

# EL TIEMPO, EL ESPACIO, EL MOVIMIENTO FORZADO Y LA PULSIÓN DE MUERTE. LEER A PROUST CON DELEUZE\*

Keith Ansell Pearson\*\*

## RESUMEN

El presente trabajo propone al lector una interpretación acerca del problema de la «Idea» y del «tiempo» de la muerte en la obra de Proust *En busca del tiempo perdido*. Abordaré la cuestión analizando dos de sus episodios clave: el encuentro con «un poco de tiempo en estado puro» y el de la muerte de la «abuela». Mi trabajo tiene su fuente de inspiración en la constante reivindicación de Deleuze de que la memoria no desempeña en el arte más que un papel secundario, lo cual constituye un modo de ver que Deleuze nunca abandonará en sus sucesivas lecturas de Proust. En qué radica la importancia de la figura de «Thanatos» en una interpretación de Proust es, fundamentalmente, a lo que mi trabajo tratará de dar respuesta al seguir la línea deleuzeana de pensamiento de acuerdo con la cual incluso en lo virtual y en el recuerdo involuntario existe el fuerte remanente, que ha de ser superado y conquistado, de una inversión erótica en la memoria. Se hace visible lo mucho que a la obra proustiana le va en el encuentro con eros y tanatos allí donde contrapongo las interpretaciones que sobre Proust han ofrecido Deleuze y Kristeva, al final de mi artículo. Éste procura dilucidar la naturaleza y función de lo «virtual» en Deleuze y arrojar un poco de luz sobre la manera en que la «pulsión de muerte» opera en el pensamiento deleuzeano, en especial por lo que se refiere a cómo esa noción articula la de «movimiento forzado», que tan importante lugar ocupa en su interpretación de Proust y en su demostración de las diferentes síntesis del tiempo.

## ABSTRACT

This essay offers a reading of Proust that focuses on the problematic of the «Idea» and «time» of death in «À la Recherche». I explore this topic by providing a reading of two key episodes in the novel: the encounter with the «little piece of time in its pure state» and the death of the «grandmother». The essay takes its inspiration from Deleuze's insistent claim that memory plays only a small part in art, which is a point of view that informed his reading of Proust from the beginning. Why is a figuration of «Thanatos» so important in a reading of Proust? This is essentially the question the essay seeks to answer by pursuing Deleuze's line of thought that even in the virtual and the involuntary memory there still remains too much of an erotic investment in memory and that needs to be overcome and conquered. Something of the stakes of this encounter with eros and thanatos in Proust is signalled in the denouement to the essay where I contrast the readings of Proust offered by Deleuze and Kristeva. Along the way the paper seeks to clarify the nature and function of



the «virtual» in Deleuze and to cast light on how the «death-drive» works in his thinking, in particular how it informs his notion of a «forced movement» which is playing such a crucial role in his reading of Proust and in his demonstration of the different syntheses of time.

Proust no concibe en absoluto el cambio como una duración bergsoniana, sino como una defeción, como una carrera hacia la tumba (PS: 27/28<sup>1</sup>).

*Sub specie aeterni.* – A: «Te vas alejando cada vez más rápidamente de los vivos: ¡pronto te borrarán de sus listas!» – B: «Es éste el único medio de participar del privilegio de los muertos» – A: «¿Qué privilegio?» – B: «El de no morir más» (F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, § 262).

## 1. INTRODUCCIÓN

La interpretación que, sobre la obra de Proust *À la recherche du temps perdu*, desarrolla Deleuze en *Proust y los signos* (1964), debe su celebridad a la defensa de la tesis según la cual lo que constituye la unidad de la novela de Proust no es el recuerdo, ni siquiera el involuntario. Difiere la de Deleuze en este punto de algunas interpretaciones anteriores de renombre, como las que en su día realizaron Bataille, Beckett o Blanchot. Rebajar la importancia de la memoria será, de hecho, una constante a lo largo de la excepcional amplitud que alcanzará la obra de Deleuze. En *¿Qué es la filosofía?* (1991), por ejemplo, insiste Deleuze en que la memoria no desempeña en el arte más que un pequeño papel, a lo que añade «incluso y sobre todo en Proust» («La mémoire intervient peu dans l'art [...]») (QP: 158/169). Deleuze cita la frase de Désomière «Memoria, te odio». En su artículo de 1986 sobre el compositor Pierre Boulez y Proust, en el que la cita de Désomière aparece como tal, Deleuze afirma, con una expresión que toma de Bergson, que la finalidad del arte estriba en una «percepción ampliada», esto es, en una percepción que, dilatándose, llega a

---

\* Aunque responden a una construcción propia las ideas e interpretaciones desarrolladas en el presente trabajo, justo es decir que me han reportado enorme provecho tanto mis conversaciones con Keith Faulkner acerca de los conceptos fundamentales que el lector encontrará en lo que aquí se expone, como el estímulo que representa para mí su pensamiento. Preparé este artículo con ocasión de un Seminario sobre filosofía y literatura que giraba entorno al tema del «Espacio y lenguaje en Proust y en Kafka», celebrado en Évora y Lisboa en julio de 2003, con la organización de Nuno Nabais. Mi trabajo está dedicado a Ana Anahory.

\*\* Keith Ansell Pearson es profesor titular de Filosofía en The University of Warwick. Ha centrado sus investigaciones en la filosofía de la naturaleza, la estética y la filosofía del tiempo y de la memoria. Entre otros libros, en los que figura como editor o co-editor, ha publicado *Nietzsche contra Rousseau* (Cambridge University Press, 1991, 1996), *Viroid Life. Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition* (Routledge, 1997), *Germinal Life. The Difference and Repetition of Deleuze* (Routledge, 1999) y *Philosophy and the Adventure of the Virtual. Bergson and the Time of Life* (Routledge, 2001). [*N. del T.*]

<sup>1</sup> Las siglas empleadas en la traducción, de las que también hace uso K.A.P. en su original, se encuentran en la última página de este trabajo; la primera de las cifras que acompañan a la sigla remite a la paginación del original, la segunda a la de su traducción. [*N. del T.*]

coincidir «con los límites del universo» y que exige que el arte proceda de tal suerte que «la percepción rompa con la identidad a la que la fija la memoria»<sup>2</sup>. En *Mil Mesetas*, Deleuze hace referencia a la «redundancia» de la «magdalena» y al peligro que se corre de caer en el *agujero negro* del recuerdo involuntario (MP: 228/190). Es de reconocer, desde luego, que la postura de Deleuze acerca de la memoria es ambigua y que, en este sentido, tenemos que leerlo con las debidas precauciones. La ambigüedad reside en el hecho de que Deleuze piensa que siempre que el arte recurre a la memoria, recurre en realidad a otra cosa (en *¿Qué es la filosofía?* lo denomina «fabulación», otro término de origen bergsonian) y que siempre que creemos estar recordando algo, lo que en realidad sucede es que nos hallamos en un «devenir». Sin embargo, de lo que no podemos dudar, en la medida en que queda claramente expuesto en sus varias lecturas de Proust, es de que Deleuze quiere restar importancia a la memoria en lo que a pensar tanto el arte como el tiempo se refiere. Por ejemplo, en el artículo sobre Boulez y Proust arriba mencionado, Deleuze escribe lo siguiente acerca del arte: «De acuerdo con Proust, incluso el recuerdo involuntario ocupa una zona muy limitada, que el arte desborda por todas partes y que no tiene más que un papel conductor» (BPT: 276/71). Lo que está en juego para Deleuze es el presente, no el pasado: «No se escribe con recuerdos de la infancia, sino mediante bloques de infancia que son devenires-niño del presente» (QP: 158/169). Deleuze abre *Proust y los signos* con la advertencia de que «la *Recherche* está enfocada hacia el futuro y no hacia el pasado» (PS: 10/12).

La lectura que Deleuze realiza de Proust se desarrolla de una manera sucinta en *Proust y los signos*, un texto que fue revisado y ampliado en 1970 y que Deleuze continuó retocando. Tomando como base la edición original, podría sostenerse que Deleuze sigue al pie de la letra lo que considera el significado del aprendizaje del narrador que subyace en el alma de la obra de Proust. Éste consiste en un aprendizaje mediante «signos», de manera que la obra evoluciona gracias a la progresiva comprensión de que sólo en los signos superiores de la obra de arte puede percibirse cómo operan las «esencias» no-platónicas en un nivel de perfecta individualización<sup>3</sup>. No obstante, Deleuze también hace uso de Proust en el segundo capítulo de

---

<sup>2</sup> BPT: 276/ 71. Para Bergson, véase «La percepción del cambio» (1911), en *Œuvres*, PUF, París, 1959, pp. 1.365-1.392.

<sup>3</sup> En *Proust y los signos*, Deleuze define una esencia como «una diferencia, la Diferencia última y absoluta» (PS: 53/52). Tal diferencia no se limita a designar, sin embargo, una mera diferencia empírica entre dos cosas u objetos, pues esto implicaría la subordinación de la diferencia a aquello que siempre es extrínseco y contingente. Por definición, la diferencia «interna» o «inmanente», tal como se desarrolla en la obra de Proust y, en especial, en las reflexiones que ésta contiene sobre el arte, tiene que pertenecer, según Deleuze, a un orden o ámbito «espiritual». Existe una conexión con el platonismo en la medida en que las esencias proustianas son más «reveladas» que «creadas». Véanse además las páginas 122-4/183-5. Sólo será en la segunda edición de 1970 en la que Deleuze se empleará a conciencia en la distinción entre la «búsqueda» de Proust y el platonismo (cf. PS: 131ss/113ss). La esencia no es para Deleuze algo individual, sino más bien un *principio de individuación*: «La esencia, según Proust [...] no es algo visto, sino una especie de punto de vista superior. Punto de vista irreductible que a la vez significa el nacimiento del mundo y el carácter original de un mundo» (PS: 133/115).



*Diferencia y repetición* (1968), titulado «La repetición por sí misma», en el que viene a explicarse que el gran logro de Proust consiste en haber mostrado cómo es posible acceder al pasado puro y en ponerlo a salvo de nosotros mismos (Bergson, observa Deleuze, sólo habría demostrado la existencia de dicho pasado). Pero ya se sabe que, en Deleuze, esta segunda síntesis del tiempo no es más que un tránsito hacia la tercera síntesis, la pura forma vacía del tiempo o tiempo fuera de sus goznes, la cual guarda estrecha relación con la doctrina del eterno retorno de Nietzsche. Lo que aquí interviene es, sin embargo, el concepto fundamental de instinto o pulsión de muerte y su repercusión en lo que Deleuze da en llamar «movimiento forzado» (*mouvement forcé*)<sup>4</sup>. Tal es, por lo demás, la apuesta de la interpretación deleuzeana de Proust en la segunda edición de *Proust y los signos* publicada en 1970. No es el objetivo del presente trabajo someter a examen la naturaleza de las diferentes síntesis del tiempo y el movimiento que existe de unas a otras; me propongo, más bien, centrarme en la cuestión del carácter erótico de la memoria y en la afirmación de Deleuze de que, en Proust, el movimiento forzado de *Tanatos* sirve para que tenga lugar una ruptura con *Eros*. Algunos episodios, algunos momentos descollantes de *À la recherche* cobrarán grandísima importancia en nuestra investigación de las figuras que adopta en Proust el impulso o instinto de muerte: la ensalzada experiencia en Combray; el recuerdo involuntario de la abuela, la conciencia repentina de que ya ha fallecido y lo que acompaña a la *idea* de la muerte<sup>5</sup>; y la sensacional revelación de, y el encuentro con, un «poco de tiempo en estado puro».

---

<sup>4</sup> El *Todestrieb* de Freud ha sido traducido al inglés por James Strachey no como «pulsión de muerte», sino como «instinto de muerte». En *Diferencia y repetición* Deleuze se refiere al «freudiano concepto del *instinto de muerte*». Kristeva emplea la expresión «*pulsión de muerte*» y afirma que es «la más instintiva de las pulsiones» (TS: 393/556). La razón que explica la opción de Deleuze ha de rastrearse en su definición de las pulsiones como excitaciones limitadas; lo cual apunta a que el instinto de muerte es para Deleuze el movimiento primario de la vida al representar una energía ilimitada. Para entrar en el tema con el debido detalle puede verse el trabajo de Richard BOOTHBY *Death and Desire: psychoanalytic theory in Lacan's return to Freud*, Routledge, New York & London, 1991, nota 1, p. 229 y pp. 29-30, 69-70, 71-2, 83-4. En la interpretación de Boothby, la función principal de la pulsión de muerte en Freud no es biológica: «En tanto que fuerza radical de liberación (*unbinding*), la pulsión de muerte tiene que ser entendida psicológicamente. La pulsión de muerte representa el modo en que la organización limitada del ego resulta traumatizada por la presión que ejercen sobre ella las ilimitadas fuerzas instintivas» (p. 84). En el índice onomástico y bibliográfico que figura al final de *Diferencia y repetición*, Deleuze alude a los *Écrits* de Lacan (publicados en Francia en 1966) con la entrada: «diferencia y repetición en el inconsciente: instinto de muerte». Lo cual no debe ser entendido como si Deleuze hubiera adoptado una lectura de Freud de perfil lacaniano.

<sup>5</sup> A pesar de ser también de considerable importancia, no atenderemos aquí a la muerte de Albertine. Cobra ésta mucha más relevancia en la interpretación de Kristeva que en la de Deleuze. Para una valiosa y penetrante revisión de la figura de la muerte en la obra de Proust, véase Malcolm BOWIE, *Proust entre las estrellas*, trad. de M. Antolín, Alianza, Madrid, 2000, cap. VII, pp. 353-417. El espléndido análisis de Bowie sobre la muerte de Albertine se encuentra en la p. 382 y ss. En el capítulo que menciono, Bowie nos ofrece observaciones de gran agudeza. No sólo se deja sentir claramente la presencia de la muerte en los compases finales de la obra; un horror igualmente vehemente y más esquivo constituye la apertura del libro: «El narrador, de niño, está suspendido entre el sueño y la vigilia, y desea la oscuridad aunque también la rechaza. Su vela ya está apagada, pero se



## 2. DELEUZE SOBRE PROUST Y LO VIRTUAL

En su libro de 1963, que llevaba el provocador título de *El espacio proustiano*, el crítico belga Georges Poulet se propuso poner en serios aprietos a la habitual y extendida interpretación que considera al tiempo como único tema de la obra de Proust. Sabido es que Proust se resistió siempre a que le endosaran la fácil etiqueta de escritor «bergsoniano»<sup>6</sup>. Poulet inaugura su libro haciendo de Proust un novelista a-bergsoniano, incluso anti-bergsoniano: «si el pensamiento de Bergson denuncia y rechaza la metamorfosis del tiempo en espacio, Proust no sólo se adapta al espacio, sino que además se instala en él, lo lleva al extremo y lo convierte, en suma, en uno de los principios de su quehacer literario»<sup>7</sup>. Dicho brevemente, lo que Poulet pone en entredicho es la legitimidad de las dos multiplicidades de Bergson, la continua y la discreta o la virtual y la actual (léase también la duración y el espacio), recurso crítico del que se valió Kristeva en su libro de 1994 titulado *El tiempo sensible*<sup>8</sup>. Con el término de «espacio» no se refiere Poulet, como es obvio, a un «espacio intelectual», sino a un espacio clara y exclusivamente estético. Poulet acepta que el narrador o héroe de la obra de Proust está perdido en el tiempo, pero

---

despierta del sueño en el que ha caído fácilmente ante la idea de que ya es hora de soplar la vela. Silencio, pérdida, vacío, separación, abandono... son ideas que aviva la oscuridad que le rodea. Y la propia voz narrativa, jugando con esos recuerdos de infancia, está suspendida entre expresión y extinción [...]. Esto se alimenta conscientemente con la idea de su propia destrucción [...]» (pp. 355-6). Algunas páginas más adelante, Bowie indica que la novela «[...] conspira con la violencia y la muerte; durante largos párrafos, hay dolor, miedo, ultraje y, sí, pánico circulando por [ella]. El narrador se instruye en la crueldad, y está preparado, cuando llegue a los efectos de la conciencia de la muerte sobre la mente, y de la enfermedad y de la vejez sobre el cuerpo, para cultivar el exceso» (p. 404). El narrador de la novela «[...] es capaz de una calma filosófica, pero tiene manía por los emblemas y recuerdos mortuorios» (p. 405).

<sup>6</sup> Para la información básica, véase Jean-Yves TADIE, *Marcel Proust: A Life*, trad. inglesa de E. Cameron, Penguin, London, 2001, pp. 127-9. La diferencia entre Proust y Bergson no gira en torno a la cuestión del recuerdo involuntario, porque, como Roger Shattuck ha explicado en fecha reciente, «pese a las declaraciones de Proust en sentido contrario, la distinción entre recuerdos voluntarios e involuntarios es capital en la argumentación de Bergson»; cf. R. SHATTUCK, *Proust's Way*, Penguin, Middlesex, 2000, p. 115. En *Materia y memoria* Bergson llama explícitamente al recuerdo espontáneo como «involuntario». Acerca de este particular puede verse asimismo David Gross, «Bergson, Proust, and the Revaluation of Memory», en *International Philosophical Quarterly*, 25: 4 (1985), pp. 369-80. De Bergson dice Adorno que es «pariente no sólo espiritual de Proust» y fija la relación entre ambos en términos de una alergia compartida «a la confección del pensamiento, al cliché establecido por anticipado»; cf. Th.W. ADORNO, «Pequeños comentarios sobre Proust», en *Notas sobre literatura* (1974), trad. de A. Brotons, Akal, Madrid, 2003, pp. 195-6. Para un enfoque instructivo, véase además TS: 377/534: «[...] la imaginación bergsoniana, que rechaza el 'tiempo cuantitativo' a favor del 'tiempo cualitativo' vivido y sentido, interioridad pura que es, no obstante, trascendente, presenta analogías con la aventura proustiana. Pero ésta no se deja reducir a aquélla».

<sup>7</sup> G. POULET, *Proustian Space*, trad. ingl. de E. Coleman, John Hopkins University Press, Baltimore, 1977, «Prefacio».

<sup>8</sup> Cf. TS: 380/539: «Las 'multiplicidades discretas' son los constituyentes forzosos de la memoria».



agrega que está igualmente perdido en el espacio y que en la novela proustiana se está más en busca del espacio perdido que del tiempo perdido. Poulet saca muy oportunas y clarividentes consecuencias de cómo en la obra de Proust se insiste en el espacio, consecuencias de las que la interpretación de Deleuze, sobre todo en la sección «La máquina literaria» en la segunda edición de *Proust y los signos*, muestra algunas visibles resonancias. Se trata de lo que podríamos llamar «el Proust del fragmento», el universo proustiano entendido como universo no-orgánico de fragmentos que carece de unidad o totalidad: «el universo proustiano es un universo dividido en muchos fragmentos, fragmentos que contienen otros fragmentos y éstos, a su vez, aún más fragmentos»<sup>9</sup>. Existe, por ejemplo, tal como lo subraya Poulet, el mundo del pintor Elstir, que aparece en la novela intermitentemente, nunca de una manera continuada, y que existe como existe una serie de obras desperdigadas por su taller, por galerías de arte, por colecciones privadas, mientras que el universo del músico Vinteuil sólo subsiste, escribe Proust, en «fragmentos inconexos, añicos de las cárdenas fracturas de un insólito festival de color»<sup>10</sup>. Proust sólo dispone en su obra una *discontinuidad de esencias*, un mundo a-spinozista que no afirma más que lo cualitativo y lo heterogéneo (un mundo que prescinde de la unidad de la sustancia). Al que también podemos considerar como un mundo a-bergsonianiano de discontinuidad: «Tan pronto como se manifiesta una cosa en su propia cualidad, en su ‘esencia’,

<sup>9</sup> G. POULET, *Proustian Space*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>10</sup> *Ibidem*. Poulet cita la prolongada discusión sobre la música de Vinteuil —la «pequeña frase» de la Sonata a la que se halló por vez primera al comienzo de la novela y ahora la nueva revelación del septeto— en *La prisionera*, RTP-3<sup>a</sup>: 248ss/266ss. La apelación del narrador a un Elstir (un pintor) o a un Vinteuil (un músico) estriba en que hay artistas capaces de desvelarnos individuos mundos de esencias: esencias que sólo el arte puede crear. No se pueden descubrir y explorar nuevos mundos, otros mundos, simplemente recibiendo un par de alas o teniendo un sistema respiratorio diferente, pues incluso en el caso de que viajásemos a Marte o a Venus, seguiríamos observándonos a nosotros mismos con los mismos sentidos y revestiríamos todo lo que allí veríamos con el mismo aspecto que las cosas de la Tierra: «El único viaje verdadero, el único baño de juventud, no sería ir hacia nuevos paisajes, sino tener otros ojos, ver el universo con los ojos de otro, de otros cien, ver los cien universos que cada uno de ellos ve, que cada uno de ellos es; y esto podemos hacerlo con un Elstir, con un Vinteuil, con sus semejantes, volamos verdaderamente de estrella en estrella» (RTP-3<sup>a</sup>: 258/277). Como a otros intérpretes de la obra, también a Deleuze le despertó la curiosidad el papel que tiene en ella la «pequeña frase» de Vinteuil y el paso de la sonata al septeto. En *Proust y los signos*, Deleuze se refiere a ellos como transmisores del movimiento de una diferencia y repetición, como cuando dice el narrador: «Mientras tanto, los músicos habían reanudado el *septuor*. De cuando en cuando reaparecía alguna frase de la Sonata, pero, variada cada vez con un ritmo y con un acompañamiento diferentes, aun siendo la misma era distinta, como las cosas que vuelven en la vida» (RTP-3<sup>a</sup>: 259/279; cf. PS: 51-2, 62-3, 138/50-1, 60-2, 119). Para un tratamiento posterior de Deleuze sobre la música en Proust, que incorpora una novedosa reelaboración del significado del paso de la sonata al septeto, véase BPT; véase además MP: 332-3/273-4 y QP: 179/191-2. Acerca de la naturaleza de la evolución que puede ser detectada en el creciente interés del narrador por la música de Vinteuil, véase el artículo de Richard BALES «Proust and the Fine Arts», en R. BALES (ed.), *The Cambridge Companion to Proust*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 183-200, en especial las pp. 188-96. También TS: 265-268, 355ss/377-80, 474ss. Y, naturalmente, el inspirado comentario de MERLEAU-PONTY en *Lo visible y lo invisible*, trad. de J. Escudé, Seix Barral, Barcelona, 1970, pp. 184-188.





se revela diferente de cualquier otra cosa (y de la esencia del resto de las cosas). Entre ella y todas las demás no hay transición alguna»<sup>11</sup>. Y si a algún universo filosófico puede recordar el universo de Proust es a la monadología de Leibniz. Muchos de los elementos de esta interpretación hallan un eco en Deleuze y vibran con su diapason: la estima profesada al fragmento, la construcción de la diferencia como diferencia interna y la lectura de los pasadizos, túneles, movimientos y devenires de la obra de Proust con los términos de un sistema de comunicación transversal. A todo lo cual contribuye, en efecto, la forma en que Deleuze destaca positivamente el leibnizianismo en Proust, es decir, la presencia en Proust de un Leibniz que carece de totalidad precedente y de armonía preestablecida (PS: 53-4, 195-6/52-3, 169-170).

La diferencia reside en que, sumado a esa lectura casi leibniziana de la obra de Proust, Deleuze muestra el más vivo interés en conservar pese a todo una interpretación de Proust como escritor del tiempo. Desde su punto de vista, el sentido del aprendizaje de que es objeto el narrador o héroe quedaría arruinado si no otorgásemos al tiempo la importancia que merece en la arquitectura de la obra<sup>12</sup>. Se trata de un aprendizaje que lleva su tiempo, por decirlo con un término usual, aunque vital. Con las palabras que Deleuze emplea para referirse al aprendizaje que describe la obra, «lo importante es que el protagonista [*l'héros*] no sabía al principio algunas cosas y las aprende progresivamente, hasta que al final recibe una revelación última» (PS: 36/36). Es un aprendizaje jalonado por una serie de desengaños: el héroe «cree» ciertas cosas (como en los fantasmas que rodean al amor) y sufre alguna desilusión que otra (como, por ejemplo, que el significado de un signo no radica en su objeto). Pero la obra no sigue una evolución lógica ni teleológica: por doquier encontramos regresiones y oscilaciones, a las revelaciones parciales les acompañan la molición y la angustia. De acuerdo con Deleuze, el mejor acceso a la novela de Proust es el llevado a cabo en términos de *series* complejas: la «idea fundamental» consiste en que «el tiempo da forma a series diferentes y contiene más dimensiones que el espacio». La *recherche* adquiere un ritmo propio no meramente por medio de «las aportaciones o sedimentos de la memoria, sino de series de decepciones discontinuas y también de los medios elaborados para superarlas en cada serie» (PS: 36/37; cf. 106-7/102-3). A decir verdad, Deleuze pone tanto empeño en mostrar que la novela no trata sólo del tiempo como lo pone en mostrar que no trata de la memoria. Tiempo y memoria se hallan, más bien, al servicio del aprendizaje que es único en las revelaciones del arte, las cuales revelan auténticas esencias.

Empezaremos con nuestra propia interpretación del hallazgo del «tiempo puro» que la obra de Proust despliega y narra. El tratamiento dramático que en ella se efectúa de la *perturbación* causada por un pasado que emerge de una manera nueva y deslum-

<sup>11</sup> G. POULET, *Proustian Space*, p. 40.

<sup>12</sup> Para Deleuze es de importancia darse cuenta de que la «búsqueda» no está meramente constreñida a un esfuerzo de rememoración, sino que, como *recherche*, debe ser entendida en el sentido estricto del término, tal como se dice, por ejemplo, «búsqueda de la verdad» (PS: 9/11). Roger Shattuck ha insistido en esta circunstancia, en parte como una crítica dirigida contra la interpretación de Poulet. Cf. SHATTUCK, *Proust's Way*, op. cit., p. 209.



brante tiene lugar en el contexto en el que el narrador cae en la cuenta de que las sensaciones que proporcionan los signos sensibles, como el adoquinado disparejo, la aspereza de la servilleta o el sabor de la magdalena, no guardan ninguna relación con lo que intentaba recordar —con la ayuda de una memoria indiferenciada— de los lugares vinculados con los signos, como Venecia, Balbec y Combray. Y entonces entiende por qué se dice de la vida que es mediocre a pesar de que nos parezca bella en ciertos momentos o en un punto determinado. Decimos que la vida es mediocre porque normalmente la juzgamos «por otra cosa distinta de ella misma, en imágenes que no conservan nada de ella» (RTP-3<sup>b</sup>: 869/216; confróntese con el primer despertar del pasado en RTP-1<sup>a</sup>: 44-5/60-1). Ante el retorno involuntario del pasado, el narrador se admira de que la vida no sea verdaderamente vivida en aquellos momentos en los que nos hallamos demasiado inmersos en los goces inmediatos, en los compromisos sociales y en el trajín de cada día. Las experiencias imprevisibles que facilita el recuerdo involuntario sobrepasan el ámbito de los placeres egoístas y nos inducen a poner en duda la realidad y existencia del yo al que estamos habituados. La visión de tales «fragmentos de existencia sustraídos al tiempo», bien que fugaces, proporciona al narrador los únicos placeres genuinos que ha conocido y a los que considera de índole muy superior a la de los placeres sociales o a la de los placeres de la amistad. El narrador se refiere a la inmovilización del tiempo, a la liberación de los fragmentos del tiempo de su atadura a un flujo incesante, de suerte que puede pergeñarse una comprensión de la «eternidad» y de la «esencia de las cosas» (RTP-3<sup>b</sup>: 876/223). Y se le manifiesta así la naturaleza de su auténtica vocación: convertirse en escritor y hacer literatura. El azar que ha envuelto a nuestro encuentro con las imágenes que despiertan las sensaciones del recuerdo involuntario representa, para el narrador, el marchamo de autenticidad de dichas imágenes. A la «legitimidad del pasado» revivido nunca podrá accederse a través de la percepción o del recuerdo conscientes. El «libro» de la realidad se compondrá de tales «impresiones» y se consagrará al ejercicio de extraer la «verdad» de cada impresión, «por mísera que parezca su materia, por inconsistente que sea su huella» (RTP-3<sup>b</sup>: 880/228). Mediante dicho procedimiento se conducirá a la mente a un estado de «mayor perfección» y de «pura alegría». Lo que para el científico es el experimento, lo es la «impresión» para el escritor. La diferencia entre ambos estriba en que mientras que la inteligencia siempre antecede al experimento, para el escritor siempre viene la inteligencia después de la impresión. Lo cual significa para el narrador que las «ideas formadas por la inteligencia pura no tienen más que una verdad lógica, una verdad posible, su elección es arbitraria. El libro de caracteres figurados, no trazados por nosotros, es nuestro único libro» (*ibid.*).

El signo de un recuerdo involuntario es para Deleuze necesariamente un signo ambiguo de la vida: tiene un ojo puesto en el pasado y otro en el futuro, en un futuro que sólo por medio del instinto de muerte y de la destrucción del Eros puede ser creado. Puede que convenga ahora leer cómo se presenta en la novela un «momento» o «fragmento» del pasado. La presentación que vamos a leer tiene lugar aproximadamente a mitad de camino del tramo final de la obra, en *El tiempo recobrado*:

¿Nada más que un momento del pasado? (*Rien qu'un moment du passé?*). Acaso mucho más; algo que, común a la vez al pasado y al presente, es mucho más esencial que los dos. En el transcurso de mi vida, la realidad me decepcionó muchas veces



porque, en el momento de percibirla, mi imaginación, que era mi único órgano para gozar de la belleza, no podía aplicarse a ella, en virtud de la ley inevitable que dispone que sólo se pueda imaginar lo que está ausente. Y he aquí que, de pronto, el efecto de esta dura ley quedaba neutralizado, suspendido, por un expediente maravilloso de la naturaleza, que hizo espejear (*miroiter*) una sensación —ruido del tenedor y del martillo, igual título de libro, etc.— a la vez en el pasado, lo que permitía a mi imaginación saborearla, y en el presente, donde la sacudida efectiva de mi sentido por el ruido, el contacto de la servilleta, etc., añadió a los sueños de la imaginación aquello de lo que habitualmente carecen: la idea de existencia, y, en virtud de este subterfugio, permitió a mi ser lograr, aislar, inmovilizar —el instante de un relámpago— (*la durée d'un éclair*) lo que no apresa jamás: un poco de tiempo en estado puro (*un peu de temps à l'état pur*). El ser que renació en mí cuando, con tal estremecimiento de felicidad, percibí el ruido común a la vez a la cuchara que choca con el plato y el martillo que golpea la rueda, a la desigualdad de las losas del patio de Guermantes y del baptisterio de San Marcos, etcétera, ese ser se nutre sólo de la esencia de las cosas, sólo en ella encuentra su subsistencia, sus delicias, languidece en la observación del presente donde los sentidos no pueden llevarla, en la consideración de un pasado que la inteligencia le deseca, en la espera de un futuro que la voluntad construye con fragmentos del presente y del pasado a los que quita además parte de su realidad no conservando de ellos más que lo que conviene al fin utilitario, estrechamente humano, que les asigna. 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. Y se comprende que este hombre sea confiado en su alegría, aunque el simple sabor de una magdalena no parezca contener lógicamente las razones de esa alegría; se comprende que la palabra «muerte» no tenga sentido para él; situado fuera del tiempo, ¿qué podría temer del futuro?

Pero esta ilusión óptica (*ce trompe-l'œil*) que me acercaba un momento del pasado incompatible con el presente, esta ilusión óptica no duraba (RTP-3<sup>b</sup>: 872-3/218-20; trad. levemente modificada por K.A.P.)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Roger Shattuck traduce el verbo *miroiter* como «iluminar hacia detrás y hacia adelante» (*flashes back and forth*) y apunta que también significa «brillar» y «rielar». Shattuck considera ese pasaje como el más importante en la obra sobre la memoria y explica la experiencia que el narrador describe; esta experiencia, dice Shattuck, está íntimamente relacionada con un «ardid» o «subterfugio», como si tuviese «dos sentidos en el tiempo como tenemos dos pies sobre el suelo y dos ojos que miran». Por otro lado, lo que «podría haber sido una minuciosa explicación analítica, se convierte de pronto en algo dinámico y lleno de vida con el verbo *miroiter* [...]», de tal suerte que la sensación de tiempo «comienza a refulgir, como una pompa de jabón, como el plumaje de algunos pájaros, como una película de aceite sobre el agua. Esta amplia y doble visión del mundo proyectada en el tiempo contiene en sí un paralaje: proporciona un sentido de la profundidad que es efecto de un desplazamiento del observador» (SHATTUCK, *Proust's Way*, p. 124).

Nos corresponde a nosotros determinar la naturaleza de la experiencia ahí desplegada: no se trata ni de una experiencia «del» pasado ni «del» presente. Se trata de una experiencia del tiempo (en estado puro) que se halla más allá del ámbito empírico del tiempo y que, sin embargo, depende por completo del cesar (*passing*) y del transcurrir (*passage*) del tiempo para ser. Tenemos además el hallazgo de lo virtual como aquello de lo que se dice que es «real sin ser actual, ideal sin ser abstracto» y al que Deleuze recurre para expresar el ser del pasado en sí mismo. ¿Qué nos revela lo virtual? ¿Cuál es su «sentido» o «significado»? ¿Qué quiere decir que está «liberado del orden del tiempo»? El descubrimiento del tiempo perdido concede al artista la capacidad de otorgar una «verdad nueva» a los tiempos de la vida, inclusive al pasado, y de hallar a todo signo asentado en la materialidad un «equivalente espiritual» (RTP-3<sup>b</sup>: 878-9/225-6). El orden del tiempo al que el narrador se refiere es obviamente lo que podemos considerar el tiempo empírico usual, que es lineal y sucesivo<sup>14</sup>. En opinión de Deleuze, este orden oculta una forma trascendental del tiempo de mayor complejidad (la ramificación del tiempo en dos direcciones) que, a su vez, tiene que dar lugar a la pura y vacía forma del tiempo. Por lo pronto, debemos tener presente que Deleuze se adhiere plenamente a dos observaciones proustianas de gran importancia que sondeará, las más de las veces, empleando las tesis de Bergson (como en los dos libros sobre el cine o en el artículo sobre Boulez y Proust). La primera de ellas es que el tiempo —la fuerza del tiempo— no suele ser visible o perceptible (cf. RTP-1<sup>b</sup>: 482/67). Por lo general, no vemos la forma trascendental del tiempo, razón por la cual Deleuze prepara una «imagen» del

---

<sup>14</sup> Como dice Blanchot, lo que pone al «puro y originario» orden del tiempo a disposición de Proust es la concentración en las «impresiones esenciales», esa «existencia distendida, enorme y monstruosa que el tiempo construye para cada ser». Otra consideración también fundamental de Blanchot reza como sigue: vemos «[...] dos consecuencias complementarias —y no contradictorias, como se ha mantenido— que Proust deduce de su experiencia. Reafirma su creencia de que el ser que permanece sobrevive a la muerte aparente que le da cada momento del tiempo, ya que el reencuentro fortuito del presente con un pasado análogo establece la necesidad de una ligazón (a esto se refiere cuando habla de ser «fuera del tiempo», «traspasar el orden del tiempo», o sea, liberarse de la muerte del tiempo). Por otra parte, dado que la duración del ser en el tiempo no es pérdida definitiva, pura y simple, sino existencia, concibe el proyecto de reencontrar esta existencia tal como le permite imaginarla las impresiones irreducibles de las que fue receptor privilegiado (habla de «aislar, inmovilizar —en una duración mínima— lo que el *ser* nunca llega a captar; un poco de tiempo en estado puro»); cf. M. BLANCHOT, «La experiencia de Proust», en *Falsos pasos* (1943), trad. de A. Aibar, Pretextos, Valencia, 1977, pp. 51-55, p. 54 para la cita. Véase también, en el mismo libro, el artículo «Tiempo y novela», pp. 271-274, en el que Blanchot bosqueja una lectura de *Las olas* de Virginia Woolf en términos de tiempo; el «Tiempo» constituiría la «sustancia» de dicha novela. Se trata del «tiempo» entendido no sólo como un fenómeno que se muestra a sí mismo en la conciencia humana, sino que es el fenómeno que sirve de «fundamento para toda conciencia». Cada uno de los seis personajes de *Las olas* ofrece una «imagen del tiempo»; la figura de Rhoda es, dice Blanchot, como una «sonámbula del espanto» y se acerca en gran medida a lo que llama la «mayor realidad del tiempo» que, a su entender, son el «tiempo puro» y el «tiempo vacío» (el tiempo del abismo).

tiempo, una imagen para poder pensar el tiempo (la imagen-cristal)<sup>15</sup>. La segunda, que se presenta en las últimas líneas de la obra, consiste en que los hombres ocupan en el tiempo un lugar sumamente grande comparado con el muy restringido que se les asigna en el espacio (RTP-3<sup>b</sup>: 1048/422)<sup>16</sup>.

En el caso del narrador de Proust, podemos hacer mención de su crítica al cinematógrafo: «Algunos pretendían que la novela fuera una especie de desfile cinematográfico de las cosas. Esto era absurdo. Nada más lejos de lo que hemos percibido en realidad que semejante vista cinematográfica» (RTP-3<sup>b</sup>: 882-3/231). El narrador aclara pocas páginas después, casi en la conclusión de ese libro, la motivación de sus reparos:

Una hora no es sólo una hora, es un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de climas. Lo que llamamos realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos circundan simultáneamente —relación que suprime una simple visión cinematográfica, la cual se aleja así de lo verdadero cuanto más pretende aferrarse a ello— (RTP-3<sup>b</sup>: 889/238).

El cinematógrafo se limita a registrar la realidad y lo hace siguiendo lo que le dicta un empirismo o realismo estrechos. El cometido del escritor consiste, por contra, en *traducir* la realidad. La cuestión es producir órdenes de la verdad mediante la propia acuidad en las dimensiones del tiempo. De tanto en tanto sucede que nos sentimos en la disposición de juzgar y de relacionarnos con la gente como si de títeres se tratara y además de perseverar en la idea de que la vida es un gran espectáculo de marionetas. La tarea del escritor consiste, empero, en penetrar y en dar a conocer los múltiples planos que subyacen a las características visibles de ese mundo de marionetas y entender lo que le da a éste su «fuerza y profundidad», para lo que se nos requerirá «hacer un esfuerzo intelectual extenuante», aprender a estudiar «con los propios ojos y con la propia memoria». Pues el narrador del esfuerzo debe proceder en la dirección de liberarnos a nosotros mismos de las ilusiones producidas «por la identidad aparente del espacio» (RTP-3<sup>b</sup>: 926/281). La vida se mueve, se contrae, crece, envejece y muere y el tiempo es un «abismo», de lo que poco o nada se percibe normalmente por la simple razón de que los movimientos y fuerzas

---

<sup>15</sup> Cf. IT: 108-9/113-4: «Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido, sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado». Deleuze llega a decir que es Bergson quien nos hace ver que la escisión del tiempo nunca se consume, lo cual explicaría el intercambio extraño y desconcertante que tiene lugar en el «cristal» entre lo virtual y lo actual (la imagen virtual del pasado y la imagen actual del presente). A decir de Deleuze, la aportación fundamental de Bergson es que el tiempo no es nuestro interior, sino más bien lo contrario; el tiempo es la interioridad en que nos movemos, vivimos y cambiamos. Acerca del tiempo que no es empírico ni metafísico, sino trascendental, véase IT: 355/360.

<sup>16</sup> Cf. IT: 56/61 y BPT: 279/73.



del tiempo son imperceptibles y no pueden ser discernidos por el razonamiento lógico. Sencillamente no percibimos la dimensión en que nos desplazamos, vivimos, morimos, actuamos y devenimos.

Merece la pena mencionar algunos puntos fundamentales antes de pasar a examinar cómo trata Deleuze el significado de la transición en la novela hacia ese «poco de tiempo en estado puro». En lo que a lo virtual se refiere, nunca se trata para Deleuze de efectuar una mera selección epistemológica u ontológica entre lo virtual y lo actual, sino más bien de entender qué ha condicionado la producción de lo virtual. En el caso de lo virtual, se trata de la producción de un encuentro forzado con un movimiento concreto del tiempo, un encuentro que fuerza necesariamente al pensamiento a pensar tal como encuentra un curioso efecto óptico.

Explicaré ahora con brevedad cómo interpreta Deleuze la experiencia de Combray y de la magdalena. Téngase presente que la primera interpretación de Deleuze sobre dicho episodio —que será vuelto a leer en *Diferencia y repetición* y que, como un estribillo, seguirá apareciendo en sus obras de madurez, hasta llegar a *¿Qué es la filosofía?*<sup>17</sup>, como el signo de una desaparición o de un acontecimiento— se desarrolla en un capítulo de *Proust y los signos* titulado «El papel secundario de la memoria». Se entiende ahí que la memoria desempeña un papel secundario en relación con el descubrimiento del narrador de la naturaleza superior de los signos artísticos. No es otro el significado del aprendizaje para Deleuze: lleva su tiempo, pero no es un aprendizaje dedicado al tiempo; se trata del sereno devenir de su vocación y del descubrimiento de las revelaciones que depara el arte.

Deleuze plantea desde el principio una pregunta: «¿en qué nivel interviene la famosa Memoria *involuntaria?*» (PS: 67/65). Para Deleuze está fuera de duda que interviene en términos de un tipo específico y especial de signo, a saber, un signo sensorial (como la magdalena). Una cualidad sensorial es aprehendida como signo y nos vence el imperativo que nos fuerza a buscar su «significado». Es un recuerdo involuntario, el recuerdo que el signo invoca, que para nosotros trae aparejado al significado: así Combray para la magdalena, Venecia para los adoquines, etc. Claro está que no todos los signos sensoriales están relacionados con la memoria involuntaria; algunos lo están con el deseo o con la imaginación. En lo que a nuestro estudio concierne, nos limitaremos a la memoria involuntaria y a la verdad del tiempo que, en última instancia, la memoria habrá de revelar u originar.

Llegados a este punto, ¿cómo podríamos explicar lo que intriga al narrador de Proust, es decir, la experiencia en la que el pasado se entrecruza de tal manera con el presente que ya no sabemos muy bien si estamos en uno o en otro? La experiencia de la magdalena está envuelta en una reminiscencia que no puede despacharse con una simple asociación de ideas o con los recursos del recuerdo involuntario por la sencilla razón de que se trata de la experiencia de un pasado que no sólo es el pasado de un presente anterior, o de un pasado que sólo es tal en relación con nuestro presente actual. Todo es muy confuso. Deleuze plantea una serie de

---

<sup>17</sup> Cf. DR: 114-15, 160/159-60, 209-10; QP: 158-9/168-170.





preguntas. En primer lugar, ¿de dónde proviene la gran alegría que experimentamos en la sensación presente (del pasado que resucita)? Tan intensa es esa alegría que nos hace indiferentes a la muerte. El episodio de la abuela tiene tanta importancia porque en él experimentamos un recuerdo involuntario que no nos reporta ninguna alegría —la alegría de recobrar el tiempo perdido o malgastado—, sino una angustia atroz, algo que nos paraliza. La muerte, por tanto, no puede dejarnos indiferentes y exige que tomemos una determinación. En segundo lugar, ¿cómo se explica que la sensación del pasado y la del presente no guarden entre sí ninguna semejanza? Dicho de otro modo, ¿de qué manera podríamos aclarar el hecho de que Combray irrumpa en esa experiencia no tal como se tuvo, es decir, aneja a una sensación pasada (la magdalena), sino con el esplendor y con una «verdad» sin parecido con la realidad empírica?

La experiencia no puede ser explicada a nivel del recuerdo voluntario, pues éste procede desde un presente actual hacia un presente que «fue» (un presente que fue presente en una ocasión, pero que ya no lo es). El pasado del recuerdo voluntario es doblemente relativo: relativo al presente que ha sido y relativo al presente respecto al cual se lo considera o juzga ahora pasado. El recuerdo voluntario sólo puede reconstruir el pasado con un conjunto de diferentes presentes. El recuerdo voluntario opera mediante golpes secos y nos proporciona una experiencia del pasado tan «chocante» y soporífera como mirar fotografías. Es una experiencia del pasado carente de vitalidad. Lo que se sustrae al recuerdo voluntario será, entonces, «el ser en sí del pasado» (*l'être en soi du passé*) (PS: 72/70). El problema con este modelo del tiempo estriba en su incapacidad para explicar su propio objeto, a saber, el tiempo:

[...] si el presente no fuese el pasado al mismo tiempo que presente, si el mismo momento no coexistiese tanto como presente que como pasado, nunca pasaría, nunca un nuevo presente vendría a reemplazar a éste. El pasado tal como es en sí coexiste, no sucede al presente que ha sido (PS: 73/70).

Dicho en pocas palabras, pasado y presente se forman contemporáneamente como en una coexistencia virtual de ambos. Esta idea resume cómo veía Bergson la experiencia de la formación del tiempo, que implicaba la coexistencia de percepción y de memoria y que nos sirve ahora para explicar una serie de fenómenos que van desde experiencias de *déjà vu* o paramnesia hasta la fugaz existencia de nuestros recuerdos. La idea fundamental de Bergson es que la memoria no se forma con posterioridad al recuerdo, sino simultáneamente con él<sup>18</sup>. La concepción bergsoniana del tiempo es compleja y de difícil comprensión, pero resulta de extrema importancia que intentemos entenderla porque explica el transcurrir mismo del tiempo, cómo pasa el tiempo para nosotros. Esta concepción explica el tiempo más allá del horizonte del presentismo, pero también proporciona una explicación del presente en

---

<sup>18</sup> Cf. H. BERGSON, «El recuerdo del presente y el falso reconocimiento», en *Œuvres*, ed. cit., pp. 897-930.

su actualidad, explicando al mismo tiempo cómo es posible que exista el pasado en más de un nivel (como pasado relativo y pasado absoluto; claro está que el pasado siempre es psicológico: el propósito de la idea de un pasado ontológico o no-empírico y virtual consiste en mostrarnos el carácter complicado y complejo de dicha psicología y dar cuenta de sus operaciones actuales)<sup>19</sup>. En un nivel, por tanto, las demandas de la percepción consciente y del recuerdo voluntario establecen una sucesión real; en otro, sin embargo, existe una coexistencia virtual. Al pasado se lo experimenta en más de un nivel, como nivel del transcurrir del tiempo y como nivel que se halla fuera de la sucesión habitual del tiempo, es decir, como esa fracción de tiempo en estado puro. Pero este «estado puro» es además un signo complejo de la vida, que lleva una existencia doble, con una parte fuera del tiempo (ni en el pasado ni en el presente) y otra parte en la muerte (y, por tanto, en la vida).

La experiencia de Combray puede y debe ser más intrincada: ¿qué pasado de Combray experimenta el narrador? Es un pasado producido como pasado que no es ni del pasado ni del presente, es decir, como pasado que sólo existe en ese complejo estado en el que el tiempo virtual resulta contingente y accidentalmente devuelto a la vida<sup>20</sup>. ¿De qué manera podría la experiencia de un pasado puro (que debemos entender con la mayor precisión posible) ser otra cosa que la experiencia paradójica de algo nuevo, pero que está en el pasado o que a él pertenece? El episodio de un recuerdo involuntario parece basarse en la semejanza entre dos sensaciones o dos momentos. Pero es que así considerado, el resultado arrojado sería la mera identidad. No nos daría la extraña sensación del tiempo que se tiene en esos casos. Deleuze escribe:

[...] la semejanza nos remite a una estricta *identidad*; identidad de una cualidad común a ambas sensaciones, o de una sensación común a los dos momentos, el

---

<sup>19</sup> Me refiero al movimiento que, de acuerdo con lo que explica Deleuze en el tercer capítulo de su *El bergsonismo*, «La memoria como coexistencia virtual», debe ser efectuado, respecto al pasado, desde la psicología a la ontología. Deleuze dice que el «recuerdo puro» no tiene una existencia psicológica (en tanto que es virtual, inactivo e inconsciente) y que hace falta dar un salto ontológico en el pasado puro a fin de tener una experiencia del pasado en sí mismo y desentrañar cómo se actualiza lo virtual. Se tergiversaría dicho movimiento si pensáramos que lo que propone Deleuze es la existencia de un ámbito etéreo de virtualidad que pertenecería a una dimensión ajena a, o desligada de, lo psicológico. Lo que se propone Deleuze estriba más bien en ampliar nuestra comprensión de la psicología y en establecer que lo virtual posee condiciones concretas de producción, génesis y emergencia (y de destrucción). A juicio de Deleuze, el gran hallazgo de Bergson consiste precisamente en haber demostrado la existencia independiente de la memoria y su proceso de actualización; en este sentido, estamos ahora en mucha mejor disposición para entender la naturaleza práctica de la «atención a la vida» que se requiere para poner freno a los recuerdos inútiles y dañinos. Cf. B: 45-70/51-73.

<sup>20</sup> Podemos remitir aquí a la descripción que se proporciona en la novela (RTP-1: 44/60). El narrador acaba de aludir a la creencia céltica de que las almas de aquellos a quienes hemos perdido y dejado atrás están atrapadas en un ser inferior como un animal, un vegetal u objeto inanimado. Cuando las liberamos, «vencen a la muerte y tornan a vivir en nuestra compañía». Y sigue diciendo: «Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase 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 lo encontremos nunca».

actual y el pasado. Así, por ejemplo, podríamos decir del sabor que contiene un volumen de duración, que lo extiende sobre dos momentos a la vez. Pero, a su vez, la sensación, la cualidad idéntica, implica una relación con algo *diferente*. El sabor de la magdalena ha encerrado y envuelto, en su volumen, a Combray. En tanto que permanecemos en la memoria voluntaria, Combray permanece exterior a la magdalena, como el contexto separable de la antigua sensación. Precisamente, lo propio de la memoria involuntaria consiste en que interioriza el contexto, hace al antiguo contexto inseparable de la sensación presente (PS: 74-5/72).

Cierto es que, en último término, se trata de la experiencia de la profunda diferencia y de la no identidad que se alcanza por medio de relaciones de semejanza y de contigüidad. «Combray resurge en la sensación actual, su diferencia con la antigua sensación se ha interiorizado en la sensación presente» (PS: 75/72). Es una diferencia interiorizada que se ha hecho *inmanente* (o inmanentemente producida). Combray emerge con una nueva forma porque es un pasado que no se refiere al presente que ese pasado fue una vez, ni al presente respecto al cual es ahora pasado. Deleuze lo llama una experiencia de Combray «no en realidad, sino en su verdad» y en su «diferencia interiorizada» (es un Combray al que se le hace aparecer no simplemente en términos de sus relaciones externas o contingentes).

La verdad y la esencia de Combray son, sin embargo, limitadas. Son limitadas porque sólo aprehendemos la verdad diferencial de un lugar o de un instante, una esencia local (como Combray, Balbec, Venecia, etc.) que se opone a una esencia plenamente individualizada. El recuerdo involuntario actúa como principio de localización, no de individuación (y que no tiene lugar más en el nivel de la esencia artística)<sup>21</sup>. Nos proporciona la experiencia del tiempo recobrado, pero de una forma limitada (el tiempo que recobramos en el recuerdo es el tiempo que habíamos perdido o malgastado). Nos proporciona una «imagen instantánea de la eternidad» (PS: 79/76). Del tiempo más profundo recobrado sólo nos damos cuenta en el arte, pues sólo en el arte hallamos a la vida espiritual totalmente emancipada de su dependencia de la materia (PS: 106/102). La experiencia de la magdalena nos proporciona una realidad ideal que no es abstracta (o a la que se tiene por tal sólo desde el punto de vista de la percepción consciente y de las necesidades de la acción utilitariamente orientada), y esta realidad ideal es necesariamente «virtualidad» y «esencia» encarnadas en una forma de la memoria. Como tal, no ha abandonado el nivel del gasto y de la atracción eróticos. Ese nivel es el que debe ser expuesto y conquistado. Transformar la memoria de Combray en el *acontecimiento* de Combray

---

<sup>21</sup> Existen muchas razones por las que Deleuze sostiene que las esencias del arte son superiores a las que se hallan en los signos sensibles, tales como los signos del recuerdo involuntario. Cf. PS: 76-82/74-79. En el fondo, el razonamiento de Deleuze consiste en que los signos sensibles, a diferencia de los signos artísticos, no pueden ser disociados de las determinaciones externas y contingentes. En sí mismos, «tan sólo representan el esfuerzo de la vida que nos prepara para el arte y para la revelación final del arte» (PS: 81/78). Véase además el capítulo cuarto «Los signos del arte y la esencia», PS: 51-65/50-63.





es una de las maneras en que Deleuze pone un «devenir» en lo que solemos considerar experiencias de recuerdo<sup>22</sup>.

La experiencia del recuerdo involuntario produce un efecto curioso, el efecto de lo virtual: ¿es real? ¿Es una alucinación? ¿Cómo es el efecto producido? ¿Es relevante que el narrador lo explique como una especie de «ilusión óptica»? ¿Desde qué punto de vista, desde qué plano de existencia ha de ser considerado como una ilusión óptica? De capital importancia resulta que tengamos muy claro un aspecto fundamental de la configuración deleuzeana de lo virtual, que incluye a la memoria involuntaria, a saber, que para Deleuze lo virtual *no* es una ilusión. Muy al contrario, Deleuze intenta darle una realidad y explica que lo virtual no es una ilusión *¡mientras lo virtual no deje de serlo!* El ejemplo del pasado puro nos ayudará a demostrar esta cuestión. El pasado puro es un pasado «cuya universal movilidad [...] hace pasar al presente y perpetuamente difiere de sí misma» (DR: 135/182). Tómese, por ejemplo, un objeto virtual (una parte de una persona o de un lugar, un fetiche o un objeto al que se profese afecto): se trata de un objeto que no es pasado ni en relación con un nuevo presente ni en relación con el presente que una vez fue. Se trata, más bien, del «pasado como contemporáneo del presente que es, a un presente esclerótico» (*ibid.*). Los objetos virtuales sólo pueden existir como fragmentos —es más, como fragmentos de sí mismos— porque sólo se los encuentra como objetos *perdidos* y sólo existen en tanto que recobrados. Tal como lo recalca Deleuze, «la pérdida o el olvido no son aquí determinaciones que deban ser superadas, sino que designan, por el contrario, la naturaleza objetiva de lo que se reencuentra en el seno del olvido, y en tanto que perdido» (DR: 136/182). Proporciona esto para Deleuze la clave para desarrollar una correcta concepción de la repetición. La repetición no opera pasando de uno a otro presente en una serie real, esto es, desde un presente a un presente precedente que adoptaría el papel de un término último o de origen y que actuaría como punto firme e inmóvil, como un punto y como un poder de atracción. Lo cual nos facilitaría un modelo de repetición en bruto, primario, material, en algo así como una fijación, una regresión, un trauma o un escenario primitivo que haría las veces de elemento originario.

Al contrario, la repetición, en Deleuze, *sólo* conoce perpetuo disfraz y desplazamiento. Por eso disreparará Deleuze de la figura freudiana de la pulsión de muerte como retorno involuntario a la materia inanimada (regresión pura). Deleuze desarrolla un modelo de lo «real» completamente diferente: lo real es inseparable de lo virtual. Deleuze nos invita a tomar en consideración una cuestión sencillísima: imaginemos dos presentes o dos acontecimientos, llamémoslos infantil y adulto y

---

<sup>22</sup> Acerca del acontecimiento en Deleuze, véase *¿Qué es la filosofía?*: «El acontecimiento es inmaterial, incorpóreo, invivible: *reserva* pura. [...] Ya no resulta que el tiempo está entre dos instantes, sino que el acontecimiento es un entre-tiempo (*un entre-temps*): el entre-tiempo no es lo eterno, pero tampoco es tiempo, es devenir. El entre-tiempo, el acontecimiento siempre es un tiempo muerto, en el que nada sucede, una espera infinita que ya ha pasado infinitamente, espera y reserva» (QP: 148-9/158-9).





preguntémosnos entonces: «¿cómo el antiguo presente podría actuar a distancia sobre el actual, y modelarlo, cuando debe recibir retrospectivamente toda su eficacia?» (DR: 138/185). ¿No vendría a subsistir la repetición en este modelo meramente como el poder ilusorio de un sujeto solipsista? Deleuze propone que pensemos el devenir de lo real, la sucesión de los presentes y el movimiento de los presentes actuales a los presentes precedentes en tanto que envueltos en una coexistencia virtual de percepción y recuerdo: «La repetición no se constituye entre dos presentes, sino entre dos series coexistentes que los presentes forman en función del objeto virtual (objeto =  $x$ )» (*ibid.*). Deleuze termina invirtiendo el modelo de la regresión al afirmar que el disfraz y el desplazamiento no se pueden explicar mediante la represión porque ésta no es primaria; lo primario es más bien la muerte, el olvido y la repetición: «No se repite porque hay represión, hay represión porque se repite» (DR: 139/185). No es difícil hacerse una idea de cómo se confunde todo esto en muchas teorías de la repetición (así como es un poco confuso para nosotros mismos) en la medida en que normalmente no percibimos la forma trascendental del tiempo. Pero es esta confusión la que da pie a la creencia errónea de que lo virtual puede ser desechado con toda tranquilidad como una «ilusión»; sucede, a decir verdad, justamente al contrario, y el pasado puro es el que condena a la ilusión (de un presente perpetuo o auto-equivalente). El pasado puro adopta la forma de una ilusión sólo en caso de que sea concebido como un presente mítico precedente (DR: 145/193). Por eso instala Deleuze a Tanatos en la base de la memoria: Tanatos no se opone a la «verdad» de las esencias y de los acontecimientos del recuerdo involuntario, sino más bien a su ilusoria forma erótica (por ejemplo, un Combray tratado como un presente precedente). Pero todavía no hemos despejado la cuestión: ¿no habrá todavía demasiado Eros en los hallazgos y revelaciones del recuerdo involuntario? ¿Desde qué terreno podríamos emitir semejante juicio o estimación?

En la edición original de *Proust y los signos* (1964) se sacrifica el tiempo del recuerdo involuntario, el tiempo de lo virtual o del pasado puro, a favor de la creación de esencias verdaderas que sólo en el arte pueden ser producidas (Deleuze sostiene que todo en Proust son preparativos para las revelaciones últimas del arte). Pero no es precisamente en la dirección de la doctrina de las esencias de Deleuze en la que me gustaría ahondar en este artículo, no obstante sea dicha doctrina el núcleo mismo del libro de Deleuze y determine la lectura de los diferentes signos —del mundo, del sentido, del amor, del arte—; mi intención tiene mucho más que ver con el papel del tiempo. En la segunda edición de *Proust y los signos* (1970), Deleuze destaca sobremanera ese devenir del tiempo en una sección titulada «Las tres máquinas»<sup>23</sup>. Es en este

---

<sup>23</sup> El *Proust y los signos* de Deleuze fue publicado originalmente en 1964 y más tarde reimpresso en numerosas ocasiones a lo largo de la década de los setenta. En la edición ampliada de 1970 fue incluido el capítulo sobre «La máquina literaria». Una edición ulterior se publicó en 1976 incluyendo al final del libro el texto «Presencia y función de la locura: la araña», redactado en 1973. El denominador común de las sucesivas revisiones y ampliaciones del libro radica en que la interpretación de Proust recibe un creciente tratamiento postmoderno: del héroe de *Bildungsroman* de la pri-

capítulo en donde encontramos las razones para defender al tiempo como el movimiento forzado de un cierto instinto de muerte. Este expediente cobra toda su claridad cuando se lo examina en conjunción con la exposición de las tres síntesis del tiempo y con la reelaboración del instinto de muerte que se hallan en *Diferencia y repetición* (1968).

### 3. INTERLUDIO

Hagamos un alto en el camino para prestar un poco más de atención a las difíciles lecciones que tiene que aprender el narrador durante su aprendizaje. Las lecciones más sencillas de aprender son las relacionadas con los signos mundanos. Su sencillez estriba en su superficialidad o vacuidad: por ejemplo, la amistad (en la nimiedad de sus conversaciones) y las modas, los usos que se estilan en la sociedad y su naturaleza frívola y en constante cambio. Las lecciones difíciles provienen de las experiencias del amor y de la muerte. Estos signos sensibles albergan una ambivalencia esencial, pues así como unas veces ocasionan alegría, en otras sólo causan un gran dolor. En el caso del amor, sus signos más dolorosos están relacionados con las repeticiones. No sólo repetimos nuestros amores pasados, sino que ocurre además que todo amor presente repite el momento de la disolución y anticipa su propio fin (sobre la serialidad y la repetición del amor, véase Proust, RTP-1<sup>a</sup>: 372/437-8; RTP-1<sup>b</sup>: 626-7/230-1, 832/464, 894/531-2). Es un error psicoanalítico figurarse que el narrador, en sus series de amores, repetiría meramente el amor inicial u original hacia su madre: «aunque es cierto que nuestros amores repiten nuestros sentimientos por la madre, también repiten otros amores que nosotros mismos no hemos vivido» (PS: 89/85). El error consiste en suponer que el objeto puede ser tratado como un término último u original y que se le puede asignar un lugar fijo. Pero es que proceder de este modo conlleva irremediabilmente perder de vista el hecho de que el objeto sólo existe como objeto *virtual*<sup>24</sup>. Lo cual explica por qué

---

mera edición de 1964 se pasa a un personaje ausente en la época de la edición de 1976. Tal vez la denominación de «estructuralismo y post-estructuralismo» de las últimas reelaboraciones del texto sería más rigurosa: sopesese, por ejemplo, el papel desempeñado, por un lado, por la semiótica de Eco en los textos de 1970 y, por otro, la noción de transversalidad de Guattari. Pero no pasemos por alto el hecho de que, respecto a la primera interpretación de Deleuze, tal como ha señalado Duncan Large con notable perspicacia, la *Bildungsroman* del protagonista y narrador de Proust no es la de *Wilhelm Meister*. Large cree que Deleuze debió de tener muy presente *Así habló Zarathustra* a la hora de escribir su libro y nos pone sobre la pista de que al rompecabezas literario-filosófico de Nietzsche lo corona el discurso titulado «Das Zeichen» («El signo»). Cf. D. LARGE, *Nietzsche and Proust: A Comparative Study*, Oxford University Press, Oxford, 2001, p. 57.

<sup>24</sup> Acerca del «objeto virtual», véase el importante y preciso tratamiento que le da Deleuze en DR: 130-6/175-182. Merece la pena reseñar aquí los puntos básicos contenidos en esas páginas: (i) los objetos virtuales están incorporados en los objetos reales y pueden corresponder a partes del cuerpo de un sujeto, a otra persona y a objetos especiales como juguetes y fetiches; (ii) los objetos virtuales pertenecen en esencia al pasado, en particular a la formación del pasado puro (tales objetos



nuestros amores no se remiten en ningún sentido simple o directo a nuestra madre: «simplemente, la madre ocupa en la serie constitutiva de nuestro presente un cierto lugar por relación al objeto virtual», y el objeto está sujeto a un perpetuo desplazamiento y disfraz (DR: 139/186). Sólo está el «objeto = x». Al amor no lo explican aquellos a quienes queremos o los efímeros estados que gobiernan el enamoramiento (RTP-3<sup>b</sup>: 897/247-8). Cada amor en nuestras series de amores sucesivos aporta una diferencia, pero esta diferencia ya está contenida «en una imagen primordial, que a diversos niveles no cesamos de reproducir, ni de repetir como la ley inteligible de todos nuestros amores» (PS: 84/81). Las transiciones entre nuestros diferentes amores no tienen su ley en la memoria, sino en el olvido (RTP-3<sup>b</sup>: 904/254). La identidad del amado está presidida por la contingencia. Nuestros amores se malogran cuando pueden tener todo el éxito deseable teniendo sólo leves diferencias en las circunstancias; aquellos de nuestros amores que se consuman dependen de factores extrínsecos, ocasiones y circunstancias (PS: 93-4/90). La misma importancia la tienen las lecciones que se aprenden al darnos cuenta de que no vale la pena seguir perdiendo el tiempo en una espuria interpretación objetivista de las cosas del mundo (gente y lugares): «[...] las razones del amar no residen nunca en el que se ama, sino que remiten a fantasmas, a Terceros, a Temas que se encarnan en él según leyes complejas» (PS: 42/42). El narrador tiene que aprender que dicho reconocimiento no es esencial al amor, pues toda nuestra libertad se va al traste «si gratificamos al objeto con signos y significaciones que lo superan» (*ibid.*). Ser fiel al amor es requisito para ser duro, desalmado y fariseo con aquellos a quienes queremos. El amante oculta al amado: «[...] el amante miente tanto como la amada: la secuestra, se guarda también de confesarle su amor, para ser mejor policía, mejor carcelero» (PS: 97/93). Los signos sensibles nos tienden muchas trampas al incitarnos a buscar su significado en el objeto que ellos limitan o emiten, en el que «la posibilidad de fracaso, la renuncia a interpretar es como el gusano en la fruta» (PS: 43/43). De todo ello puede sacarse alguna alegría, de las lecciones de la vida, del amor y de la muerte. Una alegría que reside en la comprensión:

[...] los hechos siempre son tristes y particulares, pero la idea que extraemos de ella es general y alegre. Pues la repetición amorosa no se separa de una ley de progresión por la que nos acercamos a una toma de conciencia que transforma nuestros sufrimientos en alegría. De esta forma, nos damos cuenta de que nuestros sufrimientos no dependían del objeto, que eran farsas que nos hacíamos a nosotros mismos, o mejor incluso, engaños y coquetería de la Idea, alegrías de la Esencia. Existe lo trágico de lo que se repite y lo cómico de la repetición, y más

---

virtuales existen, dice Deleuze, como «fragmentos de pasado puro»); (iii) esas clases singulares de objetos sólo existen en tanto que fragmentos de sí mismas y en las que los objetos no se «encuentran» más que como «perdidos» y sólo existen como recuperados; (iv) acaso lo decisivo sea que dichos objetos están involucrados en el apasionado juego y efectuación de la repetición. Quiere esto decir que Tanatos o la pulsión de muerte es rigurosamente *inmanente* a los movimientos de la repetición y a los desplazamientos y disfraces del objeto virtual.



profundamente una alegría de la repetición comprendida o de la comprensión de la ley. (PS: 91/88)<sup>25</sup>.

Pero, ¿qué hay de una realización devastadora del atroz hecho de la muerte en la experiencia del recuerdo involuntario? ¿Cómo puede transfigurarse o elevarse este elemento a tema de una obra filosófica? ¿Puede la muerte ser puesta en funcionamiento como la vida y el amor? Volvamos ahora al episodio de la abuela, cuya evocación nos ayudará a progresar en nuestra investigación.

#### 4. LA MUERTE Y EL MOVIMIENTO FORZADO EN DELEUZE

Perturbación de toda mi persona. La primera noche, como sufría una crisis de fatiga cardíaca, tratando de dominar el sufrimiento, me incliné despacio y con prudencia para descalzarme. Pero apenas toqué el primer botón de la bota, se me llenó el pecho de una presencia desconocida, divina, me sacudieron los sollozos, me brotaron lágrimas de los ojos. El ser que venía en mi ayuda, que me salvaba de la sequedad del alma, era el que, años antes, en un momento de angustia y de soledad idénticas, en un momento en que ya no tenía nada de mí, había entrado y me había vuelto a mí mismo, pues era yo y más que yo (el continente, que es más que el contenido y me lo traía). Acababa de ver, en mi memoria, inclinado sobre mi fatiga, el rostro tierno, preocupado y decepcionado de mi abuela, como aquella primera noche de la llegada; el semblante de mi abuela, no de la que yo me había sorprendido y reprochado echar tan poco de menos y que de ella sólo tenía el nombre, sino de mi verdadera abuela, cuya realidad viva encontraba ahora por primera vez desde los Champs-Élysées, donde sufrió el ataque. Esta realidad no existe para nosotros mientras no ha sido recreada por nuestro pensamiento (sin esto, los hombres que han intervenido en un combate gigantesco serían todos grandes poetas épicos); y así, en un deseo loco de arrojarme en sus brazos, sólo en aquel momento —más de un año después de su entierro, por ese anacronismo que con tanta frecuencia impide la coincidencia del calendario de los hechos con el de los sentimientos— acababa de enterarme de que había muerto. Desde entonces, muchas veces había hablado de ella y pensado en ella, pero bajo mis palabras y mis pensamientos de muchacho ingrato, egoísta y cruel, no había habido nunca nada que se pareciera a mi abuela, porque, en mi ligereza, en mi amor al placer, en mi costumbre de verla enferma, sólo en estado virtual vivía en mí el recuerdo de lo que ella había sido. En cualquier momento que la consideremos, nuestra alma total no tiene más que un valor casi ficticio, pese al copioso balance de sus riquezas, pues unas veces unas y otras veces

---

<sup>25</sup> El narrador mismo de la *Recherche* escribe de «la percepción de las verdades» que le causaba alegría. Algunas de esas verdades son resultado de goces muy mediocres y algunas otras no se las descubre más que en el dolor (RTP-3<sup>b</sup>: 899/250). En cierto punto también sugiere el narrador que «[...] a poco que haya de durar nuestra vida, sólo mientras sufrimos nuestros pensamientos, en cierto modo agitados por movimientos perpetuos y cambiantes, hacen subir, como una tempestad, a un nivel desde donde podemos verla, toda esa inmensidad regida por leyes que, asomados a una ventana mal situada, no hemos visto [...]» (RTP-3<sup>b</sup>: 897/247).

otras están indisponibles, trátase de riquezas efectivas o de riquezas de la imaginación, y para mí, por ejemplo, tanto como el antiguo nombre de Guermantes, de las mucho más graves, del verdadero recuerdo de mi abuela. Porque en las perturbaciones de la memoria están ligadas las intermitencias del corazón. Sin duda es la existencia de nuestro cuerpo, semejante para nosotros a un vaso en el que estuviera nuestra espiritualidad, lo que nos induce a suponer que todos nuestros bienes interiores, nuestros goces pasados, todos nuestros dolores están perpetuamente en nuestra posesión. Acaso es también inexacto creer que se van o vuelven. En todo caso, si permanecen en nosotros es, generalmente, en un dominio desconocido donde no nos sirven de nada y donde hasta las más usuales son repelidas por recuerdos de orden diferente y excluye toda simultaneidad con ellas en la conciencia. Pero si volvemos a dominar el cuadro de sensaciones donde se conservan, tienen a su vez el mismo poder de expulsar todo lo que les es incompatible, de instalar, solo en nosotros, el yo que las vivió. Ahora bien, como el que yo acababa súbitamente de volver a ser no había existido desde aquella lejana noche en que mi abuela me desnudó a mi llegada a Balbec, muy naturalmente, no después de la jornada actual, que mi yo ignoraba, sino —como si en el tiempo hubiera series diferentes y paralelas— sin solución de continuidad, inmediatamente después de la primera noche de aquel tiempo, me situé en el minuto en que mi abuela se inclinó hacia mí. El yo que yo era entonces, y que por tanto tiempo había desaparecido, estaba de nuevo tan cerca de mí que me parecía estar oyendo las palabras inmediatamente anteriores y que no eran, sin embargo, más que un sueño, de la misma manera que un hombre mal despierto cree percibir muy cerca los sonidos de un sueño que huye. Ya no era más que aquel ser que quería refugiarse en los brazos de su abuela, borrar las huellas de sus penas besándola, nada más que aquel ser que cuando yo era uno u otro de los que se habían sucedido en mí desde hacía algún tiempo, tan difícil me hubiera sido figurármelo como esfuerzos me costaba ahora, estériles por lo demás, resistir los deseos y los goces de uno de los que, al menos por un tiempo, ya no era. Recordaba que, una hora antes de que mi abuela se inclinara así, en bata, hacia mis botas, yo, deambulando por la calle asfixiante de calor delante de la pastelería, creía que, con la necesidad que sentía de besarla, no podría esperar a la hora que tendría aún que pasar sin ella. Y ahora que renacía aquella misma necesidad, sabía que podría esperar horas y horas, que nunca más estaría junto a mí, y no hacía más que descubrirla, porque sintiéndola, por primera vez, viva, verdadera, dilatándome el corazón hasta romperlo, encontrándola en fin, acababa de saber que la había perdido para siempre. Perdida para siempre; no podía comprender, y me esforzaba por sentir el dolor de esa contradicción: por una parte, una existencia, una ternura que sobrevivían en mí tales como las había vivido, es decir, hechas para mí, un amor en el que todo encontraba de tal modo en mí su complemento, su meta, su constante dirección, que el genio de los grandes hombres, todo los genios que habían podido existir desde los albores del mundo no hubieran valido para mi abuela lo que uno solo de mis defectos; y por otra parte, tan pronto como reviví, como presente, aquella felicidad, sentirla transida de certidumbre, lanzándose como un dolor físico de repetición, de un no ser que había borrado mi imagen de aquella ternura, que había destruido aquella existencia, abolido retrospectivamente nuestra mutua predestinación, que había hecho de mi abuela, cuando volví a encontrarla como en un espejo, una simple extraña que por azar pasó unos años junto a mí, como hubiera podido pasarlos junto a cualquier otro, mas para quien, antes y después, yo no era nada, no sería nada (RTP-2: 755-8/183-6).



La dolorosa conciencia que implica percibir la mortalidad de la abuela con toda su fuerza da lugar a un encuentro con la *idea* de la muerte. La muerte parece tener acorralada a la vida; parece realzar la naturaleza contingente de nuestros afectos y vínculos, de nuestros amores; parece privar a la vida de cualquier significado o sentido perdurables. ¿De qué manera puede el pensamiento trabajar con la idea de la muerte, suponiendo que pueda hacer tal cosa? No cabe duda de que el episodio de que hablamos representa para el narrador de la obra de Proust un gran desafío. Leemos en la siguiente página:

[...] no sólo quería sufrir, sino respetar el origen de mi sufrimiento tal como lo sufrido súbitamente sin quererlo, y quería seguir sufriendolo, con arreglo a sus leyes, cada vez que volvía a presentarse esa contradicción tan extraña de la supervivencia y del no ser que en mí se entrecruzaban. De esta impresión tan dolorosa y actualmente incomprendible, yo sabía, no precisamente si algún día sacaría de ella un poco de verdad, pero sí que, si alguna vez llegaba a sacar ese poco de verdad, sólo la podría encontrar en esa impresión, tan especial, tan espontánea, que no había sido ni trazada por mi inteligencia, ni atenuada por mi pusilanimidad, sino que la muerte misma, la brusca revelación de la muerte, había *abierto* en mí como el rayo, siguiendo un gráfico sobrenatural, inhumano, como un doble y misterioso surco. (En cuanto al olvido de mi abuela en que yo había vivido hasta entonces, no quería ni siquiera pensar en agarrarme a él para de él deducir la verdad, puesto que no era más que una negación, la debilitación del pensamiento incapaz de recrear un momento real de la vida y obligado a sustituirlo por imágenes convencionales e indiferentes) (RTP-2: 759-760/187-8).

Para Deleuze, la solución que da lugar a una lectura adecuada de ese segmento de la novela consiste en conectarlo con la frase «un poco de tiempo en estado puro». En *Diferencia y repetición* propone Deleuze que la fórmula proustiana tiene una doble referencia: en un cierto nivel, se refiere al pasado puro, en el en-sí del tiempo (síntesis nouménica pasiva, que sigue estando vinculada al Eros); pero en otro nivel se refiere a la «forma pura y vacía del tiempo» o síntesis del instinto de muerte (DR: 160n/210n). El encuentro y la exploración del pasado puro son eróticos porque hallan su fundamento en nuestra necesidad de relacionarnos (con la materialidad, por ejemplo, de un rostro o de un lugar). Como una fuerza o un deseo, el pasado puro contiene el «secreto» de una «insistencia en toda nuestra existencia» (DR: 115/160). Pero no es ésa la última palabra o la síntesis final del tiempo. En la «nota sobre las experiencias proustianas», la idea de que la fracción de tiempo en estado puro se refiere a la vez al pasado puro y a la forma vacía del tiempo puede ser leída al final de un extenso párrafo en el que se une al en-sí de Combray, ejemplo del «objeto = x», con el botín y el recuerdo de la abuela. Deleuze escribe: «Eros está constituido por la resonancia, pero se supera a sí mismo en dirección del instinto de muerte, constituido por la *amplitud de un movimiento forzado*» (DR: 160n/210n; cursivas mías). ¿En qué consiste ese «movimiento forzado»?<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> La categoría del «movimiento forzado» proviene de Aristóteles y se pone de relieve en su disquisición sobre los diferentes tipos de movimiento, natural y contra naturaleza; cf. Aristóteles, *Física*, IV 8 y VIII 4.

Con respecto a ese tipo de movimiento, tenemos de dirigirnos a la segunda edición de *Proust y los signos*, en concreto al capítulo que le fue añadido sobre la máquina literaria, particularmente la sección sobre «Las tres máquinas». En la primera edición de ese libro el episodio de la abuela es tenido en cuenta, pero no se atiende en especial al desafío que plantea a la cuestión de «Proust y la filosofía». Aparece ésta en el segundo capítulo sobre «Signos y verdad» a la altura en la que Deleuze reconoce que los signos sensibles pueden ser al mismo tiempo signos de alteración y de desaparición: no sólo hay plenitud, sino también ausencia, el vacío del tiempo que se ha perdido para siempre. El episodio del botín y el recuerdo de la abuela no son *en principio* diferente del episodio de la magdalena o del episodio de los adoquines (PS: 29-30/29-30). Y, sin embargo, la experiencia del primer episodio es tremenda y pone en entredicho la visión proustiana de la redención del tiempo. ¿Cómo puede convertirse en justicia filosófica la experiencia de la pérdida irremediable? ¿Cómo puede sacársele partido a la muerte? ¿Realmente está tan claro que sólo existe la certeza de la muerte y de la nada? Pero es en este punto —en el que el libro de Deleuze merodea y se cierne sobre la interpretación de Beckett— donde el tiempo va a revelar una de sus verdades más esenciales, si no su verdad *actual*. Deleuze viene a aclarar esta cuestión en su segunda lectura de dicho episodio en la segunda edición de su libro. Es el tiempo lo que será ahí mostrado como «verdad» del episodio, el tiempo de la vida como el tiempo del instinto de muerte e invadido por el efecto erótico de la memoria.

En el capítulo titulado «Las tres máquinas», Deleuze trata de mostrar que en la obra de Proust no hay verdades simples o particulares, sino «órdenes de verdad». Ya hemos examinado los primeros dos órdenes. Son los órdenes de las reminiscencias y de las esencias, del tiempo recobrado a través de la *producción* del tiempo perdido (puesto que existe una paradoja del tiempo perdido que es producido en tanto que perdido) y de las leyes generales que se recaban del encuentro con los signos sensibles (signos del amor, por ejemplo, que dan aliento a la Idea de amor). El tercer orden es el de la alteración universal de la muerte, orden que abarca también a la Idea de la muerte y a la producción de la catástrofe. Este tercer orden es el que constituye el largo desenlace del libro, el envejecer de los invitados del salón de Mme. de Guermantes, donde hallamos sensoriales disfraces, senilidades magníficas, la dislocación del tiempo en la materia (dislocación de los rasgos, fragmentación de los gestos, pérdida de la coordinación motora, formación de musgo, líquenes, máculas de moho sobre los cuerpos, etc.)<sup>27</sup>. Todo lo existente es corroído y deformado por el tiempo. Vida y muerte los da el tiempo en el mismo y preciso instante. En su ensayo sobre Proust, Beckett escribe muy acertadamente que el tiempo es «ese monstruo bicéfalo que condena y salva»<sup>28</sup> y escribe además sobre el papel desempeñado en la «ciencia de la aflicción» por la «perniciosa ingenuidad» del tiempo<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> La percepción que, en la etapa final de su obra, tiene Proust de la muerte, la explica Bowie con gran eficacia en el capítulo «Muerte» de su *Proust entre las estrellas*, *op. cit.*, p. 378 y ss.

<sup>28</sup> S. BECKETT, *Proust* (1931), John Calder, London, 1999, p. 11.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 15.





El último orden, al que se ha encontrado ya en la memoria de la abuela, presenta un serio problema tanto para el narrador de la obra de Proust como para sus lectores. Este último orden se adentra en los otros dos y parecería rechazar todo principio de significado o de valor. ¿No es ésta la muerte que acecha en cada recodo del camino? Cuando el narrador se inclina para desabrocharse la bota, todo da comienzo como extáticamente, la expectación de un extraño retorno en el que el momento presente entra en resonancia con un momento precedente. Pero poco tiempo ha de transcurrir para que esa alegría se torne intolerable angustia: el concierto entre esos dos momentos se rompe y se abandona a la desaparición del primero de ellos «en una certeza de muerte y de nada» (PS: 189/164). Entre el tercero y los dos primeros órdenes ha de alcanzarse una reconciliación y resolverse una contradicción. No basta con apelar al hecho de que el narrador reconoce que a lo largo de su vida ha muerto muchas veces (sobre el tema de la duración de la vida como una secuencia de múltiples «*yo*s yuxtapuestos pero distintos», véase Proust RTP-3<sup>b</sup>: 943/301), o con apelar a la serialidad de sus amores, que contienen sus propias muertes a pequeña escala (las muertes entre objetos parciales o virtuales). No basta porque aquí, en el tercer orden, nos enfrentamos a una «idea de la muerte» como la idea de la que «todos los fragmentos están uniformemente imbuidos» y que los conduce a «un final universal» (*ibid.*). Es como siuviésemos que vérnoslas con el truísmo existencial de que la muerte le arrebat a la vida todo significado. Pero la cuestión estriba en persuadirnos de que ese requerimiento, esa exigencia, se desprenden de una ilusión óptica o efecto, sin ir más lejos la ilusión óptica y el efecto del pasado puro. No se resuelve la contradicción en la memoria de la abuela (digno de mención es que Beckett nada escriba sobre ese episodio; se limita a transmitirnos su impresión de que la sección en que ese episodio tiene lugar, las «intermitencias del corazón», es acaso el más grande pasaje jamás escrito por Proust, y lo recrea a su manera)<sup>30</sup>. Mientras que los primeros dos órdenes se revelan a la postre productivos en el aprendizaje del tiempo y de la verdad, el tercero parece ser totalmente calamitoso e improductivo. De ahí la pregunta de Deleuze: «¿Podemos imaginar una máquina capaz de extraer algo de ese tipo de penosa impresión y de producir ciertas verdades?». En la medida en que no podamos, dice Deleuze, se topará la obra de arte con las más graves objeciones.

Deleuze trata entonces de mostrar que esa idea de la muerte consiste en *cierto efecto del tiempo*. La idea de la muerte debe conducir a una verdad del tiempo que es revelada. ¿Cuál es el efecto específico del tiempo que produce la idea de la muerte? Deleuze lo explica de la siguiente manera: con dos estados dados de la misma persona —el primer estado lo recordamos, el presente lo experimentamos—, la impresión de envejecer de uno a otro estado surte el efecto de impeler al primer momento hacia un pasado remoto, improbable. Se lo experimenta como si hubieran intervenido eras geológicas. El movimiento del tiempo, desde el pasado al presente, es «duplicado por un *movimiento forzado de mayor amplitud*», que arrastra a los dos

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 39.





momentos, que acentúa la separación que existe entre ellos y que hunde al pasado en el fondo del tiempo. Poco tiene esto que ver con el eco de resonancia que se produce en la experiencia de la magdalena, puesto que en esta experiencia nos enfrentamos con la infinita dilación del tiempo y no con su extrema contracción, como ocurre con la experiencia anterior. Todo lo cual lleva a Deleuze a proponer que la idea de la muerte es «menos una ruptura que un efecto de mezcla o de confusión» en la que «la amplitud del movimiento forzado está ocupada tanto por los vivos como por los muertos, todos muriendo, todos semi-muertos o corriendo hacia la tumba» (PS: 191/166). Esa semi-muerte, sin embargo, tiene también su importancia de una manera insospechada, de una manera que el narrador no puede entender y apreciar en el tiempo de la experiencia del recuerdo involuntario de la abuela y en la turbadora confrontación con el acontecimiento de su muerte: «[...] en el seno de la amplitud desmesurada, podemos describir a los hombres como seres monstruosos», es decir, como aquellos que ocupan en el tiempo mucho más sitio que el que ocupan en el espacio. Si los contemplamos desde el punto de vista del Tiempo —un lugar que se ocupa sin medida o medida—, los seres humanos se metamorfosean en gigantes, inmersos en años y épocas remotas las unas de las otras en el tiempo. Con gran pertinencia afirmó Beckett que, respecto al tiempo de esa vida de los seres humanos, no existe otra ciencia que la de la aflicción. Su trabajo sobre Proust da comienzo con el planteamiento de que Proust «se negará a medir la estatura y el peso del hombre en términos corporales en lugar de en términos de sus años»<sup>31</sup>. Así todo, ¿cómo es posible superar la objeción o contradicción de la muerte? Deleuze dice que tanto deja de ser la muerte una objeción que puede ser integrada en un «orden de producción y, por tanto, podemos darle su lugar en la obra de arte» (PS: 192/166). Más en concreto, Deleuze escribe que «el movimiento forzado de gran amplitud es una máquina que produce el efecto de retroceso o la idea de muerte». El encuentro con la muerte es otra manera en que la fuerza y la sensación del tiempo son reveladas y sentidas. La idea de la muerte, por tanto, exige necesariamente, y cuenta con, un modo de ver y un perspectivismo. Ocupa un lugar en la vida. Es una parte del *retraso* o del «entretanto» que constituyen el «acontecimiento» que no pertenece al tiempo ni a la eternidad. En ese retraso y «entretanto» *ya* hemos muerto y moriremos numerosas ocasiones. No se trata tanto, pues, de que la muerte se aleje de nosotros con el paso del tiempo, sino más bien de que somos nosotros quienes nos alejamos de ellos: la muerte muere para nosotros al ocupar nosotros un lugar dentro del movimiento forzado del tiempo. Este punto podría explicar por qué a cierta altura de *Diferencia y repetición* dice Deleuze que ese retraso es la forma pura del tiempo (DR: 163/213).

La idea de la muerte es producida, por el tiempo y como un efecto del tiempo y, como tal, pertenece a la vida o, mejor, al tiempo de la vida. En *Diferencia y repetición* escribe Deleuze: «[...] la segunda síntesis del tiempo [del pasado puro] se supera en dirección de una tercera que denuncia la ilusión del en-sí como correlato de la representación. El en-sí del pasado y la repetición en la reminiscencia serían

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 12.



una especie de «efecto», como un efecto óptico, o más bien el efecto erótico de la memoria misma» (DR: 119/164). No hace falta explorar aquí pormenorizadamente la naturaleza de esa tercera síntesis del tiempo, la forma pura vacía del tiempo; nos conformamos con tomar buena nota del reconocimiento de Deleuze del curioso «efecto» de memoria. Lo relevante para la investigación que nuestro trabajo se ha fijado es la configuración que asigna Deleuze a la articulación entre Eros y Tanatos. En cierto momento, Deleuze propone leer al «tiempo vacío y fuera de sus goznes» (tiempo vaciado de contenido o independiente de determinaciones empíricas) como «precisamente el instinto de muerte», el cual, por lo demás, «no entra en ciclo con Eros [...] sino que da fe de una síntesis muy distinta» (DR: 147/195). La correlación entre Eros y la memoria es sustituida por la correlación entre «un gran amnésico» y un «instinto de muerte sin amor, desexualizado» (*ibid.*). Deleuze discrepa del planteamiento freudiano acerca de un instinto de muerte que existiría con anterioridad a esa energía desexualizada. De acuerdo con Deleuze, Freud procedió de ese modo por dos razones: en primer lugar, porque permitió que un modelo dualista y conflictivo tutelase su teoría de los instintos, y, en segundo lugar, porque dio pie a un modelo material para su teoría de la repetición: «la muerte, determinada como retorno cuantitativo y cualitativo de lo vivo a la materia inanimada, no tiene más que una definición extrínseca, científica, objetiva» (*ibid.*). Deleuze propone, en cambio, una concepción de la muerte que se separa decididamente de la freudiana, haciendo de la muerte, por ejemplo, «la forma última de lo problemático, la fuente de los problemas y de las preguntas» y como el «(no)-ser del que toda afirmación se alimenta» (DR: 148/196). Significa esto que la muerte no puede aparecer «en el modelo objetivo de una materia indiferente e inanimada, a lo que lo vivo ‘revertiría’; *se halla presente en lo vivo, como experiencia subjetiva y diferenciada provista de prototipo. No responde a un estado de la materia, sino, por el contrario, a una forma pura que ha abjurado de toda materia —la forma vacía del tiempo*» (*ibid.*; cursivas mías). Recuérdese que para Deleuze no existe un término original en el movimiento de la diferencia y de la repetición. Tal es el error del modelo freudiano: reducir la muerte a una determinación objetiva de la materia en la que la repetición halla su principio último en un modelo material indiferenciado «más allá de los desplazamientos y los disfraces de una diferencia segunda o contrapuesta» (*ibid.*). La estructura del inconsciente no es la del conflicto y la oposición, sino más bien la del «poner en cuestión y problematizar». Y la repetición no es una fuerza pura y dura, sino que está entretejida de disfraz y desplazamiento y no existe con independencia de sus elementos constitutivos. Deleuze propone, en definitiva, que no planteemos un instinto de muerte que sea discernible del Eros, bien en términos de una diferencia de naturaleza entre dos fuerzas, bien en términos de una diferencia de ritmo o de amplitud entre dos movimientos. De ser lo contrario el caso, entonces habría que llegar a la conclusión de que la diferencia simplemente está dada y, por tanto, también la vida. Tanatos es indiscernible de la desexualización de Eros y «no hay una diferencia analítica» entre ambos. Pero sí que hay, de todos modos, una diferencia entre ellos, una diferencia que debemos pensar como diferencia en la síntesis del tiempo: «Tanatos significa una síntesis del tiempo totalmente distinta a la que Eros representa» (DR: 150/198). La síntesis del tiempo que está en juego en el instinto

de muerte es la síntesis de la forma vacía del tiempo en la que la libido «pierde todo su contenido mnésico» (*ibid.*) y es construida, en cuanto tal, sobre los restos y despojos del Eros.

## 5. PROUST Y LA PULSIÓN DE MUERTE

He intentado esclarecer la lectura deleuzeana de los dos fragmentos clave en la obra de Proust, la fracción o fragmento de tiempo en estado puro y el episodio de la abuela. También he procurado arrojar un poco de luz sobre la labor que realiza en la interpretación de Deleuze una noción como la de lo virtual, así como llamar la atención sobre su drástica reelaboración de la pulsión de muerte. Deleuze sigue trabajando esa matriz de problemas y de conceptos en sus obras sucesivas y reelabora los episodios fundamentales de la novela de Proust. Así, por ejemplo, lo virtual, la pulsión de muerte y el episodio de la abuela se aplican de nuevo en *El Anti-Edipo* (1972) y nuevas maneras de leer a Proust se desarrollarán en *Mil mesetas* (1980). En esta última obra, Deleuze y Guattari insisten en que el proyecto de Proust no consistía en recobrar el tiempo o en forzar los recuerdos, sino que consistía más bien en convertirse en el «dueño de las velocidades, al ritmo de su asma» (MP: 333/274). En el primero de los dos libros mencionados se interpreta la novela de Proust como una «obra esquizoide por excelencia» (AO: 51/48) y como una «gran empresa del esquizoanálisis» (AO: 380/328). Al complejo de Edipo se lo supone *virtual*; es una «formación reactiva ante la producción deseante» (AO: 154/134). A diferencia del planteamiento problemático de un instinto o pulsión de muerte, Deleuze y Guattari presentan al inconsciente (material) como el modelo y la experiencia de la muerte: «La muerte es, entonces, una pieza de máquina deseante, que debe ser juzgada, evaluada en el funcionamiento de la máquina y el sistema de sus conversiones energéticas, y no como principio abstracto» (AO: 397/343). La pulsión de muerte de Freud es entendida como un principio trascendente envuelto en un sistema subjetivo de representación del ego, en el que se concibe a la esencia de la vida con la forma de la muerte misma: «[...] esta vuelta contra la vida, todavía es la última manera como una libido depresiva y agotada puede continuar sobreviviendo y soñar que sobrevive» (AO: 398/344). Por contra, Deleuze y Guattari tratan a la muerte como el más común de los sucesos en el inconsciente, que tiene lugar por la mera razón de que «se realiza en la vida y para la vida, en todo paso o todo devenir, en toda intensidad como paso y devenir» (AO: 394/340). Podemos hablar de un «modelo» de la muerte porque todas las muertes acasadas en el inconsciente pueden ser explicadas en términos del «ciclo de las máquinas deseantes»<sup>32</sup>. Esta articulación que encontramos en *El Anti-Edipo*, que abarca a un Edipo virtual y a un movimiento del devenir (transversal) libidinal, es fiel reflejo del movimiento que rastree en

---

<sup>32</sup> El eterno retorno es interpretado como «circuito desterritorializado de todos los ciclos del deseo» (AO: 396/342).



*Proust y los signos* y en *Diferencia y repetición* desde la virtualidad del pasado a la destrucción de nuestra querencia erótica a la memoria a través del movimiento forzado de la pulsión de muerte y de la síntesis superior del tiempo.

El uso y abuso que realiza Deleuze de Proust para la vida difiere sustancialmente, en suma, de la tradición francesa (y no sólo francesa) que lee a Proust confinándolo en un círculo depresivo de nostalgia y de acartonamiento, que empalidece ante el vértigo de lo virtual y que busca amparo en la melancolía del tiempo perdido. Para Beckett, la ciencia de Proust es la de la «aflicción», no el esquizoanálisis; para Bataille, el proyecto proustiano consiste en alcanzar un estado de total y pura insatisfacción<sup>33</sup>; para Kristeva, dicho proyecto es el proyecto de una mórbida (y eróticamente perversa) querencia por la muerte y por el pasado, no un proyecto vinculado con la «vida» y con el futuro. Tanto la interpretación de Deleuze como la de Kristeva hacen de la pulsión de muerte, en efecto, un elemento crucial para un encuentro con Proust, pero perfilan el papel que ésta desempeña de maneras radicalmente diferentes. Para Deleuze, la pulsión de muerte facilita los medios gracias a los cuales entendemos hasta qué punto es concebida la síntesis del tiempo en la novela de Proust como el intento de superar el efecto erótico de la memoria. Para Kristeva, en cambio, el cometido de la novela de Proust estriba en descubrir en qué medida es la inversión erótica en el pasado vertebrada por y fundamentada en la pulsión de muerte.

Igual que Deleuze, Kristeva tiene en cuenta que el tiempo, en cierto sentido, crea a la muerte o que la muerte es un efecto del tiempo. Es el tiempo el que «prolonga» a la muerte situándola en el espacio monumental en el que viven, un espacio que los argumenta, que los profundiza, que incluso los subsume. Es la muerte —sea la de Albertine o la de la abuela— la que se transforma continuamente «en recuerdo, en huella, en impresión, en escritura» (TS: 108/149). Los afectos o sensaciones fijados en el pasado no sufren cambio alguno y existen al margen de la «actualidad huidiza, degradada» (TS: 234/330). Lo que siente el alma del narrador son esas imágenes y sensaciones paralizadas. Kristeva lee a Proust como escritor del espacio y no del tiempo por las razones expuestas:

Ante dos temporalidades inexorables —la muerte (Albertine desaparece, el deseo desaparece) y el cambio (de los cuerpos: el envejecimiento, de las sociedades: la guerra)—; ante el ilusorio renacimiento de la juventud, la novela de Proust recupera, más allá de las variantes de ese tiempo lineal, una anterioridad al tiempo. Al escapar a los dos implacables veredictos del tiempo, la muerte y el cambio, que son veredictos del *deseo* [...], el tiempo fuera-del-tiempo recobra una serie de sensaciones situadas en los márgenes del tiempo, en el espacio. El recuerdo-sensación suprime el tiempo y abre una eternidad que es la eternidad, espacial, de la obra comparada con una catedral (TS: 235/332).

<sup>33</sup> G. BATAILLE, «Digresión sobre la poesía y Marcel Proust», en *La experiencia interior* (1954), trad. de F. Savater, Taurus, Madrid, 1989, p. 154: «Creo incluso que la ausencia última de satisfacción fue, más que una satisfacción momentánea, resorte y razón de ser de la obra [de Proust]».

Para Kristeva, la búsqueda del tiempo es una búsqueda de «volumen» en la que el drama de los sujetos, su nacimiento y su muerte, su creación y aniquilación, pueden ser transfigurados y transformados. El deseo del narrador es ralentizar el paso del tiempo y, en el punto de completo reposo, hacer del tiempo algo gigantesco y monstruoso, requiriendo lo cual una transformación estética del tiempo que se supera a sí mismo (*self-surpassing time*) y la conquista de una duración impersonal e inhumana: «Proust aplaca la impaciencia del ‘ser-por-anticipado-de-sí-mismo’ dirigiendo hacia la retaguardia a esa anticipación ganada. El deseo de Proust es un deseo por el pasado, su ansia no codicia lo posterior, sino lo anterior y remansado» (TS: 374/530). Piénsese en cómo se explaya el narrador en sus observaciones sobre cualquier presente, interrumpiéndolo y expandiéndolo incesantemente, «impidiendo así que se escape y reformulándolo como proyecto» (*ibid.*). No se trata de que el narrador proustiano suscribiría sin más la posición de Whitehead de que el tiempo, en tanto que «perece continuamente», es el mal último<sup>34</sup>, por la sencilla razón de que el narrador es muy consciente del hecho de que redimir al tiempo del tiempo depende precisamente del ser, o devenir, del tiempo mismo. Kristeva reconoce que el «tiempo puro» —el goce de la esencia de las cosas gracias a vivir fuera del tiempo— es algo contingente en un tiempo numérico o lineal (TS: 380/540). Por otra parte, Kristeva muestra hasta qué punto desafía y anula Proust el hincapié que podría hacerse en el tiempo como proyecto y tiempo en tanto que cuidado o preocupación (como en Heidegger, claro está):

En el Ser tomado como «temporalidad» y «cuidado», la *pérdida de tiempo* tiene un valor peyorativo. Por contra, en la experiencia narrativa de la temporalidad, el tiempo perdido se convierte en una condición *sine qua non* para alcanzar esa dispersión que es la *gracia* del tiempo sensible. Cuanto más tiempo tiene el «yo» narrativo o imaginario para perder, menos valioso le parece ese tiempo en sí mismo, porque «yo» dispongo del recuerdo involuntario para hacer figurar la temporalidad en un estilo y sus caracteres (TS: 376/532; cursivas mías)<sup>35</sup>.

Dicho de otra manera, lo imaginario *disfruta* perdiendo el tiempo, «dispersándolo y rehaciéndolo, en un discurso en formación». Kristeva apunta algo muy importante acerca de la naturaleza autónoma del tiempo que está en creación (habiéndose perdido, derrochado, recobrado): «La ‘imagen’ de la que lo imaginario estaría hecho no es la copia de un objeto externo, como fácilmente se tiende a pensar. Como parte esencial de lo imaginario, la ‘imagen’ es un *discurso que hace de la construcción una figura*: es una ‘visión’» (TS: 376/533).

---

<sup>34</sup> Cf. A. N. WHITEHEAD (1929), *Process and Reality*, The Free Press, London, 1978, p. 340.

<sup>35</sup> Dicha «gracia» la llama Proust como tal en el párrafo de *El tiempo recobrado* dedicado a «un poco de tiempo en estado puro», la cual, desgraciadamente, la traducción de Scott MONCRIEFF *et al.* de la obra de Proust [cf. *Remembrance of Things Past*, trad. de C.K. Scott Moncrieff & T. Kilmartin, London, Penguin, 1983, 3 vols.] no logra captar.



Lo que la novela de Proust intenta provocar y llevar a cabo es la extracción de la duración temporal de lo narrativo para poner en su lugar la «euforia del tiempo puro»:

De esta forma, Proust no comparte la oposición bergsoniana entre una duración subjetiva pura y un tiempo objetivo mensurable en categorías espacio-temporales. El tiempo perdido es inmediatamente «buscado» en Proust en un imaginario espacial y en la discontinuidad del lenguaje. De manera que la continuidad espacio-temporal y su fragmentación no son una antítesis del tiempo puro, sino su sirviente, el medio privilegiado para alcanzar el tiempo recobrado (TS: 240/340).

El «imaginario» último, por tanto, tiene un lugar en la novela de Proust y consiste en el destino de la vocación del narrador: no se trata de otra cosa que de tiempo recobrado. Proust no es un místico (que tendría a la experiencia por real), no es un ratón de biblioteca (que no daría importancia a la experiencia) y tampoco es un filósofo (que intentaría explicar la experiencia hasta en sus últimos entresijos o contemplarla desde lo alto). Ese sentido particular del tiempo recobrado lo explica Kristeva como sigue: «el tiempo recobrado es una hipertrofia de signos que rozan el trastorno de las sensaciones fugaces o pletóricas, insostenibles, para alcanzar la memoria muda de las células que sufren y gozan» (TS: 242/343).

No es que el narrador no tenga una «preocupación» de cara al tiempo o que no se «cuide» de él; la cuestión es que esa preocupación es para él un *deleite* o una pasión. Una vez que se llega a este «punto» en la novela y en el aprendizaje del narrador, entonces:

[...] el tema de la angustia y su paralelo —el cuidado— se radicaliza en violencia infligida y padecida. La muerte no es un destino final, sino una *pulsión de muerte inherente al Ser*, su intermitencia constituyente, su latido indispensable. En este sentido, el sadomasoquismo es el doble necesario de lo imaginario, la cara oculta e indispensable de la delicadeza. Sade fue uno de los precursores de Proust (TS: 376/533).

En esta interpretación, la pulsión de muerte acompaña, pues, a la inversión erótica de los poderes de la memoria, se pone a su servicio. No hace falta que a Eros lo venza la fuerza superior de Tanatos o una síntesis del tiempo de mayor grado. Las querencias e inversiones eróticas del narrador proustiano necesitan de la muerte más que de cualquier otra cosa. Podríamos añadir que si en la construcción de una obra dedicada a la eternidad fuese el narrador capaz de alcanzar un punto de «indiferencia» ante la muerte, esto sería posible porque la muerte habría sido *incorporada*, se habría convertido en el sujeto de control y de regulación, incluso de dominio. Los celos, el deseo, la locura, el amor, la muerte, etc., hallan su genuina y eterna existencia, hallan su «verdad», en la obra de arte.

Podría parecer que estamos frente a una abierta contienda entre la lectura psicoanalítica de la obra de Proust y la «maquínica». La interpretación de Deleuze siempre subraya los movimientos que tienen lugar en la novela de Proust: un movi-



miento serial, un movimiento del tiempo<sup>36</sup>, un movimiento de transversalidades, un movimiento de devenires (animal, mujer, molécula, imperceptible). El movimiento es aquí maquínico no sólo porque siempre se está produciendo algo, sino además porque los procesos de producción en juego en la obra de Proust están todos ellos gobernados por la ausencia de unidad. Lo que hace de Proust un escritor sumamente moderno es, a juicio de Deleuze, el hecho de que construye un mundo individuante a partir de fragmentos, un mundo cuyas piezas son producidas como secciones asimétricas y que existen como «cajas cerradas, vasos no comunicantes, compartimentos, en los que incluso las contigüidades son distancias, y las distancias afirmaciones, pedazos de puzzle que no pertenecen a uno solo, sino a puzzles diferentes [...]» (AE: 51/48). En sí mismo, el «todo» de la novela es una producción, pero que también es producido como una pieza más entre otras muchas y que no unifica o totaliza a esas otras piezas. La interpretación de inspiración psicoanalítica se negaría a ver cómo operan los «devenires» en la novela y se limitaría a poner de manifiesto el sistema cerrado de un yo supra-egoísta<sup>37</sup>. Es un yo que se ha incorporado totalmente a sí mismo y que no sólo se ceba en la idea de la muerte, sino también en las muertes que el narrador pone en escena, anticipa y ejecuta<sup>38</sup>. No

---

<sup>36</sup> El tiempo mismo es una transversal: «El tiempo es exactamente la transversal de todos los espacios posibles, comprendidos los espacios de tiempos» (PS: 157/136).

<sup>37</sup> La cita que sigue pone en primer plano el funcionamiento en la novela de ese sistema cerrado: «Había experimentado demasiado la imposibilidad de encontrar en la realidad lo que estaba en el fondo de mí mismo, que el tiempo perdido no lo volvería a encontrar en la plaza de San Marcos, como no lo encontré en mi segundo viaje a Balbec [...]. No iba a intentar una experiencia más en la vía que, desde hacía tiempo, sabía yo que no iba a ninguna parte. Impresiones como las que yo intentaba fijar tenían forzosamente que desvanecerse en contacto con un goce directo que ha sido impotente para hacerlas nacer. La única manera de gustarlas más era procurar conocerlas mejor, allí donde se encontrarán, es decir, en mí mismo [...]. No pude conocer el placer de Balbec, como no pude conocer el de vivir con Albertine, que sólo *a posteriori* me fue perceptible. Y la recapitulación que hacía de las decepciones de mi vida, de mi vida vivida, y que me hacía creer que su realidad debía de residir fuera de la acción, no se relacionaba de una manera puramente fortuita y según las circunstancias de mi existencia con otras decepciones diferentes. Bien advertía yo que la decepción del viaje, la decepción del amor, no eran decepciones disparejas, sino el aspecto variado que adopta, según el hecho a que se aplica, nuestra impotencia para realizarnos en el goce material, en la acción efectiva» (RTP-3<sup>b</sup>: 877/224-5).

<sup>38</sup> Tal como señala Bowie acerca de Albertine, «Albertine queda sosegada por el texto, embalsamada por él, perdida debajo del brillo deslumbrante de sus abstracciones. Nada puede suceder, y nada se puede relatar, cuando el empresario de pompas fúnebres-narrador anda de acá para allá» (*Proust entre las estrellas*, p. 390). Véase también TS: 228ss/326ss. La diferencia existente entre la interpretación deleuzo-guattariana y la de Kristeva cristaliza quizá en la cuestión de Albertine. Deleuze y Guattari sostienen en *Mil mesetas* que es de idiotas plantear la pregunta: ¿por qué Proust ha convertido a Albert en Albertine? Es una «estupidez» porque cierra los ojos tanto al «devenir-mujer» como al «devenir-niño» que circulan por todas partes en la novela (MP: 340/279). Kristeva, en cambio, se reafirma en la idea de que «Albertine no es Albert. Albertine no puede ser sino un solo hombre, el hombre que es incapaz de salir de sí, el hombre que sólo en sí conoce a los demás, y que no se entrega más que mezclándose con ellos, con ellas. Una flor en un ramillete de amarantos, una gaviota en una bandada, una gonorrea, una muchacha en flor. [...] ¿Quién? El narrador» (TS: 109/151).



cuesta reconocer que la interpretación psicoanalítica está mucho más en el espíritu de la letra del proyecto proustiano que la interpretación esquizoanalítica y que cumple a la perfección la tarea de exteriorizar los aspectos inquietantes del narrador, incluyendo su querencia depresiva y melancólica para con el tiempo perdido. No obstante, el propósito de una interpretación y de la creación de conceptos reside para Deleuze en ser fieles e identificarnos con el acontecimiento de la vida. La filosofía no puede acotarse, en su opinión, al territorio de la subjetividad, siendo ésta un agujero negro. También Deleuze, aunque no al modo de Kristeva, perdurará, por tanto, como fiel lector de Proust.

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* (PS: 134/116).

Traducción del inglés para *Laguna* de Moisés BARROSO RAMOS





## SIGLAS

### DE GILLES DELEUZE

- AE: (con F. Guattari) *L'Anti-Oedipe* (1972), Minuit, París, 1999; trad. de F. Monge, Paidós, Barcelona, 1985.
- B: *Le Bergsonisme* (1966), PUF, París, 1998; trad. de L. Ferrero, Cátedra, Madrid, 1996.
- BPT: «Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps» (1986), ahora reeditado en G. Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995* (ed. de D. Lapoujade), Minuit, París, 2003, pp. 272-279; trad. inglesa de T.S. Murphy, en *Angelaki*, 3: 2 (1998), pp. 69-74.
- DR: *Différence et répétition* (1968), PUF, París, 1968; trad. de A. Cardín, Júcar, Madrid, 1988.
- IT: *Cinéma 2. L'Image-temps* (1985), Minuit, París, 1994; trad. de I. Agoff, Paidós, Barcelona, 1987.
- MP: (con F. Guattari) *Mille Plateaux* (1980), Minuit, París, 1990; trad. de J. Vázquez y U. Larraceleta, Pre-textos, Valencia, 1988.
- PS: *Proust et les signes* (1964, 1970<sup>2</sup>), PUF, París, 1998; trad. esp. de F. Monge, Anagrama, Barcelona, 1995.
- QP: (con F. Guattari) *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, París, 1991; trad. de Th. Kauf, Anagrama, Barcelona, 1997.

### DE MARCEL PROUST

- RTP (1, 2, 3): *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, París, 1954 (Ed. La Pléiade, 3 vols.).
- RTP-1<sup>a</sup> = *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*; trad. de P. Salinas, Alianza, Madrid, 1972.
- RTP-1<sup>b</sup> = *En busca del tiempo perdido. 2. A la sombra de las muchachas en flor*; trad. de P. Salinas, Alianza, Madrid, 1989.
- RTP-2 = *En busca del tiempo perdido. 4. Sodoma y Gomorra*; trad. de C. Berges, Alianza, Madrid, 1967.
- RTP-3<sup>a</sup> = *En busca del tiempo perdido. 5. La prisionera*; trad. de C. Berges, Alianza, Madrid, 1968.
- RTP-3<sup>b</sup> = *En busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*; trad. de C. Berges, Alianza, Madrid, 1970.

### DE JULIA KRISTEVA

- TS: *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, París, 1994; trad. inglesa de R. Guberman, Columbia University Press, New York, 1996.

