisión premeditada? Cada vez que se sueña con un pensamiento concreto y peligroso se sabe bien que no depende de una decisión ni de un método explícitos sino de una violencia encontrada, refractada que, a pesar nuestro, nos lleva hasta las Esencias. Porque las esencias viven en las zonas oscuras; no en las regiones temperadas de lo claro y lo distinto. Están enrolladas en lo que fuerza a pensar; no responden a un esfuerzo voluntario nuestro; sólo se dejan pensar si nos vemos obligados a hacerlo.

Proust es platónico pero no vagamente ya que invoca las esencias o las Ideas a propósito de la frasecita de Vinteuil. Platón nos ofrece una imagen del pensamiento bajo el signo de los hallazgos y de las violencias. En un texto de *La República* Platón distingue dos clases de cosas en el mundo: las que dejan el pensamiento inactivo o le dan solamente el pretexto de una apariencia de actividad y las que dan qué pensar, las que fuerzan a pensar⁴⁴. Las primeras son objeto de reconocimiento; todas las facultades se ejercen sobre esos objetos pero en un ejercicio contingente, que nos hace decir “es un dedo”, es una manzana, una casa... etc. Por el contrario, hay otras cosas que nos fuerzan a pensar; no ya objetos *reconocibles* sino cosas que hacen violencia, signos *hallados*. Son “percepciones a la vez contrarias”, dice Platón. (Proust dirá: sensaciones comunes a dos lugares, a dos momentos). El signo sensible nos hace violencia: moviliza la memoria, pone el alma en movimiento; pero el alma, a su vez, emite el pensamiento, le transmite el apremio de la sensibilidad, la fuerza a pensar la esencia, como la única cosa que debe pensarse. Tenemos que las facultades entran en un ejercicio trascendente en el que cada una afronta y alcanza su límite propio: la sensibilidad que aprehende el signo; el alma, la memoria, que lo interpretan; el pensamiento forzado a pensar la esencia. Sócrates puede decir con todo derecho: soy el Amor más que el amigo; soy el amante; soy el arte más bien que la filosofía; soy el torpedo, el apremio y la violencia antes que la buena voluntad. *El Banquete*, *Fedro* y el *Fedón* son los tres grandes estudios de los signos.

Pero el demonio socrático, la ironía, consiste en anticiparse a los hallazgos. En Sócrates la inteligencia precede aun a los encuentros; los provoca, los suscita y los organiza. La gracia de Proust es de otra naturaleza: la gracia judía contra la ironía griega. Hay que estar dotado para los signos; abrirse a su hallazgo, a su violencia. La inteligencia viene siempre después; es buena cuando viene después y buena sola-

⁴⁴ Platón, *La República*, VII, 523b - 525b.

mente entonces. Hemos visto cómo esta diferencia con el platonismo implicaba muchas otras. *No hay Logos; sólo hay jeroglíficos*. Pensar es, pues, interpretar, traducir. Las esencias son a la vez lo que se traduce y la traducción misma; el signo y el sentido. Se enrollan en el signo para forzarnos a pensar; se desenvuelven en el sentido para que se las piense necesariamente. Por doquier el jeroglífico, cuyo doble símbolo es el azar del hallazgo y la necesidad del pensamiento, "fortuito e inevitable".

Traducción de MARY MORA DE DUCAY

(Tomado del libro "Proust et les Signes". P.U.F. París 1970)