

01046



UNIVERSIDAD NACIONAL ³
AUTONOMA DE MEXICO ^{2ej}

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

PROUST Y WOOLF BAJO EL SIGNO DE ORFEO
IDENTIDAD Y COMUNICACION EN LA LITERATURA
DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
MAESTRA EN LITERATURA COMPARADA

P R E S E N T A

IRINDA RIQUELME CHERRIER

México, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

"Palme...!"

*Alors on te baignait dans l'eau-de-feuilles-vertes; et l'eau
encore était du soleil vert...*

-Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus?

Plaines! Pentes! Il y

*avait plus d'ordre! Et tout n'était que règnes et confins
de lieux. Et l'ombre et la lumière alors étaient plus près
d'être une même chose... Je parle d'une estime... aux
lisières le fruit*

pouvait choir

sans que la joie pourrit au rebord de nos lèvres."

Saint-John perse

Al ex-club ...

Quiero agradecer de manera especial:

-Al maestro **FEDERICO PATÁN**, asesor

-A la doctora **LUZ AURORA PIMENTEL**, revisora

- Al doctor **RAMÓN XIRAU**, sinodal

Por el placer de la filosofía y la literatura que transmiten tanto en sus obras como en sus personas

A los sinodales

-Doctora **LAURA LÓPEZ**

- Maestro **JORGE ALCÁZAR**

I- LA IMPOSIBILIDAD DE COMUNICAR Y EL PROBLEMA DE IDENTIDAD

A- Lenguaje y distancia

- 1) El exilio en Proust
 - a- Exilio de la realidad
 - b- Exilio del otro
 - c- Exilio de sí-mismo

- 2) V. Woolf: cuerpo y palabra
 - a- cuerpo/espacio dislocados
 - b- lenguaje y fragmentación

B- Tiempo y distancia

- 1) Proust: tiempo y distanciamiento
 - a- Lo infinito
 - b- Lo discontinuo
 - c- Lo parcial

- 2) V. Woolf: abismos temporales
 - a- Tiempo cronológico
 - b- Tiempo fenomenológico y tiempo histórico
 - c- Variaciones del tiempo fenomenológico
 - d- Tempo narrativo

C- La problemática de la Identidad

- 1) Proust y el mito del rey Midas
 - a- Amor y cristalización
 - b- Sociedad y representación
 - c- ¿Hacia una nueva identidad?

- 2) V. Woolf: la posesión/lo masculino
 - a- El mito
 - b- La literatura
 - c- Hacia una nueva identidad

II- PROUST: ESPACIO Y TIEMPO ORFICOS

A- La leyenda

- 1) Elementos mitológicos dispersos
- 2) Mito órfico del conocimiento
- 3) Mito órfico de la salvación

B- Sueño y vigilia

- 1) Sueño y descenso
 - a- Orfeo, Eneas y Dante
 - b- Lo inconsciente
 - c- El cuerpo
- 2) Sueño y momentos dichosos
 - a- La falta de causalidad
 - b- Desestabilización espacio/temporal
 - c- Una nueva identidad

C- Muerte y resurrección: la metáfora de la "Douceur".

- 1) Dominio de lo sensible
- 2) Dominio de lo ético
- 3) Dominio de lo estético
- 4) Conclusiones

III_ V. WOOLF: ARTE Y REALIDAD BAJO EL SIGNO DE ORFEO

A- El mito

1) Alusiones

- a- Septimus
- b- Los arboles
- c- El metro
- d- Rhoda

2) Mito órfico del conocimiento

- a- V. Woolf y la unión de los contrarios
- b- T.S. Eliot
- c- La "piedad" Rusa

B_ Lo pasivo y el mito

1) La ficción de Woolf y Bloomsbury

- a- Lo pasivo y el descenso en las novelas de Woolf
- b- Lo pasivo y Bloomsbury

2) La música y el mito

3) La pintura y el mito

4) Lo pasivo y lo activo

IV- CONCLUSION: LA HERMENEUTICA DEL SER DE RICOEUR Y LA IDENTIDAD EN PROUST Y WOOLF

Los finales del siglo XIX en Europa aparecen como una época de gran desestabilización. En efecto, la fe que ha venido moviendo a la humanidad europea desde el Renacimiento - la de una filosofía como ciencia universal- parece ir perdiendo poco a poco su fuerza hasta llegar a una crisis total. Se plantea el problema del mundo: el problema de la conexión profunda entre razón y ser.

Se desestabilizan las antiguas seguridades del pensamiento occidental que daban por hecho la asociación de lo abstracto -las ideas claras y distintas- con lo verdadero. Es la crisis de una ciencia racional omnicomprendiva que pretendía dominar la totalidad infinita del ser. Y esta crisis de la ciencia radica, esencialmente, en una crisis del sentido de la razón. El positivismo, reduciendo las ciencias a meras ciencias de hechos, parece alejarse de aquellos problemas que son decisivos para una humanidad auténtica: el problema del sentido o del sinsentido de la entera existencia humana. Lo que se problematiza es el sentido final de la vida racional para la humanidad. La ciencia no puede dar razón de sí misma porque ha perdido su "sentido para la vida".

Así parece manifestarse un movimiento claro en filosofía: el del regreso al mundo de la vida, al mundo precientífico y prerracional; se perfila una voluntad determinante de volver a las cosas mismas, a los "datos inmediatos", a los fundamentos de la realidad. "En conjunto, y salvo algunos movimientos que prosiguen el cienticismo del siglo pasado sobre bases más o menos nuevas, la filosofía contemporánea va hacia lo concreto" dice con certeza Jean Wahl¹ para determinar esta nueva dirección del pensamiento hacia la vida. Husserl, fundador de la fenomenología, habla de la necesidad de un "retroceso" o "retorno" al ámbito fundante precategórico o preobjetivo, al mundo que está ahí, antes de todo pensamiento. En el artículo sobre "Logos"², la rigurosidad es comprendida como "regreso a los orígenes"; el mayor riesgo, nos dice, es el de la "sedimentación" en el mundo ideal, el del pensar "tecnificado" que olvida la constitución originaria y verdadera, el mundo inmediato e intuitivo.

Lo interesante es que este acercamiento a la materia del mundo es también acercamiento a sí mismo. El camino es también, más allá de lo lógico-objetivo, el de regreso al "yo profundo", al "yo viviente", diría Bergson. Los filósofos del siglo XX vuelven a esa división tan clara en Schopenhauer entre el yo intelectual y la presencia de una fuerza subterránea que, más allá del individuo, se sumerge en la no individuación primitiva, en el inconsciente. El yo profundo e "involuntario" se opone al yo exterior de la representación consciente. Ser y mundo se unen así en el nivel de lo

¹ Jean Wahl, Vers le concret, Vrin, Paris, 1932.

² Joaquín Xirau, La filosofía de Husserl. Una introducción a la fenomenología, Losada, Buenos Aires, 1966.

vital, fuera de toda concepción racional. Un mismo dinamismo universal los une, como lo muestra bien la proliferación en las obras de términos como "voluntad", "simpatía", "teleología", "duración", "ideas fuerza"...

De este deseo de "vuelta" a lo originario y a lo concreto da también testimonio el arte. Es claro en el movimiento impresionista. Se busca ante todo la presencia, ese "estar" en el mundo más allá de toda conciencia. Monet no quería pintar la catedral, sino una catedral contemplada a una cierta hora del día, plena de una cierta calidad atmosférica, respuesta a tan sólo un poco de luz. Hay una clara ruptura con la idealización, lo heroico, el pasado, lo imaginario; se trata de ir más allá de la barrera intelectual del saber, que impide todo contacto profundo con el mundo. Para Zola, las pinturas de Manet son "una ventana abierta a la naturaleza"; a Mallarmé le evocan "la frescura inmediata del encuentro"³. Regresa como "leitmotiv" la imagen del ciego que recupera la vista. "Me hubiera gustado nacer ciego para recobrar de repente la vista y ponerme a pintar sin saber lo que son los objetos que veo frente a mí" dice Monet; Ruskin hablará de la necesidad de "recuperar la inocencia del ojo".

En cuanto al deseo de contacto con el "ser profundo", la pintura se aleja también de toda particularización. Un rostro ya no refleja la individualidad superficial, el de Clemenceau de Manet ya no es propiamente el de Clemenceau, sino un rostro

³ Gaëtan Picon, 1863. Naissance de la peinture moderne, Gallimard, Paris, 1988, p.132.

cualquiera aquí y ahora. "Cómo cambian los tiempos" declara Degas, "un par de años atrás estaría pintando El baño de Susana; hoy tan sólo pinto Mujer en una tina"⁴.

Es en este contexto particular de crisis de la razón y de su representación del mundo que surge la "literatura moderna". No es de extrañar que ésta, como la filosofía, se vuelva fundamentalmente crítica. En efecto, vuelve a cuestionar la relación establecida entre mundo de conceptos y realidad, entre ficción y vida. Como las ideas claras y distintas acababan por alejarnos del mundo de la vida, las palabras acaban por ocultarnos la realidad profunda. Todo el esfuerzo va a radicar también en volver a lo originario. Y en este movimiento es notable ante todo el cambio radical de las perspectivas espacio / temporales.

Es conocido el punto de vista de la novela realista en la primera mitad del siglo XIX. Aunque simplificando un poco, teníamos un tiempo lineal, una historia donde la narración de los hechos era primordial. Las personas crecían, se desenvolvían individual y colectivamente según leyes psicológicas de causa - efecto, según una más o menos compleja interacción con el medio. La novela "moderna" parece alejarse de lo social para volver a lo interior. En efecto, la verdadera vida se encuentra en ese tiempo interior, en la "duración", según los términos de Bergson, y no en el tiempo "espacializado". Los eventos ya no son más que puntos insignificantes frente al flujo ininterrumpido de la conciencia, frente a ese "murmure de vie intime qui chez les hommes se produit jusqu'à l'article de la mort"⁵. Se trata de

⁴ En los "diarios de Daniel Halévy", Degas por sí mismo, Plaza y Janés editores, 1987.

⁵ Georges Poulet, Etudes sur le temps humain, T. 1, Plon, 1964.

recuperar el "impulso vital" mediante ese desplazamiento del "tiempo monumental" al variable tiempo mortal.

De estas transformaciones resulta la ruptura esencial: la caracterización de los personajes. Si antes su identidad se iba construyendo en relación con la unidad de una intriga narrativa, la casi desaparición de ésta los deja en cierta forma vacíos. Es lo que P.Ricoeur desarrolla en toda su complejidad en el capítulo "Le soi et l'identité narrative" de Soi-même comme un autre⁶. "C'est un même schisme" -dice- "qui affecte à la fois la tradition de l'intrigue menée jusqu'à un terme qui vaut la clôture, et la tradition du héros identifiable. L'érosion du paradigme frappe à la fois la figuration du personnage et la configuration de l'intrigue"(p.177). Los personajes pierden su "carácter" que se iba constituyendo a lo largo de la narración por la asimilación progresiva, el recubrimiento de lo exterior por lo interior. No era más que gracias a una serie de disposiciones durables que uno podía reconocer al personaje. Y así se constituían los héroes de los cuentos de hadas y del folklore, "las novelas clásicas de la Princesse de Clèves hasta Tolstoi"⁷. El mismo principio imperaba claramente en las novelas realistas y en particular las de Balzac. No hay más que ver cómo el

⁶ Paul Ricoeur, Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1990. P.167-198.

⁷ Paul Ricoeur, *ibid*, P.162.

dinamismo del relato se instaura aquí gracias al juego -y hasta la oposición- de caracteres bien definidos⁸. Jean-Yves Tadié resume esta nueva situación con certeza: "Il y avait une vérité d'Eugénie Grandet, il n'y en a plus d'Albertine; de Rastignac, non du narrateur. L'essence s'est perdue dans une intériorité sans fond"⁹.

Poco a poco, bajo la cuestión de la identidad, surge, inquietante, la cuestión de la comunicación. El anhelo es regresar al "ser profundo", pero ¿y si este ser no tiene fondo? ¿Y cómo acercarse al otro si éste se escapa en un espacio infinito, indefinido? ¿No sería entonces una búsqueda quijotesca, una pura ilusión, una aventura condenada desde un principio al fracaso? El ser, la realidad anhelada, aparece siempre más allá, tras un espacio/tiempo irremediable. De ahí el problema del lenguaje estrechamente ligado a éste. ¿Cómo decir o nombrar lo desconocido?

Es este cuestionamiento vital de la posibilidad de comunicar ligado al problema de la identidad lo que relaciona en particular dos obras como las de Proust y V.Woolf. En los dos surgen los momentos de epifanía como deleitoso testimonio de una comunión posible, como revelación de la existencia de un "fondo" al cual se puede llegar.

Cabe entonces matizar la conclusión de Jean-Yves Tadié. Más que decir que ya "no hay verdad" de Albertine o del narrador tal vez se podría afirmar -lo que un

⁸ Así, en Mémoire de deux jeunes filles mariées, la historia de la vida de las dos jóvenes se crea gracias al acercamiento deleitoso de dos identidades opuestas. Renée, morena, razonable y provincial adquiere su perfil en contraste total con su amiga Luisa, parisina, rubia, sensual y novelasca. Del choque de estas dos personalidades es de donde surge el suspenso del relato. Eso contrasta con la ambigüedad esencial de los personajes "modemos". Así, por ejemplo, Odette de Crécy es a la vez la "travesti" y prostituta (la "dame en rose", Miss Sacripant), la mujer de mundo (Mme Swann y luego Mme de Forcheville), una obra de arte (la "Zéphora" de Botticelli).

⁹ Yves Tadié, Le Roman au XX siècle, Belfond, 1990. (P.42). Significativamente todo el capítulo dedicado a los personajes se intitula: "Personnages: le personnage sans personne".

primer momento parecería remitir a la evidencia de una tautología- que la verdad de Albertine es diferente de la de Eugénie Grandet, la del narrador de la de Rastignac. Pero las consecuencias van más allá. Si se implica la existencia de otra verdad de los personajes, se implica la existencia de otra forma de identidad fundada en otra permanencia que la del carácter¹⁰. Los análisis de Ricoeur en Soi-même comme un autre vuelven a ser aquí de un gran interés.

Es esencial la pertinencia de su análisis sobre la noción de identidad. Distingue claramente dos formas de permanencia en el tiempo: la identidad como "mêmeté" (en latín "Idem", en inglés "same" -"mismidad" en español) y la identidad como "soi" ("Ipse" o "self"). La primera se concibe como una continuidad ininterrumpida en el desarrollo de un ser, entre el primer y el último estado de su evolución. Así decimos, por ejemplo, que un roble es el mismo de la semilla al árbol y un hombre de la infancia a la vejez. *Algo* permanece: perduran ciertos rasgos o características. Muy diferente es la permanencia de *alguien*. Cuando todo en mí cambie -mis deseos, mis opiniones-, cuando no haya ninguna especie de "continuidad", "yo me mantendré". A la pregunta ¿Quién soy? la primera responde bajo la forma del tener, del "qué"; la segunda se refiere más bien al ser, al sujeto de la acción (al *quién* de "¿Quién hizo esto?"). Lo que la novela de principios del siglo XX viene a poner en cuestión, como lo nota muy bien Ricoeur, es precisamente la identidad como "Idem". Cuando a la pregunta "¿Qué?" ya no se le puede contestar

¹⁰ Como lo muestra bien Kant en la primera parte de su "Análitica trascendental", no hay percepción posible del cambio y la sucesión sin referencia a "algo permanente". Si aquí la inestabilidad está del lado del carácter, ¿cuál sería la permanencia que percibe estos cambios?

más que "nada" _el "homme sans qualités" de R.Musil, nos dice, es el "homme sans propriétés", al límite de lo identificable, de lo nombrable... surge más aguda la pregunta "¿Quién?", "¿Quién es ese "yo" cuando el sujeto dice "yo no soy nada"?"¹¹

Para poder comunicar algo el lenguaje tiene entonces que pasar del "que" vacío al "quién", donde se encuentra ese "yo profundo". De una forma de identidad a otra: del ser como hacer -de las novelas realistas- al ser como ser en el tiempo. ¿Cómo se efectúa este desplazamiento? Es lo que me interesa seguir en las obras de Proust y Woolf que se acercan en la estrecha relación entre espacio/tiempo y palabra.

"Il y avait qu'il fallait détruire et détruire; il y avait que la vérité n'était qu'à ce prix", escribe Yves Bonnefoy en "Du mouvement et de l'immobilité de Douve"¹². Tal parece ser la vía que pasa por el abandono de la identidad como carácter, por la destrucción del "Idem". El movimiento ya no va de lo desconocido a lo conocido sino de lo conocido a lo desconocido.

Si en la antigüedad se habla dado progresivamente el pasaje del "mitos" al "Logos", a principios del siglo XX, frente al cuestionamiento profundo de la razón y sus representaciones, la literatura parece explorar el camino inverso. De este renacimiento del mito dan testimonio obras como las de Valéry -con La Jeune Parque, La Pythie, Le Narcisse (...); André Gide -Le traité du Narcisse, Thésée, Oedipe (...); Rilke y sus Sonetos a Orfeo; la suma del Ulisses ...Thomas Mann lo

¹¹ Paul Ricoeur, Soi-même comme un autre, (p.166)

¹² Yves Bonnefoy, Poèmes, Poésie Gallimard, (p.57)

expresa claramente: "el enfrentamiento con lo mítico es la gran tarea, la tarea escogida por los grandes escritores..."¹³. No se trata solo de volver a escribir mitos antiguos sino de proponer un nuevo camino a la escritura y al pensamiento¹⁴. No importan tanto las alusiones explícitas y puntuales, sino más bien el surgimiento de una nueva visión del mundo. De ahí proviene la fuerza cautivante de obras tan diferentes como las de Pound, Yeats y Eliot en particular. Este último publica en 1923 una reseña cuyo título es ya significativo: "Ulysses, Order, and Myth". Muchos críticos han citado la famosa conclusión:

"In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe to be Mr Yeats to have been the first contemporary to be conscious. It is a method for which the horoscope is auspicious. Psychology (...), ethnology, and The Golden Bough have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use a mythical method..."¹⁵.

¹³ Citado por Díez Corral, Función del mito clásico en la literatura contemporánea, Alfagana, Madrid, p.25.

¹⁴ Nietzsche escribía con certeza: "En el mito no subyace un pensamiento, como han creído los hijos de una cultura esteticista y artificiosa, sino que él mismo es pensamiento", en Naissance de la tragédie.

¹⁵ En The Waste Land, Modern Critical Interpretation, Harold Bloom Editor. (p. 106).

El argumento es claro: el hilo narrativo ya no basta para guiarnos a través del caos del mundo contemporáneo; hace falta explorar nuevas vías de coherencia cuyo acceso se abre gracias a las ciencias humanas, al descenso en el inconsciente. Tal es para Eliot el camino del mito: un nuevo hilo de Ariadna. Tomando en cuenta que intriga y constitución del personaje van a la par, se crea una relación entre el mito y la identidad que podemos seguir de cerca. En ambos casos el camino ya no va de lo desconocido hacia lo conocido, sino en sentido inverso, de lo conocido a lo desconocido. Un mito se destaca entre todos: el del descenso a los infiernos, y en particular -como lo vamos a ver en la segunda y tercera parte- el de Orfeo.

¿Pero cómo pueden las palabras efectuar este descenso? Y más aún, ¿pueden lograr salvar algo?

Empecemos por recorrer el "tiempo perdido", donde el espacio/tiempo vuelve imposible toda comunicación. Lo que se comienza a ver en el distanciamiento inevitable es la ruina de una cierta ontología.

**LA IMPOSIBILIDAD DE COMUNICAR Y EL PROBLEMA DE LA
IDENTIDAD**

"No possible life can fulfill our dreams"

Yeats

LENGUAJE Y DISTANCIA

El exilio en proust

En Le Temps retrouvé es la primera guerra mundial. Mme Verdurin se entera del naufragio del Lusitania: 1200 muertos. Mientras con una mano remoja un cuernito en su café con leche, con la otra sacude el periódico para que se mantenga bien abierto. "Quelle horreur" se dice "C'est plus horrible que les pires tragédies!" (III,772)¹⁶. Pero al mismo tiempo una dulce satisfacción reluce en su cara; por fin puede saborear esos cuernitos que, después de tantas dificultades, se logró mandar hacer para sus "migrañas" gracias a una receta especial del doctor Cottard. Esta historia de Incomunicación -aquí un tanto cómica- parece ser trágicamente la de todo el tiempo perdido. Una historia de soledad. Cada persona, encerrada en su propio mundo, es impermeable al del otro. Una distancia irremediable se levanta entre el ser y el mundo, entre un ser y otro y, más grave aún, en el seno del mismo ser. Esto es lo que el narrador comprende poco a poco; se descubre separado del ser amado, de la realidad, de sí mismo, en un exilio doloroso.

En el tiempo perdido se encuentra el sentimiento de separación. Marcel vive casi siempre en la angustia de la espera: espera del beso de su madre, de Gilberte,

¹⁶ Las referencias son a la edición en tres tomos de La Pléiade, Gallimard, 1954.

de Albertine, sueño de Balbec, de Venecia.. Pero ningún encuentro, ningún viaje, puede saciar ese sentimiento de separación. Lo mismo ocurre con esos dos personajes tan cercanos al narrador: Swann y el barón de Charlus. En el fondo se encuentra una inadecuación inherente al lenguaje.

Frente a la realidad surge con frecuencia el sentimiento de estar demasiado lejos o demasiado cerca. Tal es la impresión desesperante con el mar de Balbec. En la proximidad del mar el narrador no ve más que una enorme cantidad de bañistas, yates y cabinas por las playas; su sueño de azul profundo y sol se quiebra frente a ese espectáculo fragmentado. Es por eso que se alegra ante la perspectiva de los viajes en coche con Mme de Villeparisis. Desde las alturas podrá ver el espectáculo anhelado, ese "soleil rayonnant sur la mer" del "*Chant d'automne*" de Baudelaire. Pero en la distancia la visión es también decepcionante. El paisaje gana en unidad, pero pierde en vibración de vida: "Je ne sentais plus de puissance sous ses couleurs étendues comme celles d'une peinture entre les feuilles où elle apparaissait aussi inconsistante que le ciel, et seulement plus foncée que lui" (II, 708). Es un paisaje inerte, como un cuadro. Los términos opuestos fijeza/ movilidad, muerte/vida, son los mismos que intervienen cuando el narrador considera la expresión artística. Muy cercano a ese desencanto ante el mar está él de la iglesia de Balbec. La famosa virgen del pórtico le parece una viejecita arrugada y condenada a la inercia de la piedra. Sin vida y sometida a la "tiranía" de lo particular, contrasta con la bella lechera de carne y hueso que surgió momentos antes como impulso y

promesa de felicidad. Más tarde Bergotte, cercano a la muerte, experimenta lo mismo en un museo: todas esas obras "ne valaient pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise, ou une simple maison au bord de la mer" (I, 557). La imposibilidad de encontrar una distancia adecuada es la de encontrar una expresión adecuada, y éste es uno de los cuestionamientos más notables a finales del siglo XIX.

El lenguaje que se pretende "realista" no hace más que captar una exterioridad sin sentido, una "especie de desfile cinematográfico de las cosas" (III, 872) a la cual le falta unidad. Al contrario, el lenguaje que pretende ilustrar un ideal en nombre del espíritu infinito, funda su producción en cánones estéticos abstractos; crea un mundo de conceptos, ficticio, independiente de toda verdad sensible: es la catástrofe de Igitur. Toda una filosofía alemana, antiplatónica -en particular Schelling y Scheller- y luego anti-hegeliana, marcó la problemática francesa de finales del siglo XIX. Antes que Sartre, los contemporáneos de Proust, Ravaisson, Séailles, Lachelier, insistían ya en la prioridad de la existencia sobre la esencia.

Al contacto con las otras personas se añade un nuevo obstáculo: el de la mentira. El narrador va descubriendo todos esos lenguajes falsos, donde la connotación contradice la denotación. Así Mme de Cambremer pretende reconocer una melodía de Fauré pero sus ojos y su voz no parecen aplicarse a ningún recuerdo

concreto, se quedan en el vacío, desmintiéndola. Lo mismo ocurre con Legrandin, quien habla de flores, de luna rosada y anocheceres, cuando en lo único que piensa es en invitaciones, mundo, recepciones y duquesas; algo "afectado" en su voz lo denuncia, la abuelita del narrador encuentra que habla "demasiado bien". Ya lo hablamos visto: palabra y espacio están íntimamente ligados, palabra y cuerpo. Las palabras no encarnadas suenan falso, aunque no siempre, ni para todos: Odette cree más en el desinterés que se proclama en abundantes discursos que en el que vive realmente Swann a su lado. Pero el problema es más grave, y es que aun las palabras más sinceras mienten; se incorporan, pero en un espacio inadecuado.

En los primeros capítulos de "Combray" Swann solía frecuentar la casa de Marcel. La familia se había acostumbrado a sus visitas como a las de un viejo conocido. En efecto, la relación venía desde el abuelo, quién había sido muy amigo del padre de Swann, un cambista. De este contacto familiar y casi cotidiano, las tías abuelas se hicieron una cierta idea de Swann como de alguien por demás insignificante. No lo invitaban cuando venía a cenar gente importante porque no tenía el "prestigio" suficiente. Nadie les hubiera podido haber hecho creer que Swann era uno de los miembros más distinguidos del Jockey, el mejor amigo del príncipe de Gales y de los más apreciados en la alta sociedad. Y siendo también uno de los más finos y sensibles conocedores de pintura, le advertían sobre su colección: "êtes-vous seulement connaisseur? Je vous demande cela dans votre intérêt, parce que vous devez vous faire repasser des croûtes par les marchands" (1,16). Creían

sinceramente conocerlo a la perfección porque eran las personas más cercanas a él - en efecto: Swann era su vecino... Nada las hubiera hecho cambiar sus ideas. La misma tenacidad hace que Françoise, a pesar de haber oído mil veces pronunciar el nombre de "Cambremer", siga diciendo "Camembert", o jamón de "Neuf-York" en lugar de jamón de "York". No le cabe en la cabeza que puedan existir a la vez "York" y "New-York" y reduce entonces lo desconocido a lo más conocido. Lo mismo ocurre con las tías: reducen lo que no ven a lo que ven. Lo que no puede ser es que haya varios puntos de vista o, lo que es equivalente, una diversidad lingüística. Roland Barthes explicita de manera ejemplar esta frecuente reducción de la percepción en su ensayo "Une idée de recherche"¹⁷. En el tren de Balbec el narrador ve a una mujer solitaria leyendo la "Revue des deux mondes". Es fea y vulgar: éste piensa que debe ser la gerente de algún burdel. Pero en el siguiente viaje el ruidoso clan invade el tren, y el narrador se entera de que esa señora es en realidad la princesa Sherbatoff, de alta alcurnia y la perla del salón de los Verdurin. La sorpresa es grande. ¿Cómo una persona puede ser a la vez princesa y alcahueta? El lenguaje se sitúa en un solo punto de vista: el propio; este puede ser muy estrecho, o muy ancho, pero nunca suficiente para aproximar al otro. Las palabras no cumplen entonces con su función primordial: pasar de lo conocido a lo desconocido, de lo propio a lo ajeno, de un mundo a otro; no comunican.

En suma, el lenguaje es falso porque se encuentra sin punto fijo o fijado en un punto. ¿Cómo concebir entonces el mundo de las relaciones sociales? Si uno no

¹⁷ En Recherche de Proust, colectivo, Seuil, 1980.

puede ver desde otro punto de vista, sólo le queda imponer el suyo, o más bien el de su casta o clan: es la guerra. La madre del narrador compara los esfuerzos de Odette para hacerse admitir en la sociedad a una vasta guerra colonial. "Maintenant que les Trombert sont soumis, les tribus voisines ne tarderont pas à se rendre" (1,515). La sociabilidad descubre una pura fuerza brutal -y la guerra, a su vez, aparece motivada por una finalidad personal y mezquina. Lo mismo ocurre con el amor. El narrador siente que no puede penetrar a Albertine; ésta sigue protegida por enormes "fortificaciones" a pesar de haber sido hecha ya "prisionera". Uno sueña con encerrar por incapacidad de ver.

La conclusión es desesperanzada: "L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, et en disant le contraire ment" (III, 450). Las imágenes del cautiverio fluyen. Así surgen las numerosas ventanas y vidrios. No podemos tocar ni concebir a los seres - y entre ellos a los más queridos- más que a través de la desviación, de la idea que nos hacemos de ellos: "j'entends la chose vue par moi, de mon côté du verre, qui n'était nullement transparent et sans que je puisse savoir ce qu'il a de vrai de l'autre côté" (II, 799). El amor de Saint-Loup por Rachel le hace pensar al narrador en una inmensa pecera: "D'un côté, l'amoureux se dit: "c'est un ange"... cependant de l'autre côté de la cloison de verre à travers laquelle ces conversations ne passeront pas plus que celles qu'échangent les promeneurs devant un aquarium, le public dit: "vous ne la connaissez pas? Je vous en félicite, elle a volé, ruiné je ne sais combien de gens" (II, 282). Estas imágenes regresan, recurrentes. Una sola se destaca en su singularidad:

la de la canica de ágata. "Captive dans une sèbile isolée" (I,402), pasa de mano en mano, de Gilberte a Albertine, como el narrador.

Lo trágico es que estas barreras impenetrables no sólo separan de los otros sino también de sí mismo. Luz Aurora Pimentel, en su excelente ensayo sobre narración metafórica¹⁸, hace una aproximación luminosa: la del narrador y del "chasseur arborescent" del hotel de Mme de Villeparisis.

Mme de Villeparisis se lleva de paseo al narrador para recorrer en su coche todas las regiones cercanas a Balbec. Los viajes, repetidos, se narran como un mismo y largo día. Al comienzo, saliendo del hotel, aparece la escena del "chasseur arborescent": "A côté des voitures, devant le porche où j'attendais, était planté comme un arbrisseau d'une espèce rare un jeune chasseur qui ne frappait pas moins les yeux par l'harmonie singulière de ses cheveux colorés que par son épiderme de plante" (I,706). Mientras sus compañeros van de un lado a otro por el hall, él se queda inmóvil y triste, "il se sentait isolé sur cette terre étrangère" (I,706). Como una planta que sacan a tomar el sol durante el día, lo guardan por la noche, en el momento en que acaba la larga serie de paseos. A este hecho singular corresponde el episodio de los árboles de Hudimesnil que rompe con la sucesión de los días típicos de paseo. Una estrecha relación los aproxima. Entre el narrador y los árboles

¹⁸ Luz Aurora Pimentel, Metaphoric narration. Paranarrative dimensions in A la Recherche du Temps Perdu. University of Toronto Press, 1990.

se repiten las mismas oposiciones: movilidad/inmovilidad, adentro/afuera; y vuelve el mismo tema del exilio. Pero esta vez el dinamismo aparece del lado de los árboles: el exiliado es Marcel. Como el "chasseur arborescent" se encuentra triste y fuera de su patria; como a él lo envuelven y lo protegen contra el frío.

Encerrado en sí mismo, exiliado -¿exiliado porque encerrado en sí mismo?- el narrador experimenta también la inadecuación del lenguaje. La imposibilidad de decir, de expresar, de aproximar, parece ser así-mismo una imposibilidad de decirse, de expresarse, de aproximarse. Frente al bello espectáculo del charco de Montjouvain, donde una "pálida sonrisa" en los reflejos parecía querer responder a la sonrisa del sol, sólo puede exclamarse: "Zut, zut, zut, zut" (I, 155).

Lo que nos interesa aquí es ver la profunda desestabilización ontológica que se encuentra detrás de esta narración del exilio. Asistimos a la ruina de la ontología de la sustancia -fundada en el "yo pensante" de Descartes y de toda la corriente del "idealismo trascendental" -con Kant, Fichte, Husserl...

En Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique¹⁹, P. Ricoeur desarrolla, con suma claridad, la crisis del "cogito" que se evidencia a principios del siglo XX:

"Je suis perdu, égaré, parmi les objets, et séparé du centre de mon existence, comme je suis séparé des autres et l'ennemi de tous. Quel que soit le secret de cette diaspora, de cette séparation, elle signifie que je ne possède pas d'abord ce que je

¹⁹ Seuil, col. "l'ordre philosophique", 1969.

suis. La vérité que Fichte appelait 'jugement thétique' se pose elle même dans le désert d'une absence de moi même" (P.324).

Ese "desierto de una ausencia", o sentimiento de persona desplazada, expresa la crisis del pensamiento, la imposibilidad para el ser de estar satisfecho con la conciencia inmediata. Cae la ontología triunfante con la imposibilidad de poseerse o poseer cualquier conocimiento objetivo del otro y del mundo.

Con V. Woolf la desestabilización va más lejos. No sólo se percibe un distanciamiento del centro, sino una ausencia de centro. De la crítica de una ontología triunfante pasamos al triunfo del ser derrotado. De Descartes a Nietzsche el camino es corto. Este último acaba destruyendo toda la ambición cartesiana de un fundamento último, hasta el límite de no poder distinguir entre verdad y mentira. Así como el lenguaje es totalmente figurativo, no existen hechos sino sólo interpretaciones. No hay hechos: es decir no hay una realidad que remita a una dimensión de verdad. El sujeto se vuelve una pura figura de estilo. Hay una gran cercanía de esta filosofía con V.Woolf quien se desenvuelve también en los límites de la realidad.

Constantemente regresa en sus novelas ese sentimiento de realidad y de verdad que se desvanecen. La plasticidad de sus descripciones hace pensar con igual fuerza en cuadros surrealistas -como lo veremos- que en los impresionistas tan aludidos por los críticos. Lo más persistente es el sentimiento de irrealidad o "desrealidad", según los interesantes términos de Fragments d'un discours amoureux:

"Déréalité. Sentiment d'absence, retrait de réalité éprouvé par le sujet amoureux, face au monde"²⁰. Con frecuencia surge ese repentino desfasamiento con respecto al mundo. Así en The Waves²¹, tras la muerte de Perceval, Neville se extraña de que todo siga su curso normal, que la gente se pueda seguir atareando para algo; ve todo tras el velo espeso del vacío. Tenemos también -entre muchas- la imagen de Lady Bexborough en Mrs Dalloway²², "who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favourite, killed" (p.6).

Sin sentido, surrealismo, sentimiento de irrealidad o desrealidad, sitúan inmediatamente al distanciamiento de V. Woolf en otros términos que el de Proust. Hasta nos podríamos preguntar ¿Tienen algo en común?

Empecemos por recorrer este otro camino...

La desarticulación de la realidad en V. Woolf

Inmediatamente se percibe la sensación de ruptura: el ser encuentra de repente que no tiene su lugar en el mundo, ninguna forma de arraigo, ninguna seguridad de un espacio habitable. Y esto se deja ver plásticamente en la materialidad de cuerpos fantasmáticos, flotando, como en los sueños²³. El

²⁰ Roland Barthes, Seuil, 1977, (p.103).

²¹ Grafton Books, London, 1986.

²² Grafton Books, London, 1986.

²³ La sensación de irrealidad ligada a la falta de un "lugar providencial" recoge uno de los grandes tópicos del siglo XVII. Así vemos al Segismundo de La vida es sueño quejarse. Las aves, los animales del mar y hasta las bestias salvajes tienen su lugar; y él, que es hombre, ¿estaría condenado a vivir como un eterno exiliado?

enigmático personaje de Rhoda, en The waves, aparece como la figura misma de esta imposibilidad de habitar. Las casas están construidas en cimientos tan poco profundos que el más mínimo soplo de aire bastaría para voltearlas, piensa. Toda solidez se disuelve ante ella. La materia no resiste. Después de la muerte de Perceval trata de estirarse "to touch something hard"(p.173), pero todo lo palpable la abandona. Su cuerpo no hace más que "float suspended"; aparece una y otra vez como objeto llevado por el viento o la corriente del mar.

"I am to be broken (...) I am to be cast up and down among these men and women... like a cork on a rough sea... I am the foam that sweeps and fills the uttermost rims of the rocks with whiteness" (p.72).

Pero si el cuerpo aparece fragmentado es que el mundo mismo -del cual forma parte- no tiene ningún elemento de cohesión. El sentimiento de desarticulación se extiende a todos los personajes de The Waves. Al morir Perceval se dan cuenta de que el mundo ha perdido su centro, de que el lugar central está vacío. Y ésta es la angustia que permanece en el fondo del mundo de Between the acts. Regresa casi como un "leitmotiv" la sensación de que todo no es más que "Orts, scraps and fragments"²⁴. Reina el caos, en las personas como en el mundo. Así aparece la metáfora del cuarto principal de la casa como el mundo; lo interior como lo exterior: "Empty, empty, empty" (p.31).

Es interesante cómo vuelve a surgir esta inquietud a principios del siglo XX. En filosofía es cada vez más clara la función del cuerpo como lugar de conocimiento vital. Se trata para el ser -según los términos de Heidegger y Merleau-Ponty de *habitar* el mundo corporal y carnalmente.

²⁴ V. Woolf, Between the acts, HBJ Book, 1989. "Look at ourselves, ladies and gentlemen! Then at the wall and ask how's this wall, the great wall, which we call, perhaps miscall, civilization, to be built by (here the mirrors flicked and flashed) *orts, scraps and fragments* like ourselves?" (p.136).

Frente a este sentimiento de evanescencia y vacuidad se encarna un movimiento entrañable de búsqueda por alcanzar algo o alguien más allá de sí mismo. Lo imaginario comienza a desplegarse (así pasamos del sentimiento de 'desrealidad' al de 'irrealidad' según los finos matices de Barthes). Los amigos de Rhoda la ven pasar "with her neck outstretched and blind fanatic eyes, past us" (p.198). Su cuello y sus ojos son pura tensión hacia adelante o hacia lo exterior; fuera de su función normal -los ojos ya no ven- se vuelven la expresión de un deseo casi patológico de ir hacia un más allá. Se repiten las alusiones a una figura etérea y dislocada. Patricia Oudek, en su libro The reading of Silence. V. Woolf in the English tradition²⁵, la sitúa acertadamente entre las figuras de "une semaine de bonté" de Max Ernst -cuerpos de mujer en suspensión, sonambulismo, parálisis, cuerpos cargados de un profundo erotismo- y las de mujeres surrealistas como Frida Khalo o Remedios Varo -donde se expresa con mayor intensidad el dolor de un cuerpo en sufrimiento. En efecto, regresa también con frecuencia la sensación de un "ill fitting body", que viaja tortuoso, como la mente, sin encontrar su lugar. Pero ¿hacia dónde se dirige esta búsqueda? Lo que Rhoda persigue es el refugio en el seno materno, la protección y comunión con la "madre" naturaleza. "Hid me, I cry, protect me, for I am the youngest, the most naked of you all" (W, 76). Y no es más que en esta unión con lo "otro" que puede unificar su propio ser "broken into separate pieces" (W, 76). Nos recuerda una enigmática visión del "vagabundo solitario" en Mrs Dalloway²⁶;

²⁵ Stanford University Press, Stanford, California, 1991.

²⁶ Mrs Dalloway, Grafton Books, London, 1988.

volvemos a encontrar la mirada interrogante de Rhoda, pero esta vez en un personaje de sueño. Mientras Peter se abandona en una banca de Regent's Park, surge la visión de una viejecita en los fondos de un bosque:

"and there, coming to the door with shaded eyes, possibly to look for his return, with hands raised, with white apron blowing, is an elderly woman who seems (so powerful is this infirmity) to seek, over the desert, a lost son; to search for a rider destroyed; to be the figure of the mother whose sons have been killed in the battles of the world" (p.53).

Los ojos se vuelven escrutadores, pero de algo o alguien fuera del campo de lo visible. Se precisa el objeto de la búsqueda; es del orden del retomo de lo perdido, de lo que fue y ya no puede volver a ser. La palabra "infirmity" recuerda al "ill fitting body" y los "fanatic eyes" de Rhoda. El delirio pasa así de una persona a una "figura" a un "tipo"; se extiende a innumerables personas desplegándose a todo tiempo y espacio.

Y esta búsqueda no sólo se expresa en el movimiento corporal; la materialidad de muchas otras imágenes alude a ella. Así, por ejemplo, aparece el aeroplano de Mrs Dalloway: "away and away the aeroplane shot, till it was nothing but a bright spark; an aspiration; a concentration; a symbol (...) of man's soul; of his determination, thought Mr Bentley, sweeping round the cedar tree, to get outside his body, beyond his house, by means of thought..." (p.27). El avión es en cierta forma,

como el cuerpo, el correlato objetivo del ser en su aspiración a salir de sí mismo. Para Mr Bentley es más bien bajo una forma abstracta y racional (piensa en Einstein, en la especulación, las matemáticas..); para Mrs Dempster toma matices de países exóticos y lejanos. Piensa en su sobrino misionero. Como en los cuadros de Vermeer, donde siempre aparece un elemento que recuerda lo lejano y lo exterior hasta en lo más interior (ya sea por medio de un mapa, una carta, una puerta o una ventana...), en el espacio de V. Woolf siempre se señalan discretamente esas posibilidades de fuga. Puertas y ventanas también habitan su mundo; pero casi siempre no hacen sino volver más exasperante la imposibilidad de comunicar.

En Between the acts se habla de una tensión común, "the impulse which leads us -mark you when no one's looking- to the window at midnight to smell the bean..."²⁷ (p.136). Es un impulso general que busca ir más allá, hacia los límites de lo perceptible, hacia lo impalpable, lo casi evanescente. Pero la tentativa es un fracaso, lo único que se puede captar son "orts, scraps and fragments" (p.136). Hay como una imposibilidad desesperante de alcanzar algo fuera de sí. En Orlando la expresión popular "a wild goose chase" -que remite a una búsqueda vana, estúpida o desesperada- da lugar al desarrollo de una sutil metáfora. En el coche que la lleva de regreso a casa después de su estancia en Londres, Orlando medita en la multiplicidad de sus "yo" con los que se identifica según las circunstancias. Cada uno no abarca más que una partecita de ese vasto rompecabezas de sí misma que trata de reconstruir en vano. Es entonces cuando surge la imagen de ese deseo:

²⁷ Las referencias a Between the acts son a la edición de HBJ Books, Florida, 1969.

"Haunted! Ever since I was a child. There flies the wild goose. It flies past the window out to sea. Up I jumped (...) and stretched after it. But the goose flies too fast. I've seen it, here-there-there England, Persia, Italy. Always it flies fast out to sea and always I fling after it words like nets (...) which shrivel as I've seen nets shrivel drawn on deck with only sea-weed in them..." (p.281).

La desarticulación y el sentimiento de distancia llega hasta el dominio de la locura. Así aparece Septimus, en Mrs Dalloway, siempre separado de la realidad por "a pane of glass". Pero más allá de la locura hay una soledad fundamental de los seres que no pueden comunicarse.

Como lo percibe muy bien J.J. Mayoux²⁹, toda búsqueda de la realidad recae finalmente sobre el yo. Es el hecho de una comunicación imperfecta entre el yo y el mundo, el yo y el otro, un abismo en el ser mismo. En efecto, este sentimiento de fragmentación tiene su fundamento en la imposibilidad de comunicar. El lenguaje se manifiesta incapaz de lograr una cohesión; más aún, no parece más que acentuar el abismo entre los seres. En The waves, la distancia física se puede recorrer y los amigos vuelven a reunirse después de una larga separación; se encuentran, como una sola flor, en la comunión de una cena. Pero queda siempre la angustia de una soledad más profunda, ontológica. Luis, quien años más tarde trabaja en un banco, se da cuenta de que en realidad sólo desea a Perceval. Su sueño es aproximarse a él, trazar "un círculo" que los envuelva en una sola esencia; y lo único que logra es firmar en todos sus documentos: "I, and I, and again I..." (p.94). Uno no parece poder

²⁹ J.J. Mayoux, Vivants pliers. "V. Woolf et l'univers féminin", Maurice Nadeau, 1985.

salir de los límites de la individualidad. Bernard poco a poco se va desilusionando de las historias que no hablan en realidad más que de él mismo, "but why impose my arbitrary design ?" (p.135). Las palabras se vuelven como juguetes que él tuerce a su gusto, las personas también. Entre el mundo y el ser se interponen los conceptos. "Nothing should be named..." dice Neville, "let it exist, this bank, this beauty, and I, for one instant, steeped in pleasure. The sun is hot. I see the river (...) Boats float past, through the red, through the red, through the green (...) A leaf falls, from joy. Oh, I am in love with life!". Pero los momentos de pura presencia y comunión son muy breves. Pronto vuelve la conciencia, "las palabras, el artificio, la mentira" y uno se queda encerrado en su ser.

El lenguaje no sólo no comunica, sino que se vuelve ese velo, o ese espeso muro entre los seres y el mundo. El problema está del lado de lo inefable. La intensidad de los sentimientos, la belleza, la presencia, son por excelencia las experiencias de la realidad más allá del lenguaje.

La intensidad primero -en la visión y el sentimiento- es lo que caracteriza a casi todos los personajes de V. Woolf. Los acerca así a lo verdadero. Pero contribuye también a crear un abismo entre los seres que sienten todos profundamente, pero de manera distinta. Gracias a la técnica narrativa de focalización interna variable, se pasa de una conciencia a otra; unidas en un mismo punto del espacio o del tiempo, contrastan en la variación del sentir. Así el Big Ben suena al medio día; Septimus y Rezia, llenos de angustia, van a librarse al doctor Holmes; mientras, Clarissa estira

su vestido verde sobre la cama, lo toma para coserlo; una paz infinita la inunda. Cuando se vuelven a oír las campanadas a las tres, Richard Dalloway se dirige hacia su casa, exultante; su matrimonio es un milagro; Clarissa se encuentra preocupada por las tarjetas de invitación y la molesta presencia de Mrs Killman; su cuarto se inunda de una insondable melancolía. Sólo hay penas privadas, concluye Bernard en The waves, sólo "violent sensations, each separate. Nothing that has been said meets our case" (p.105). Y la misma intensidad no sólo nos separa de los otros, sino también de nosotros mismos. En el clímax de una visión, casi nada separa a los opuestos. Se pasa con facilidad de un extremo a otro. "I'm alone, I'm alone!" grita Rezia, y en el extremo de la histeria siente una paz profunda, ve a Septimus sentado a su lado; "but no; there he was; still sitting". En el seno de una misma conciencia se pasa abruptamente del terror al éxtasis. Y ¿cómo expresar estas emociones? Nada podrá decir el amor o la muerte, piensa Bernard. Tan sólo un grito o un aullido. Para Susan no hay más que "cries of love, hate, rape and pain", solitarios, aislados. Es la gran desesperación de Lily en To the Light-House. No puede acabar su pintura; "she wanted to say not one thing, but every thing(...) 'About life, about death; about Mrs Ramsay' -no, she thought, one could say nothing to nobody(...)" (p.165).

Otra experiencia de la separación es la de la belleza. Lo que debería colmar de gozo deja siempre un sentimiento de insatisfacción. Lo bello se vuelve angustiantemente lo inaccesible. Así Miss Killman intenta vanamente capturar la lejana belleza de Elisabeth. Pero sus intentos por definirla, por apresarla, aparecen

ridículos; la nombra "gacelita del campo", "luna en el claro". Y Elisabeth desprecia todas las comparaciones. Así mismo, en *The waves*, Rhoda se queja; las imágenes más que revelar oscurecen: " 'Like' and 'like' and 'like' -but what is the thing that lies beneath the semblance of the thing?" (p.110). Es esta dificultad la que aqueja al supuesto biógrafo de Orlando para describir su belleza. Sus ojos son como "violetas empapadas" y su frente como la curva de una "cúpula de mármol". Pero enseguida expresa su fracaso: en cuanto echamos una mirada a los ojos y la frente no podemos más que extraviarnos en metáforas. La significación de toda belleza se ve diferida en una remisión sin fin. Como diría Barthes "la beauté est renvoyée à l'infini des codes"²⁹. Y el fluir del discurso se deja ver como una insatisfacción del deseo de proximidad. Así Bernard anhela poder dejar las palabras: "as we talk, she turns pinkish underneath, and has wrinkled thighs and sagging breasts. When you are silent you are again beautiful" (p.88). Las palabras que buscan capturar la belleza, acercarse a ella, sólo consiguen agudizar la separación dolorosa. Lo que William Banks admira en Mrs Ramsay es esa "little agitation; the flush, the pallor, some queer distortion, some light or shadow, which made the face unrecognizable for a moment and yet added a quality one saw for ever after" y sabe que todo discurso no hace más que "still life, froze it" (p.177). Las palabras fijan, anulando ese temblor de

²⁹ Roland Barthes, *SZ*, Points Seuil, 1970. (p.40-41). El pasaje entero es esclarecedor. "La beauté (contrairement à la laideur) ne peut vraiment s'expliquer: elle se dit, s'affirme, se répète en chaque partie du corps mais ne se décrit pas. Telle un Dieu (aussi vide que lui), elle ne peut que dire: je suis celle qui suis... Tout prédicat direct lui est refusé; les seuls prédicats possibles sont ou la tautologie (un visage d'un ovale parfait) ou la comparaison (belle comme une madone de Raphaël, comme un rêve de pierre, etc.)."

la fugacidad, la vibración de lo transitorio³⁰. Pero no sólo lo bello, sino al final también todo lo vital es lo que aparece inaccesible. Así cuando Mr Ramsay estira sus brazos para abrazar a su esposa no apresa más que a una muerta.

El carácter inasequible de la presencia se deriva así del de la belleza y de la intensidad. "A child playing -a summer evening- doors will open and shut, will keep opening and shutting, through which I see sights that make me weep. For they cannot be imparted. Hence our loneliness, hence our desolation" (p.105), dice Bernard. Lo que no se puede compartir es la plenitud de la presencia, la realidad, que va más allá de toda palabra, que se queda fuera de todo alcance.

¿Hay alguna relación entre este sentimiento de dislocación y el destierro experimentado por el narrador de La Recherche?

La relación con el lenguaje es evidente. En ambos casos la distancia se deja ver como una inadecuación inherente a éste. Pero en cierta forma toda la corriente anti-realista anti-mimética de principios del siglo XX resalta esa separación de las palabras y del mundo.

Se necesita ir más lejos en las divergencias. Mientras uno denuncia la ilusión de cercanía -consigo mismo, con los otros y la realidad, otro atraviesa la lejanía irremediable, la irracionalidad, la demencia casi, que distoca al mundo. Se

³⁰ "If you talk of a beautiful woman -dice Jacob- you mean only something flying fast which for a second uses the eyes, the lips, or cheeks, of Fanny Eimer, for example, to glow through".

cuestionan así las dos grandes filosofías del sujeto: el idealismo tanto como el nihilismo. Representan entonces los dos polos de una misma inquietud (como lo dejará ver la gran hermenéutica de Ricoeur): la de encontrar una vía entre el Sentido absoluto y el sinsentido, entre la exaltación del sujeto y su denigración total: ni Descartes ni Nietzsche. Los une así una misma búsqueda de identidad, y quien dice identidad dice permanencia en el tiempo. Pero para llegar a ella hay que pasar por la destrucción de la antigua.

Antes el transcurrir del tiempo iba haciendo cercano al personaje. Su carácter se iba constituyendo gracias a una serie de disposiciones durables que se repetían a todo lo largo del relato y lo hacían identificable. Es esa identidad como "idem" la que viene a cuestionarse. En efecto el tiempo no sólo no acerca sino vuelve todo más distante. La duración no parece más que dividir al ser y separarlo del mundo.

TIEMPO Y DISTANCIA

Tiempo y distanciamiento en Proust

Se busca el contacto en la presencia. Si el pasado no satisface porque es ausencia y el futuro se vuelve espera angustiada, el presente se dibuja como posible posesión.

Pero pronto viene la desilusión, como con las palabras. Lo presente aparece con frecuencia como inquietante espacio infinito, indefinido. Cuando Marcel se encuentra por fin junto a la presencia tan anhelada de Albertine, siente que se le escapa por un mundo insondeable. "Je sentais que je touchais seulement à l'enveloppe d'un être qui, par l'intérieur accédait à l'infini" (III, 387). Aflojan las imágenes de profundidades infinitas. "J'avais causé avec elle sans plus savoir où tombaient mes paroles, ce qu'elles devenaient, que si j'eusse jeté des cailloux dans un abîme sans fond" (I, 587); y este espacio inconmensurable está hecho de toda la substancia del pasado y del futuro inimaginable en sus combinaciones. A Marcel lo tortura todo ese mundo desconocido de las relaciones de Albertine. Conforme va penetrando en él se le van abriendo tantos más caminos como enigmas. Como Sísifo, cuando cree que ya va a llegar al término de su empresa, tiene que volver a recomenzar todo. La "Recherche" se vuelve la eterna excursión. "Ce qu'on a obtenu

n'est jamais qu'un nouveau point de départ pour désirer d'avantage" (I, 581). No puede haber quietud en esta aventura. Es interesante notar cómo esta derrota del deseo se asimila explícitamente a la de la razón. "L'inconnu dans la vie des êtres est comme celui de la nature que chaque découverte scientifique ne fait que reculer, mais n'annule pas" (III, 392). El tiempo vuelve imposible toda posesión -corporal o racional.

Este espacio infinito toma a veces matices de otredad, de lejanía e inaccesibilidad. La mirada de Albertine se asemeja a la luz indescriptible de los astros. Repetidas veces su figura se asimila a la de las galaxias. Al verla pasearse con sus amigas en la playa, Marcel percibe como el movimiento misterioso de una constelación. Y se pregunta, "du sein de quel univers me distinguait-elle?" (I, 794). Se le hace imposible saber lo que pasa por ella, tanto como saber, al mirar por un telescopio, si en algún astro habitan hombres o no. Vuelven frecuentemente las imágenes de las distancias infinitas para dar cuenta de la incapacidad de acercarse a una interioridad, es decir a una esencia temporal. El instante presente no es más que la superficie frente a la profundidad de lo pasado o el deleite de lo virtual, de lo que no es todavía o de lo que podría ser.

Pero el problema es aún más complejo. Tratando de recorrer ese pasado que nos separa del otro, uno se encuentra que el espacio no sólo es infinito sino también discontinuo. No hay sólo una dirección sino múltiples. El espacio se vuelve fragmentación. Así cuando Marcel se aproxima de Albertine, ésta parece fantástica,

"comme une déesse à plusieurs têtes". En cuanto trata de tocar una, se desvanece, como las apariciones en los cuentos de las Mil y una noches. Tal es la experiencia del tiempo perdido para el narrador. El rostro humano se parece al del "Dieu d'une théogonie orientale, toute une grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas tous à la fois" (I, 587). El mundo de las teogonias orientales, así como el de las leyendas celtas, apunta a un lugar sin tiempo, o más bien fuera de la manera occidental de concebir al tiempo; mundo de las reencarnaciones o metamorfosis, insinúa una progresión en la discontinuidad. El tiempo, lejos de ser un fluir continuo que va formando al ser, parece más bien favorecer la división³¹. Entre lo que fui y lo que soy no parece haber ninguna relación; "chacun contient de nombreuses personnes" (III, 529), concluye el narrador.

Se entiende así la sorprendente variación en los nombres propios. No tienen ningún referente fijo. No hay más que recordar a Odette de Crecy, a la vez la "dame en rose", Miss Sacripant, Mme Swann y luego Mme de Forcheville. No hay ningún tipo de continuidad entre una y otra. Una persona toma así diversos nombres o, lo que es lo mismo, un sólo nombre va conteniendo toda una multiplicidad de seres. "Il y avait plusieurs duchesses de Guermantes, comme il y avait eu, depuis la dame en rose, plusieurs Mme Swann, séparées par l'éther incolore des années" (III, 651). Es interesante notar, como lo hacen justamente M. Raimond y Luc Fraisse³², cómo la

³¹ Es lo que muestra excelentemente A. De Latre en su libro Le personnage Proustien, Corti, 1984. Para él en esto reside la diferencia esencial con Bergson y su noción de "tiempo interior". "C'est la division de soi à soi qui forme la durée", escribe, "non celle-ci, comme croyait Bergson, dont s'ensuivraient les différences que l'éprouve" (p.42).

³² M. Raimond, L. Fraisse, Proust en toutes lettres, Bordas, 1989. (p.137).

palabra "séparé" regresa con frecuencia en el Temps retrouvé, así como las palabras "intervalles", "différence", "diversité". La separación puede ser muy tenue -aquí aparece "etérea" y transparente- pero es irremediable, como los años.

Y la multiplicidad no sólo separa del otro sino también del propio ser. Uno también se encuentra separado de sí mismo. El narrador percibe cómo son las circunstancias las que han ido formando su ser, "comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différente... Vases disposés sur toute la hauteur de nos années, pendant lesquelles nous n'avons cessé de changer" (II, 634). La unicidad gozosa de cada momento, de cada lugar diría G. Poulet³³, trae consecuencias funestas: el ser se vuelve fragmentación. Dividido en su interior, tampoco puede alcanzar lo exterior donde presiente que se encuentra. Es como esa florecita de las montañas que evoca también G. Poulet. En Jean Santeuil, el héroe se encuentra con una flor aislada entre los prados; le da lástima, le hubiera gustado llevársela consigo, arrancarla de su aislamiento, "et il aurait aimé aussi emporter ce val, le ravir à cet isolement qui lui donnait pour la première fois le sentiment de cette chose qui n'en était pas une autre, qui était hors de toutes les autres et ne pourrait jamais s'en approcher" (p.43). Cada lugar, como cada ser y cada momento, se encuentra "isolé, enclos, immobile, arrêté et perdu, loin de tout le reste" (II, 397). Nos recuerda la imagen del "chasseur arborescent". Esta se precisa: el exilio es tanto espacial como temporal. A la distancia se une la fragmentación.

³³ G. Poulet, L'espace Proustien, Tel, Gallimard, 1982.

Pero el problema no sólo radica en el objeto de percepción sino también en el sujeto. Uno no puede acercarse al otro más que en el tiempo, sucesivamente, es decir de manera parcial. El célebre episodio del primer beso de Albertine es significativo de esta experiencia frustrante. El gozo de los labios acaba de repente con el placer de los ojos y del olfato. "Tout d'un coup, mes yeux cessèrent de voir, à son tour mon nez, s'écrasant, ne perçut plus aucune odeur, et sans connaître pour cela davantage le goût du rose désiré, j'appris, à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser Albertine" (II, 365). Así se entiende también la desesperación frente a esos resplandecientes "boutons d'or" esparcidos por los bordes de la Vivonne: no llegan a florecer más que en "Inutile beauté" (I,168). Su camosidad de amarillo brillante, su atrayente superficie dorada, no se puede consumir; es la eterna exasperación del deseo de fruición.

Lo que se pone de relieve es cómo el tiempo vuelve imposible la cercanía de lo otro, que se queda irremediamente otro. El aquí y el ahora no es más que la superficie de una profundidad impenetrable. Con V.Woolf una diferencia a penas perceptible cambia radicalmente la problemática. La continua destrucción del aquí y el ahora enfatiza el cuestionamiento del principio y del fin; vuelve la interrogación del sentido de la existencia. Lo irremediamente otro -y distante- no viene tanto de un "allá en otro lado" que se escapa, sino de la introducción de lo a-tópico y lo a-temporal.

Los abismos temporales en V. Woolf

Cuando penetramos en la obra de V. Woolf, la separación se deja ver en una cierta incompatibilidad de los tiempos. Gracias a una técnica narrativa muy sutil se abre toda una serie de contrastes. El tiempo cronológico aparece como la gran fuerza destructora que arranca dolorosamente de la unidad originaria. Pero también son sensibles los abismos entre tiempo interior y tiempo exterior - o más bien, según los términos de Ricoeur, entre tiempo fenomenológico y tiempo histórico- entre diferentes tiempos interiores -gracias a la técnica de focalización interna variable- y hasta en la misma interioridad -con la continua variación de "tempo" narrativos.

El fluir del tiempo cronológico se percibe como la tela de fondo angustiante de todas las novelas. Lleva a la experiencia de la aporía: si se desea el movimiento porque la inmovilidad es muerte, al mismo tiempo cada paso no hace más que acercarnos al fin. El tiempo deja en los cuerpos la huella de su paso: huella de una muerte cercana y de una comunión perdida. En Mrs Dalloway varias figuras, como lo nota muy bien Ricoeur³⁴, representan este tiempo. Se presiente en el sonido de las campanas del Big Ben, la presencia de la guerra, el signo de la vejez en el rostro de Lady Bruton que llena de terror a Clarissa ("she read on Lady Bruton's face, as if it had been a dial cut in impassive stone, the dwindling of life") (p.28). Así mismo, las

³⁴ Paul Ricoeur, Temps et récit, T.3, Le temps raconté, Seuil, 1984.

pocas alusiones a la apariencia de las personas refieren casi todas al paso del tiempo. Mrs Dalloway, nos dice Scrope Purvis viéndola cruzar la calle, conserva todavía su vivacidad "though she was over fifty, and grown very white since her illness" (p.11); Miss Pym, en la florería, la encuentra envejecida, Peter también; el lánguido sonido de St Margaret le recuerda esa enfermedad, le hace pensar en la muerte; Clarissa misma se deja llevar por el sentimiento de dilución progresiva, "narrower and narrower would her bed be". Podemos recordar también la aparición momentánea de la vieja Mrs Dempster que ve pasar a la joven Maisie Johnson por Regent's Park. No vuelven a aparecer estos personajes de los cuales no sabemos casi nada. Parecen surgir sólo como presentimiento patético del fluir del tiempo: "Pity, for the loss of the roses. Pity she asked for Maisie Johnson, standing by the hyacinth beds", jacintos y rosas como huellas de un jardín edénico, de la infancia.

Es ante todo esta conciencia de la fragilidad que vibra en To the light house; la sensación de que todo amenaza a la presencia amada envuelve todo en un clima de difusa melancolía, de lejanía irremediable³⁶. "Everything this morning was happening for the first time, perhaps for the last time" (p.45), siente Lily al pasearse por el jardín. Como el viajero medlo dormido siente que tiene que mirar por la ventanilla del tren lo que no va a volver a ver jamás, Lily intuye que si ella no salva ese momento, se

³⁶ En toda esta novela se puede apreciar una sensibilidad particular al tiempo muy cercana a la de Yeats. Así "The Pity Of Love": A pity beyond all telling
Is hid in the heart of love:
The folk who are buying and selling,
The clouds on their journey above,
The cold wet winds ever blowing,
And the shadowy hazel grove
Where mouse-grey waters are flowing,
Threaten the head that I love.

pierde para siempre. Ahí está Mr Carmichael que se está volviendo viejo, pronto se va a morir, ¿cómo impedirlo? En la belleza misma de Mrs Ramsay se insinúa una sombra, algo que le da un aire distraído y lejano: "never did anybody look so sad". No podemos más que recurrir de nuevo a la riqueza de los términos de Fragments d'un discours amoureux. El efecto es justamente el del "fading":

"Fading. Epreuve douloureuse selon laquelle l'être aimé semble se retirer de tout contact, sans même que cette indifférence énigmatique soit dirigée contre le sujet amoureux ou prononcée au profit de qui que ce soit d'autre... Tel un mirage triste, l'autre s'éloigne, se reporte à l'infini et je m'épuise à l'atteindre" (p.129).

El sentimiento de dilución llega a tomar dimensiones cósmicas; palpita en el continuo movimiento de las olas. De repente, mientras buscaba una imagen en el catálogo de la armada para dársela a recortar a James, Mrs Ramsay se da cuenta de que todo se volvió silencioso; sólo se percibe ese murmullo de las olas como inexorable fluir de la vida. Le viene la angustia, sus hijos van a crecer, van a sufrir, se van a dispersar. El tiempo aparece como la gran fuerza de separación. Y la estructura narrativa del libro hace todavía más profundo ese sentimiento inquietante de progresivo distanciamiento. Mientras la expectativa del viaje tiende en toda la primera parte hacia un proyecto común en el futuro, la tercera parte se enfoca hacia el pasado. Es que mientras tanto intervinieron la guerra y la muerte. El presente inicial no queda más que como recuerdo de unidad perdida. "Mrs Ramsay! Mrs Ramsay!" exclama Lily; la angustia crece frente a ese sentimiento de ausencia, "to

want and want and not to have". Es interesante notar cómo esas exclamaciones hacen eco al grito reiterado del final de *The Voyage out* "Rachel! Rachel!" y al principio de *Jacob's room*: "Jacob! Ja-cob!" (más adelante: Jo-seph! Jo-seph!). El sentimiento de pérdida remite aquí claramente a un tiempo de lo originario: el del relato bíblico. En efecto, los nombres evocan la conocida historia del Génesis. Jacob, después de 14 años de trabajo, se puede por fin unir a Rachel; y ésta, estéril por mucho tiempo, acaba concibiendo a José. La separación del otro es la separación de la unión original. De ahí nace el sentimiento de incompletud, de escisión del ser (de división intra e intersubjetiva). El efecto se percibe auditivamente en esas llamadas repetidas que nadie contesta, pero también gráficamente. Los nombres -principios de identidad- aparecen separados en dos por un guión ("Ja-cob!"; "Jo-seph!"). "we start transparent, and then the cloud thickens", dice Jacob (p.47)³⁶. Lo que el tiempo cronológico manifiesta es esa progresiva opacidad.

En *The Waves*, el tema de las olas remite también a la ruptura original del cuerpo de la madre: cada ola que surge es como un nacimiento, una separación de la materia indistinta³⁷. "We suffered terribly as we became separate bodies" (p.71), dice Bernard. Regresamos a la idea del cuerpo dislocado, la individualidad se concibe como fragmentación. Pero lo paradójico -y angustiante- es que esa separación no es

³⁶ V. Woolf, *Jacob's Room*, HBJ Book, 1922.

³⁷ En los preludios esta idea implícita vuelve una y otra vez, como lo nota bien Françoise Pellan en *Virginia Woolf, L'ancre et le voyage*, Pul, 1994. Es interesante en particular su análisis del primer preludio: "The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except (that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. (...) As they neared the shore each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand". La salida del sol, nos dice, es una metáfora del nacimiento fundada en parte en la homofonía de "sun/son"; es una salida de la indistinción de la sustancia primordial. Las olas se dejan ver como las contracciones que llevan al parto, a la separación definitiva del cuerpo materno.

ningún camino de personalización. Al mismo tiempo que separa, el tiempo uniforma. "Percival has died (he died in Egypt; he died in Greece; all deaths are one death) Susan has children (...) Life passes" (p. 114). Del nacimiento a la muerte la distancia es imperceptible. Espacio y tiempo se vuelven repetición de lo mismo y la vida toma así matices de anonimato y sinsentido.

Es este sentimiento que se va exasperando en los últimos años de V. Woolf y culmina en su obra final, Between the acts. Aquí la insignificancia de la vida personal, de toda civilización, se deja ver en su posición de "interludio". En efecto aparecen como una pequeña interrupción entre los actos de la tierra sin humanidad que se extienden al infinito. El sin sentido vuelve así irrisoria toda tentativa de comunicación.

Pero la separación entre el ser y el mundo se acentúa todavía más en los violentos contrastes entre tiempo cronológico y tiempo interior. Así, la historia de Mrs. Dalloway se abre en el tiempo de todo comienzo, una mañana de primavera. Se repite el adjetivo "fresh", refiriéndose a la infancia, a la aurora, al balbuceo de todo nacimiento, de todo principio posible; refiriéndose al viento como aspirar de esperanza nueva, como total transparencia del momento; refiriéndose también a la pureza, a una especie de virginidad prístina en esas rosas "fresh, like frilled linen clean from a laundry laid in wicker trays". Junto a este contexto se interpone el fantasma de la guerra. Esta acaba de terminar, pero queda el sentimiento de destrucción

irreversible, de pérdida irremplazable. La guerra terminó, pero continúa la destrucción encamada en esos personajes de nombre tan significativo: Mrs "Killman" (Kill man) y toda la carga de su resentimiento, de su aplastante religión; Lady Bruton (¿Brute?) "more interested in politics than people". Pero sobre todo se perfilan las dos figuras profundamente antipáticas del doctor Holmes y Bradshaw. Si sus nombres no nos dicen gran cosa de sus personas, lo hace una cierta disonancia narrativa. El narrador se distancia de ellos estableciendo una ruptura entre el pensar y el actuar que los caracterizan. Bradshaw alude a su reputación: "not merely of lightning skill and almost infallible accuracy in diagnosis, but of sympathy; tact; understanding of the human soul" (p.85). Y luego vemos cómo casi literalmente "empuja" a Septimus al suicidio. Así mismo, en The Voyage Out, el episodio culminante de la enfermedad y la muerte de Rachel se sitúa en primavera. Lo envuelve en cierta forma la reminiscencia de "April was the cruelest month..."; "I dont like to see anybody fall in May (...) Things seem to go wrong in May. Perhaps it's the moon. They say the moon affects the brain, don't they, Sir?" (p.420). En The Waves aparecen también los mismos contrastes violentos. Después de la muerte de Perceval, los seis amigos se vuelven a juntar por segunda vez. Es un momento de reconciliación; están unidos, más allá de la dispersión del caos; la luz del crepúsculo se mezcla al rojo del vino. De repente todo se ve ensombrecido para Louis. Piensa en los cuartos de tortura, los suplicios y tormentos que el hombre no deja de infligir al hombre. Sobre el momento de dicha siempre pesa la tragedia del mundo. "The weight of the world is on our

shoulders" (P.114), dice significativamente. Unas simples palabras en Between the Acts nos introducen inmediatamente al fondo de esta tragedia; ni siquiera palabras, lo que oímos es un susurro: "Swallow, o sister swallow" (p.131), murmura Bartholomew Oliver durante un intermedio. Françoise Pellan³⁰ nos remite, de manera muy acertada, al primer verso del poema de Swinburne, "Itylus", que narra la leyenda de la antigüedad. Seducida por Tereo, el esposo de su hermana Procne, y privada por él del uso de la lengua, Filomena borda las historias de sus desventuras en una tapicería que le hace llegar a Procne. Esta toma venganza por las dos matando a su propio hijo Itylus, y sirviéndoselo a Tereo en un suntuoso banquete. Después, las dos hermanas tienen que huir y sólo gracias a la intervención de los dioses pueden escapar de la venganza de Tereo; Filomena es metamorfoseada en ruiseñor y Procne en golondrina. En el poema de Swinburne, Filomena se extraña que su hermana tenga todavía ánimo de cantar y le reprocha el haber olvidado la muerte de su hijo. Las huellas de esta leyenda hacen eco aquí. A Bartholomew le intriga la actitud de su hermana Lucy. ¿Cómo puede conservar, en plena vejez y acabando de estallar una nueva guerra, ese ánimo tan despreocupado y feliz? En efecto, el espectro de la guerra y la violencia está siempre acechando en el trasfondo. El espectáculo se desarrolla en una bella tarde de junio de 1939: en el momento en que el mundo vacila de nuevo al borde del abismo. Estos contrastes entre la vivencia interior de una persona y el tiempo histórico aparecen también entre diferentes

³⁰ F. Pellan, Virginia Woolf, l'ancrage et le voyage, PUL, 1994.

vivencias interiores. Una y otra vez lo que exaspera es la profundidad de la separación.

El recurso principal -ya lo hablamos visto- es el de cambios de perspectivas en la focalización interna variable. Del sentimiento de esperanza pasamos sin transición a la más total desesperanza. Así, mientras Rezia va anhelando llegar a Inglaterra -"(she) wanted to see London, and the English horses, and the tailor-made suits, and she could remember hearing how wonderful the shops were..."- Septimus, al lado, ve con terror el horizonte cerrado -"It might be possible, Septimus thought, looking at England from the train window, as they left Newhaven; it might be possible that the world itself is without meaning" (p.79). Al momento presente lo viene a cuestionar la inquietud del principio y del fin, la interrogación del sentido o del sinsentido de la vida. Es la misma pregunta que se hace el biógrafo de Orlando³⁹. Mientras éste se esfuerza por terminar el famoso poema de "the Oak tree", el biógrafo desocupado interroga a un pájaro: "What's life, we ask, leaning on the famyard gate; Life, Life, Life! Cries the bird, as if he had heard(...)" (p.243). Como lo señala bien Françoise Pellan, la pregunta dirigida al pájaro es la misma que aparece al final del último poema de Shelley, "The Triumph of Life": "Then, What is life? I Cried". Ahí se interrumpe el poema visionario en el que Shelley estaba trabajando en Lerici justo antes de ahogarse.

Por último, en el seno de una misma persona encontramos las variaciones de "tempo". Septimus se felicita por no haber sentido nada después de la muerte de su

³⁹ Virginia Woolf, Orlando, Grafton Books, 1977.

amigo Evans: "The war had taught him. It was sublime. He had gone through the whole show, friendship, European war, death, had won promotion, was still under thirty and was bound to survive" (p.78). Toda la vida por delante. Pero la ironía en el cambio de "tempo" narrativo nos denuncia la trágica ilusión. Este desprendimiento supuesto se logra gracias al resumen: varios años, toda una vida de experiencias, aparecen como en un "show", se evocan en unas cuantas palabras. La narración sigue en este tempo rápido hasta el momento del casamiento con Rezia y luego se pierde todo punto de referencia: "Now he had surrendered...People must be sent for. He gave in" (p.81). Empiezan los interminables monólogos de Septimus donde el tiempo del discurso se extiende a expensas del de la historia. Todo se acabó para él. El movimiento inverso ocurre en el caso de Rezia, pero con la misma impresión de dislocación trágica. Se nos va describiendo un amanecer: lentamente la obscuridad se va disolviendo, los colores van apareciendo, manchando los muros; se comienza a distinguir el café rojizo de unas vacas pastando. Va naciendo el sentimiento de alivio, de ligereza. Los numerosos gerundios contribuyen a alargar el momento hasta que irrumpe, brusca, la exclamación de Rezia: "I am alone; I am alone". El contraste, más allá de la oposición temática levantarse/ caer, se da en esta fuerte ruptura de ritmo. Todo ocurre como si el intenso sufrimiento rompiera con las coordenadas espacio/temporales instalando a la persona en el vacío.

Poco a poco parece que más que el espacio/ tiempo en sí, lo que hace imposible toda cercanía es cierta relación al espacio/ tiempo. Finalmente, lo que es imposible es reducir el espacio/tiempo, delimitarlo, pasando de lo desconocido a lo conocido. ¿No será que el movimiento mismo es equivocado?

En Proust -como lo vamos a ver- regresa el término de "fijeza". Recordamos cómo esta característica es la que se opone a movimiento y vida. La tentación de reducir el espacio/ tiempo se sitúa claramente del lado del "idealismo", de la excelsa exaltación del poder de la razón. Con V.Woolf volvemos del lado del peso de la historia -o más bien del lado del sinsentido histórico- que la acerca a Nietzsche. De lo desconocido a lo conocido el impulso es el de la acción instintiva, el de la voluntad de posesión típicamente masculina.

LA PROBLEMÁTICA DE LA IDENTIDAD

Proust y el mito del rey Midas

En la obra de Proust se perfila constantemente la leyenda del rey Midas. El fantasma obsesivo de esta figura envuelve primero al triste destino de los enamorados. Así, por ejemplo, se perfila la historia de Swann. Celoso al extremo, siempre está buscando cómo poseer a Odette. No deja de imaginársela como una "pieza de museo" (I, p.221), una "Zéphora" de Botticelli, que puede tener a la disposición en la colección de su museo imaginario. La necesidad ansiosa del ser enamorado, necesidad absurda -imposible de satisfacer y difícil de curar en las leyes de este mundo- se vuelve necesidad insensata de poseer. Pero si se logra ganar en riquezas, como el rey Midas, se pierde en fruición de vida: la petrificación contagia desesperantemente a todo el mundo deseado. Nadie como Proust se extendió tanto acerca de las profundidades de la "cristalización" del amor que evocaba Stendhal. El proceso se sigue a todo lo largo de Un amour de Swann. La imagen de Botticelli le impide a Swann ver a la "dame en rose", Miss Sacripant y finalmente Odette de Crécy. Es conocida la triste conclusión al final de la relación: "dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une

femme (...) qui n'était pas mon genre" (I, 382). Y conforme a este relato meta - dialéctico se repiten las historias de Saint-Loup y Rachel, Charlus y Morel, el propio Narrador con Gilberte y Albertine. Hay una sed de absoluto que una inmensa tensión afectiva lleva a llenar de representaciones, cuando a lo que se aspiraba era a la esencia. En esta visión del deseo Proust coincide en gran parte con los conocidos análisis de Schopenhauer⁴⁰. "Toute affection vient d'une représentation qui agit sur notre volonté et qui nous est si immédiatement présente qu'elle nous cache tout le reste au point de ne plus laisser voir qu'elle"⁴¹. Es el fenómeno de la "cristalización", que Proust acaba por extender también a todo objeto del deseo (Balbec, Venecia, la Berma...). La gran contradicción del deseo de posesión es que toda satisfacción cesa con ella. Lo que se obtiene parece irrisorio frente al deseo. Así cuando el narrador logra encerrar a Albertine, empieza a sentir que le es una carga. Al constatar el hecho de "la fugitiva", la angustia y el deseo regresan⁴². Se compara él mismo a la trágica figura de Fedra. Teniendo a Hypolite cerca podía mostrarse desdefiosa; pero en cuanto éste declara su partida se desencadena la furia del deseo violento: quisiera retenerlo por siempre junto a ella.

⁴⁰ Anne Henry, en su excelente libro Marcel Proust. Théories pour une Esthétique, explicita la relación estrecha entre Schopenhauer y Proust. Le Monde comme volonté et comme représentation, escrito en 1818, se difundió y adquirió celebridad en Francia a partir de 1880 por intermedio de Hartmann, Wagner y Nietzsche. Hubo también varias traducciones, en particular de Burdeau (el profesor de Barrés), y de Ribot quien reunió en un libro las ideas principales contenidas en los tres volúmenes del Monde comme volonté y tuvo un gran éxito de vulgarización. Proust, desde el principio, es sensible a la idea de la vida como "representación" y a la necesidad que apremia de salir de ésta para llegar al verdadero conocimiento.

⁴¹ Citado en Clément Rosset, L'esthétique de Schopenhauer, PUF, 1969. (II, p.270).

⁴² Una cita de Schopenhauer explicita claramente esta paradoja, creémoslo a Proust: "(...) avec la satisfaction cesse le désir et par conséquent la jouissance aussi" (I,333).

Pero la fatalidad del rey Midas se extiende más allá de los límites del mito. La fijación se contagia también al ser del deseo. El enamorado, entre la multiplicidad de los "yo" que lo constituyen, tiene que limitarse -y en cierta forma paralizarse- en el único que puede complacer al ser amado. Así vemos a Swann, noble, amante del arte, habitado por el mundo de Vermeer, tener como único objetivo hacerse aceptar en el opaco salón de los Verdurin. Es esa voluntad de parecer -de "fijarse" una identidad- para los otros la que Alain De Lattre desarrolla en su excelente libro Le personnage Proustien⁴³. "On veut être approuvé pour la figure que l'on fait, parce qu'hormis l'instant où cette impression se voit, le reste disparaît; parce que rien de la douceur des soies, des bibelots précieux, des rêves de Vermeer ne tient devant l'assentiment d'Odette et l'agrément pour elle de voir accepter son amant chez Mme Verdurin" (p.34). Lo mismo ocurre con el narrador: la prisión que le trata de imponer a Albertine se vuelve prisión de sí mismo. Deja todo para seguir el más mínimo movimiento de la incansable Albertine. Tiene que desplegar cada día más ingenio que "Shéhérazade" para inventar pretextos para no acompañarla siempre y sin embargo hacerla seguir. Pero siempre queda consciente del laberinto en el que se adentra: "malheureusement sí, par une même ingéniosité, la conteuse persane retardait sa mort, je hâtais la mienne" (III, p.131). El deseo de posesión lleva pronto a la destrucción, tanto de un lado como de otro. "Et c'est parce qu'ils contiennent ainsi les heures du passé que les corps humains peuvent faire tant de mal à ceux qui les aiment, parce qu'ils contiennent tant de souvenirs de joies et de désirs déjà effacés

⁴³ Alain De Lattre, Le Personnage Proustien, Corti, 1984.

pour eux, mais si cruels pour celui qui contemple et prolonge l'ordre du temps le corps chéri dont il est jaloux, jaloux jusqu'à souhaiter la destruction(...)" (III, p.624). El deseo llega a los límites de la crueldad, se vuelve deseo de destruir. Así el Barón busca asesinar a Morel tanto como destruirse perversamente en los placeres del sado-masoquismo.

Más allá del círculo del amor, la sociedad se vuelve también poder de fijación. Toda una serie de reglas y códigos rigen el actuar de las personas que acaban volviéndose puro mecanismo -y entre objeto o mecánica la diferencia es tenue, si no es porque esta última puede admitir un poco de gracia. Así se presenta el rito del saludo y la presentación y, de manera ejemplar, con el duque de Guermantes. Se le ocurre ir un día a la casa del narrador en los momentos de peor desconcierto por el estado crítico de la abuelita. Está esperando con Marcel en la sala, cuando llega la madre preocupada por bolsas de oxígeno. Es entonces cuando el duque, orgulloso, empieza el ballet ritual de la presentación: "*Je ne pus faire autrement que le nommer, ce qui déclancha aussitôt de sa part des courbettes, des entrechats, et il allait commencer la cérémonie complète du salut*" (II, p.338). Poco importan las circunstancias, está establecido que estas danzas de un gran señor no pueden ser más que un gran honor. Por eso el duque se queda sumamente extrañado y molesto al ver que la madre, hundida en su dolor, lo ignora totalmente. Guarda un gran resentimiento, "*il avait encore dans les jambes tout le reste des saluts et des révérences à reculons qu'on l'avait empêché de mener à leur fin*". Uno se cree

autónomo y no es más que autómeta. La vida en sociedad no es más que la repetición de ciertos gestos y pensamientos muertos.

Se precisa aquí nuestra intrigante imagen del "Chasseur arborescent". Lo hablamos visto exiliado, en la distancia y en el tiempo, como Marcel; lo hablamos visto inmovilizado, transformado en una triste y frágil planta que sacan al sol y guardan por la noche. Podemos ahora acercar la figura de esta fascinante fijación a la de la "cristalización" del amor y de la mecanización de la sociedad. Inmovilidad y "representación" se aproximan así. Todo el contexto que rodea a esta extraña planta va en el sentido de esta intuición. En el interior del hotel sus compañeros aparecen como coristas de "figuración" o como "ces élèves de Mme de Maintenon qui, sous le costume des jeunes Israélites, font Intermède chaque fois qu'Esther ou Joad s'en vont" (I,p.706). Distancia y fragmentación provendrían entonces de esa sed de posesión que se toma pronto en fabricación de representaciones, de ese movimiento que busca siempre conocer más -como la ciencia- y no hace más que congelar. El exilio se insinúa como ese velo de representaciones que nos separa del mundo, del otro y de nosotros mismos. Buscando el gozo inmediato, "aquí y ahora", uno no encuentra más que la nostalgia del "allá", en otros tiempos... Poco a poco, la imposibilidad de comunicar, más que cuestionar una fatalidad de nuestra condición en el espacio y en el tiempo, parece cuestionar una cierta forma de identidad: el ser como "idem". Ya no se puede definir o fijar gracias a una serie de características perdurables. La falta de repetición de "lo mismo" implica la multiplicidad de referentes

para un personaje. Y lo cómico -a veces lo dramático- viene de la obstinación de no reconocer -o no querer reconocer- más que uno (así las tías del narrador que no ven en Swann "más que" al hijo de un cambista".

En un excelente ensayo, "Proust et le langage indirect"⁴⁴, Gérard Genette nos recuerda cómo Proust había previsto la posibilidad de intitular las tres partes de su obra en 1913: " la edad de los nombres, la edad de las palabras, la edad de las cosas". La primera, nos dice, sería la "edad donde uno crea lo que nombra". Se cree que lo que se nombra es tal como uno lo nombra. Es la ilusión "semántica" de una relación entre el significado y el significante, la ilusión "referencial" que identifica al significado con el referente. La edad de las palabras nos enseña que la verdad de la palabra está en la mentira; hasta las palabras más sinceras mienten, siempre se encuentran alejadas de la verdad interior. Y es que, como lo nota bien Genette, la conciencia misma miente⁴⁵. Cuando un snob como Legrandin o el Sr. Bloch padre dice de un personaje fuera de su alcance "no quiero conocerlo", el sentido que podemos leer es en realidad "no puedo conocerlo". Pero lo creen sinceramente, como el narrador cree en las mentiras que le dice a Françoise: "on sait que celà n'est pas vrai, mais on ne le dit pas cependant par simple artifice, on le dit parce qu'on l'éprouve ainsi" (I, p.711). De esta falsedad del lenguaje provendría la necesidad de

⁴⁴ Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, 1969. (p.223-294).

⁴⁵ Para Paul Ricoeur el psicoanálisis abre el cuestionamiento fundamental del siglo XX. En *Le conflit des interprétations*, (Seuil, 1969), nos deja ver la amplitud de la problemática que se abre aquí: "Un problème nouveau est né: celui du mensonge de la conscience, de la conscience comme mensonge; ce problème ne peut rester un problème particulier parmi d'autres, car ce qui est mis en question de manière radicale et générale, c'est ce qui nous apparaît (...) comme le fondement, comme l'origine même de toute signification, je veux dire la conscience" (p.101).

un "lenguaje segundo", "indirecto", el de la obra: pasamos así a la edad de las cosas. Si Genette nos muestra por qué y cómo se efectúa tal desplazamiento del lenguaje, no se detiene en la profunda desestabilización ontológica que esto implica. Es lo que nos interesa seguir más de cerca.

El lenguaje segundo, para llegar al ser "verdadero", tiene que ir más allá de la conciencia y la "representación". Tiene entonces que desplazarse del ser como posesión de sí mismo -en la conciencia- y comprensión de la realidad -en la representación- al ser que admite en sí mismo un fundamento de pasividad y por lo tanto de alteridad. Se nos abre otra posibilidad de camino, ya no de lo desconocido hacia lo conocido, sino al revés de lo conocido a lo desconocido, a ese fundamento oscuro de alteridad. ¿Sería este el camino de la comunicación posible: el camino de Orfeo? Anne Henry, en su magnífico libro Marcel Proust. Théories pour une esthétique, propone que La Recherche se puede leer como una puesta en escena magistral de toda la visión del romanticismo alemán heredado a través de Schopenhauer y la filosofía de la época. Se acerca así a la cuestión esencial de la identidad: La Recherche narra la nostalgia y el regreso -gracias a la obra- a la identidad romántica donde el ser forma parte del mundo; la historia es la del retorno a la unidad perdida. Pero el cambio parece ser más decisivo que un simple regreso a una visión anterior. En este sentido va el apasionante ensayo de Léo Bersani⁴⁶. Frente a la disparidad entre el "yo" y el mundo, habla del arte como de un "acte de courage qui consistera à rendre le moi aussi indéfini et indéfinissable que possible; et

⁴⁶ Leo Bersani, "Dégüisements du moi et art fragmentaire" en Recherche de Proust.

même à protéger la liberté des autres" (p.18). Y pone en relación al "yo" vaciado de toda sustancia con la aparición del "arte incompleto" a finales del siglo XIX. Ambos se establecen contra la fijeza, tan similar a la muerte. Así manifiestan una preocupación por el tiempo y el movimiento típicamente "modernista"⁴⁷. Se trata entonces de encontrar una estabilidad que no equivalga a una inmovilización del "yo", otra forma de identidad. Tal sería la búsqueda de La Recherche. Es aquí cuando la comparación con V. Woolf se vuelve interesante.

V. Woolf: la posesión/lo masculino

En The Voyage Out, la enfermedad y la muerte de Rachel cobran una fuerza y un misterio particular. Mientras toda su cabeza le da vueltas, Terence le lee el Comus de Milton y la lectura se contagia de ese estado febril. La historia, que se insinúa como vértigo en la mente de Rachel, flota en todo el ambiente como el dolor de una obsesión. De esta cautivante leyenda oímos sólo el final. Es interesante regresar al principio: el vil Comus heredó los poderes de su madre Circe. Aprovechándose de éstos hechiza a una joven pura y trata de vencerla haciendo una seductora apología del placer. Cuando está por darle el filtro que la va inclinar a la lujuria, irrumpen sus dos hermanos y rompen el frasco de la pócima. Pero Comus huye con su barrita mágica y ellos no pueden romper el hechizo que paraliza a su hermana. El buen Espíritu que los había guiado hasta ahí les aconseja entonces que

⁴⁷ Esta preocupación está claramente al origen de los movimientos de vanguardia -Futurismo, Dadaísmo...- que se fundan en el movimiento mismo -hasta lo obsesivo- contra la inmovilidad de lo muerto.

impíoren la ayuda de Sabrina, niña de las aguas casta y pura. Aquí empieza la lectura de Terence: "(...) *Sabrina is her name, a virgin pure; Whilom she was the daughter of -Lochrine, that had the sceptre from his father Brute*" (p.398). Las palabras vienen a habitar a Rachel como un incomprensible estado de malestar: "Rachel went off upon curious trains of thought suggested by words such as "curb" and "Lochrine" and "Brute", which brought unpleasant sights before her eyes, independently of their meaning" (p.339). El nombre del padre de Lochrin es significativo: Brute. En esta leyenda las figuras masculinas se cargan negativamente. Aparecen como encarnaciones de la bestialidad, la fuerza destructiva, violadora, la energía instintiva. Se mezclan así al agudo dolor de cabeza de Rachel⁴⁸. En el fondo la obsesión de estas figuras se perfila siempre en la obra de V. Woolf, evocando el carácter destructivo de la acción y la historia, construida por la voluntad de posesión masculina.

No hay más que recordar los intermedios de The Waves, conforme va despuntando el día, los pájaros se lanzan sobre los caracoles y van a picotear salvajemente las conchas. "They spied a snail and tapped the shell against a stone. They tapped furiously, methodically, until the shell broke and something slimy oozed from the crack" (p.73). Luego atacan al cuerpo indefenso y suave, lo picotean una y otra vez con suma crueldad y acaban abandonándolo a la podredumbre. Esta violencia es la que despliega Gilles en Between the Acts al apachurrar la cabeza de

⁴⁸ * (...) Goddess of the silver lake,
Listen and save!
But her head ached; it ached whichever way she turned it" (p.399).

una serpiente - a punto de ahogarse porque no se puede tragar un sapo; sus zapatos se quedan con las marcas de sangre. En la realidad, la misma crueldad impulsa a los hombres a la guerra. En el panfleto anti fascista Three Guineas⁴⁹, la autora responde a una pregunta de sus corresponsales: "How in your opinion are we to prevent war?" (p.7). La respuesta es clara: las mujeres tienen que pensar sobre el destino y gracias a cuatro principios primordiales "...Poverty, chastity, derision, and (...) freedom from unreal loyalties..."⁵⁰ (p.142), hacer contrapeso al orgullo, los celos, la avaricia y el espíritu de posesión masculinos. "War is a profession" -concluye- "a source of happiness and excitement; and it is also an outlet for manly qualities, without which men would deteriorate" (p.15). Más allá de la guerra, en la vida cotidiana, lo negativo de la figura masculina aparece en la violación del espacio íntimo, de ese indispensable "room of one's own".

Pero lo interesante es cuando nos acercamos a las palabras. Las aforas del lenguaje empiezan a tomar aquí un relieve y una profundidad particular; se puede ahondar más en ellas, precisar más de cerca el problema. Y es que aquí los mismos vicios parecen volver. Lo que impide la comunicación es justamente ese deseo de posesión. El instinto masculino, nos dice V. Woolf en A Room Of One's Own⁵¹, es el que lleva a inscribir su nombre en una lápida o un árbol,

"...as Alf, Bert or Chas. must do in obedience to their instinct, which murmurs if it sees a fine woman go by, or even a dog, Ce chien est à moi. And, of course, it may

⁴⁹ V. Woolf, Three Guineas, Hogarth Press, 1938.

⁵⁰ "By derision (...) is meant that you must refuse all methods of advertising merit, and hold that ridicule, obscurity and censure are preferable, for psychological reasons, to fame and praise", (p.146).

⁵¹ A Room Of One's Own, Grafton Books, 1977.

not be a dog, (...) it may be a piece of land or a man with curly black hair. It is one of the great advantages of being a woman that one can pass even a very fine negress without wishing to make an Englishwoman of her" (p.57).

La mayor crítica que V. Woolf dirige a los escritores realistas -en particular a H.G.Wells y Arnold Bennet- es precisamente esta utilización del lenguaje con fines de apropiación. La descripción no es más que la expresión de ese mortífero deseo de posesión. En "Mr Bennet and Mrs Brown", V. Woolf se imagina que Wells y Bennett toman el tren al lado de Mrs Brown, una mujer pobre y con una mirada ansiosa. Mientras Mr. Wells hubiera inmediatamente elaborado la historia de un mundo mejor, desbordando de generosidad y de lujo, fuentes, bailes, restaurants (...), Mr Bennett se perdería en la descripción del más mínimo detalle -que Mrs Brown usa un prendedor que se compró en el bazar de Whitworth por tres chelines y once centavos; que tiene unos guantes surzidos cuyo pulgar izquierdo ha tenido que ser remplazado por completo (...). Forjan así todo un mundo de representaciones que acaba destruyendo la vida. Aquí regresa la figura del rey Midas. Todo lo que tocan aquellos escritores se vuelve materia muerta. Los famosos "personajes" que tanto exaltan, pueden llegar a relucir como el oro, pero nunca lograrán animarse de un temblor de vida.

Como en Proust, lo que se cuestiona aquí es la identidad como "Idem". Tratando de reconstruir los rasgos y características de una persona, uno no hace más que alejarse de ella. En realidad no hay ningún tipo de continuidad. Susan, angustiada, ve

alejarse a Bernard, presiente que se le escapa. Pero Bernard intuye que así tiene que ser: "For there is nothing to lay hold of. I am made and remade continually" (p.90). Del lado de la identidad como carácter nada hay que esperar. "Mis hijos"..."mi esposa"... "mi casa"... "mi perro", decía Bernard, "(but) now that lovely veil has fallen. I do not want possessions now" (p.126).

Si el camino no va de lo desconocido a lo conocido, por el reconocimiento de "lo mismo", queda por recorrer el sentido inverso: es el trayecto del mito de Orfeo que une a Proust y a V.Woolf.

La historia es conocida. Hijo de Oeagre y de la musa Calliope, Orfeo tenía una voz excepcional. Embarcado con los Argonautas para ritmar el movimiento de los remadores, tranquilizó con sus cantos un pleito de los marinos, calmó las tempestades furiosas, encantó los riscos errantes y, cuando alcanzaron el dominio de Colchidia, hizo descender al sueño sobre los párpados del dragón que guardaba el velodno de oro. El episodio que nos interesa comienza con la tragedia de Eurídice. Huyendo de Aristeo, quien la pretendía, la ninfa es mordida por una serpiente y muere. Orfeo, ciego de dolor, desciende a buscarla a los infiernos. Ahí conmueve a todos sus habitantes; las Furias lloran, Proserpina cede y Plutón le permite llevarse de nuevo a la muerta con una condición: no debe voltear a verla antes de salir a las superficies. Pero la impaciencia lo pierde. En el deseo de abrazar a su enamorada olvida la cruel consigna y Eurídice se desvanece para siempre. El final se vuelve bastante oscuro. Una de las más bellas leyendas cuenta cómo fue despedazado por

las Menadas al querer revelar a los hombres los secretos de su descenso. Su cabeza fue arrojada al Hebro junto con su lira y su cuerpo dispersado por todo el mundo.

Dos elementos hacen comprender la fecundidad de este mito (tanto en la antigüedad con el movimiento "órfico" como en el arte de principios de siglo). Primero Orfeo parece como figura de la unidad. De ascendencia apolínea por sus padres tiene también relación con la oscuridad de los infiernos⁵². Abre así un camino entre los opuestos: el cielo y los infiernos, el sol y la oscuridad, la muerte y la vida; pero lo más interesante es cómo esta travesía se vuelve analogía de un movimiento interior: a la luz por el descenso a la oscuridad, a la vida por el descenso a la muerte. Aquí juega un papel importante la lira: el arte no es sólo un medio para expresar la unidad sino la única forma de llegar a ella. El mito nos muestra así el camino. El otro elemento importante es la finalidad del descenso a los infiernos que distingue a este mito de los otros.

Ulises fue a consultar a Tiresias sobre su destino. Eneas, tras una aparición de su padre, baja para adquirir conocimiento sobre la nación que va a fundar. A Orfeo no lo guía ninguna voluntad de conocimiento. Baja por Euridice, para salvar lo que se había perdido y no para saber del futuro. Eva Kushner señala a propósito de Segalen, Cocteau, Jouve y Pierre Emmanuel: "Chacun de ces écrivains voit l'âme du poète scindée en deux parts, l'une latente et passive, l'autre créatrice et dominatrice. L'une porte le nom d'Eurydice, l'autre est Orphée"⁵³. Lo perdido no es solamente el otro,

⁵² esta idea de unidad de los contrarios es central en los Sonetos a Orfeo de Rilke. Así en bello soneto VI: "¿Es él de aquí? No; / de ambos reinos procede su vasta naturaleza. / Con más pericia doblará las ramas del sauce / quien haya conocido las raíces del sauce".

⁵³ Eva Kushner, Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine, Nizet, 1961, p.81.

sino también el propio ser, escindido desde los orígenes. El mito se acerca así al del ser andrógino tan presente en Proust y Woolf. El descenso dramatiza la búsqueda de otra identidad, la posibilidad de un nuevo camino de comunicación.

EL MITO DE ORFEO EN PROUST

“Rien que celui qui a déjà levé sa lyre
aussi parmi les ombres,
est apte à rendre avec divination
la louange infinie.

Rien que celui qui a mangé avec les morts
de leur pavot à eux,
reste capable de ne perdre encore
pas le plus léger son.

Sur l'étang, le reflet peut bien
fréquemment se brouiller:
sachons l'image.

Ce n'est que dans le double empire
où deviennent les voix
douces d'éternité”.

Rilke, Sonnet 9, Sonnets à Orphée

EL MUNDO MITOLÓGICO

Elementos mitológicos dispersos

Desde la primera lectura de La Recherche uno es sensible al mundo mitológico que la envuelve. Poco a poco el mito parece volverse un espacio de referencia natural. Encontramos primero alusiones dispersas. Balbec aparece como una "gracieuse mythologie océanique" (I, 668); los fantásticos corredores de la ópera conducen al "royaume mythologique des nymphes des eaux" (II, p.38). El sueño, que lleva al encuentro con la amada, se compara al "embarquement pour Cythère de la passion" (III, 912), así como la cocina de Françoise se deja ver como un pequeño y sagrado "temple de Vénus" (I, p.78). De los personajes, en particular, surgen como encarnaciones maravillosas. Se dice que los Guermantes provienen de "l'union d'une déesse et d'un oiseau"; Gilberte es comparada a Melusina, Albertine a la diosa de la blanca luz, Leucothea o a la ninfa de las aguas Glaucomé; los hijos de Mme de Surgis se desplazan como preciosas divinidades griegas. Y el gran arte de la Berma es haber sabido evocar, en el simple gesto de un brazo levantado, "une Hespéride (...) d'Olympie" así como "les belles vierges de l'ancien Erechthéon" (I, 560). El narrador se llena de gozo al descubrirlo, "et je me disais: voilà l'Hespéride d'Olympie, voilà la soeur d'une de ces admirables orantes de l'Acropole" (I, 560). Surgen también los famosos mitos celtas que envuelven a todo ese mundo de una vibración

particular. Difunden la creencia de que las almas de los muertos se encuentran cautivas en seres inferiores. Sólo la penetración de éstos permite reconocerlas, romper el hechizo y así liberarlas. Bajo el dominio de este mito se esconde la vocación profunda del poeta: dejarse penetrar por lo perecedero, imprimirlo en sí con tanta pasión que uno pueda salvarlo y salvarse con él.

Pero más frecuentemente encontramos alusiones al mito del descenso a los infiernos.

En Le Temps retrouvé, el narrador se pasea con Gilberte hasta las fuentes de la Vivonne. Se extraña al no encontrar más que un poco de agua estancada: toda su infancia las habla soñado como "l'entrée aux enfers", atrayentemente misteriosas en su realidad inasequible. Lo que se imaginaba como reino maravilloso no es más que un lugar decepcionante. Pero en la mayoría de los casos la situación se invierte: el narrador se encuentra de repente, como Dante, en compañía de Virgilio explorando las profundidades secretas. En la misma Vivonne, llena de plantas acuáticas, flotan unos nenúfares. Marcel observa uno, aislado, que incansablemente va de un borde del río al otro; estirándose, desplegándose, la corriente lo lleva siempre al mismo punto de partida. "Tel était ce nénuphar, pareil aussi à quelqu'un de ces malheureux dont le tourment singulier, qui se répète indéfiniment durant l'éternité, excitait la curiosité de Dante, et dont il se serait fait raconter plus longuement les particularités et la cause par le supplicié lui-même, si Virgile, s'éloignant à grands pas, ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite, comme moi mes parents" (I, p169). Cuando más

tarde regresa el término de "supplice", en "le lieu de supplice que sont les demeures nouvelles" (I, p.664), se recuerda metafóricamente el ir y venir de estos tristes nenúfares -como el ir y venir angustiado del narrador quién no se encuentra en su lugar- y se despliega el mundo fascinante de la travesía por las profundidades infernales. Así no nos extraña la evocación, un tanto cómica, de la llegada a Balbec. La primera vez que penetra en el gran hotel, mientras su abuelita está discutiendo precios con el director, el narrador, confuso, mira para otro lado. "Et en même temps le regard de Minos, Eaque et Rhadamante (regard dans lequel je plongeai mon âme dépouillée, comme dans un Inconnu où plus rien ne la protégeait) me fut jeté sévèrement par des messieurs qui, peu versés peut-être dans l'art de 'recevoir', portaient le titre de 'chefs de réception' " (I, p.664). Irónicamente, en ese lugar donde se introduce por primera vez, los que le brindan la bienvenida no son más que los mismísimos jueces de los infiernos. Así se expande este universo y el salón de lectura, donde gente descansa leyendo tranquilamente tras un cristal, se impregna de los colores del Paraíso o del Infierno de Dante, "selon que (je) pensais au bonheur des élus qui avaient le droit d'y lire en toute tranquillité, ou à la terreur que m'eût causée ma grand'mère si, dans son Insoûci de ce genre d'impressions, elle m'eût ordonné d'y pénétrer" (I, p.664). Pero la atmósfera cambia en las alusiones a Orfeo; un clima particular de lirismo parece expandirse con esta presencia.

Entre las evocaciones se levanta el "palais Gabriel" de los Campos-Eliseos. En la noche, gracias a la luz de la luna que desmaterializa la piedra de las columnas, el monumento surge como "un décor de l'opérette *Orphée aux Enfers*" (I, P.489) y le da por primera vez a Marcel "l'impression de beauté". Esta sensación de trascendencia le da enseguida a esta evocación un tono más solemne que a las de Dante. El ámbito de Orfeo es siempre el del anochecer. Así, en *La prisonnière*, el narrador, cansado de la angustia de estar persiguiendo a Albertine, tiene breves momentos de paz: "La décroissance du jour me replongeant par le souvenir dans une atmosphère ancienne et fraîche, je la respirais avec les mêmes délices qu'Orphée l'air subtil, inconnu sur cette terre, des Champs Elysées" (III, p.30). La vuelta a lo originario se añade aquí a la presencia de Orfeo. El camino hacia lo desconocido es también, deleitosamente, el del regreso del exilio. Pero antes de llegar a este lugar último, de los elegidos, hay que seguir la larga búsqueda de Orfeo en la cual se tiene que enfrentar a la muerte.

Así la búsqueda de Odette por Swann se asimila a la de Euridice por Orfeo, repliéndose la tragedia.

"D'ailleurs on commençait à éteindre partout. Sous les arbres des boulevards, dans une obscurité mystérieuse, les passants plus rares erraient, à peine reconnaissables. Parfois l'ombre d'une femme qui s'approchait de lui, lui murmurant un mot à l'oreille, lui demandant de la ramener, fit tressaillir Swann. Il frôlait anxieusement tous ces corps obscurs comme si, parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice" (I, 230).

A la dicha suprema del encuentro sucede la inevitable separación. Odette vuelve a perderse sin remedio en la oscuridad y Swann se queda con el deseo de morir. Muchos años después, oyendo la sonata de Vinteuil recuerda con toda nitidez este drama; recuerda cómo habla penetrado, en ese mundo sobrenatural, "monde mystérieux où on ne peut jamais revenir quand les portes sont refermées" (I, 347); y llora, pues a él se le habían cerrado sin remedio.

Estas mismas puertas fantásticas parecen poder volver a abrirse, por un momento, en la fascinante mitología del teléfono. Dos mundos totalmente separados se comunican en la gracia de un instante:

"nous n'avons, pour que ce miracle s'accomplisse, qu'à approcher nos lèvres de la planchette magique et à apeler (...) les Vierges Vigilantes (...) qui sont nos anges gardiens dans les ténèbres vertigineuses dont elles surveillent jalousement les portes; les Toutes-Puissantes par qui les absents surgissent à notre côté, sans qu'il soit permis de les appercevoir" (II, 133).

Pero también, a causa de la cruel consigna, se repite la imposibilidad de ver y de abrazar al ser querido. Marcel cae en la misma impaciencia de Orfeo, le grita a su abuelita, busca estrecharla:

"mais alors il arriva que, me laissant plus seul encore, je cessai tout d'un coup de percevoir cette voix. (...) Il me semblait que c'était déjà une ombre chérie que je venais de laisser se perdre parmi les ombres, et seul devant l'appareil, je continuais à

répéter en vain "Grand'mère, grand'mère", comme Orphée, resté seul répète le nom de la morte" (II, 136).

Trata de volver a comunicarse, pero las caprichosas guardianas de la noche ya no quieren abrirle esas "Portes merveilleuses" (II, 136).

Pero más allá de la recurrencia de todas estas alusiones, de manera más amplia que el mito de Orfeo, se podría hablar de la presencia -en el conjunto de la obra- de un mito órfico del conocimiento y de la salvación. En efecto, se puede percibir en La Recherche un movimiento general que va de las tinieblas a la luz; es el mito del pasaje, del enfrentamiento a la muerte e iniciación a la vida. Hay que regresar a los antiguos misterios para aproximarse al secreto de la inmortalidad.

Así aparece primero el acto de la memoria involuntaria. Muchas similitudes relacionan al episodio de la magdalena con el del mito. Un ambiente nocturno y de extrañeza asemeja al esfuerzo por recordar a un descenso a los infiernos. El espíritu tiene que "viajar", emprender una larga travesía hacia el "Pais oscuro"; y en las "grandes profundidades", donde tiene que buscar, presente el movimiento de una forma que quiere elevarse: "...Je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur (...) j'entends la rumeur des distances traversées" (I, 46). Como en otros momentos dichosos, el descenso acaba aquí en victoria. La naturaleza de este triunfo es clara: es un triunfo sobre la muerte. En el momento de la revelación final en el hotel de los Guermantes, el narrador habla varias veces de "resurrección" (III, 874,

875, 876), de "être qui respire". A diferencia de la felicidad sensible o intelectual, lo que experimenta aquí es una felicidad "pareille à une certitude, et suffisante, sans autre preuve à me rendre la mort indifférente" (III, 867). La iniciación a estos misterios órficos pasa por un difícil descenso a los reinos de la muerte.

En una verdadera prosopopeya se vuelve a repetir, casi en una mímica gestual, el escenario corporal de este mito con la aparición de los árboles de Hudimesnil. Este episodio, siempre asociado al de los momentos dichosos, relata esta vez una experiencia frustrada. "Je regardais les trois arbres (...), mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas de prise, comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts, allongés au bout de notre bras tendu, effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien saisir" (I, 717). El espíritu se tiende, como la mano de Orfeo que trata desesperadamente de alcanzar la de Euridice antes de que se desvanezca. "Comme des ombres ils semblaient me demander de les enmener avec moi, de les rendre à la vie" (I,719), pero el coche da vuelta y los árboles se alejan en la oscuridad "en agitant leur bras désespérés, semblant me dire: (...) Si tu nous laisses retomber au fond de ce chemin d'où nous cherchions à nous hisser jusqu'à toi, toute une partie de toi-même (...) tombera pour jamais au néant" (I,719). Y el narrador, impotente, se queda con la penosa sensación de haber "renegado" de un muerto. Así este mito órfico de la memoria involuntaria deja una cierta insatisfacción. Primero es una gracia ocasional; "on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où l'on peut entrer et qu'on aurait

câchero en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s'ouvre" (III, 869). Sólo del azar del destino depende que estas maravillosas puertas se abran. Luego pueden abrirse sin que se logre salvar nada (así los árboles de Hudimesnil, los inasequibles "boutons d'or", o el poder de los nombres que anuncian un más allá que se escapa). Y por fin, cuando se llega a ese conocimiento de la esencia, el triunfo no es más que pasajero: "cette contemplation quoique d'éternité était fugitive" (III, 875). No es más que por un instante que el ser se puede acercar a una realidad total como presente inmutable y certidumbre de un futuro. Se comprende entonces la necesidad del arte, como mito órfico de la salvación.

La música de Vinteuil parece lograr, desde un principio, el encantamiento de la voz de Orfeo: abre las puertas de lo desconocido. Profundidad, misterio, noche, sombras, vuelven a constituir el escenario de la fascinante aparición de la pequeña frase. Esta "cautiva divina" toma los matices de una criatura frágil y elusiva que hay que salvar de la oscuridad. El gran arte de Vinteuil, "explorador de lo invisible", consiste en captar esa presencia, hacerla visible. Así Swann la siente surgir como "une ombre revivifiée" (I, 351), y cuando se aleja y desaparece percibe como la vibración "d'un être invisible et gémissant" (I, 352). Pero antes de expirar, la pequeña frase parece murmurar un secreto, la "parole ineffable d'un seul absent, peut-être d'un mort" (I, 352). Lo que la música evoca es la búsqueda misma del artista, en medio de "espesas tinieblas inexploradas", de "quelques unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité (...)" (I,349); la búsqueda

por salvar algo de esa "grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant" (I,350). En su excelente libro Proust et le monde sensible⁵⁴, Jean-Pierre Richard sigue con detalle las diversas apariciones de la pequeña frase. Se hace énfasis en el marco espacial del escenario, casi siempre idéntico a pesar del cambio de actores (cuerpo de mujer, sirena, ser sobrenatural o pájaro abandonado...). La dominante está en el eje de lo profundo, en el carácter lejano y elusivo de lo que se busca captar. Hay una constante también en el particular clima emotivo: en el diálogo entre piano y violín flota una atmósfera de angustia y tensión por un lado, de tristeza misteriosa y pasividad por el otro; sentimiento de límite y de extremo en los dos. Vuelven así-mismo las famosas puertas: "(...) le violon était monté à des notes hautes où il restait comme pour une attente (...), et avec un effort désespéré pour tâcher de durer jusqu'à son arrivée, de l'accueillir avant d'expirer, de lui maintenir encore de toutes ses dernières forces le chemin ouvert pour qu'il pût passer, comme on soutient une porte qui sans cela retomberait" (I, 345). La música repite entonces, en múltiples variaciones, una misma historia de salvación: pasaje de la muerte a la vida, de las tinieblas a la luz, por medio del descenso. Es interesante notar -como lo hace Luz Aurora Pimentel en Metaphoric Narration- cómo este episodio de la música de Vinteuil va siempre asociado al de la magdalena, de los árboles de Hudimesnli y de los campanarios. Gracias a una narración repetitiva, estos cuatro momentos interactúan metafóricamente unos con otros. "(...) reminiscence itself becomes a metaphor of

⁵⁴ Jean-Pierre Richard, Proust et le monde sensible, Seuil, 1974.

cognition and creation -creation as re-creation, cognition as re-cognition"⁵⁵, podemos añadir: re-creación y re-conocimiento como descenso. Y si tomamos en cuenta que la música regresa a eso que hubiera podido ser -sí no hubiera existido el lenguaje- la "comunicación de las almas" (III;262), el camino se hace más claro: el encuentro con el mundo, con el otro, consigo mismo, pasa por el descenso/ascenso de la travesía órfica. Así aparece primero el movimiento "sueño/ despertar" tan presente en la Recherche: abriéndose como una posible vía hacia una nueva identidad. Pero ¿Cómo pueden las palabras efectuar esta travesía? Es lo que podremos seguir más de cerca, y esclarecer así la relación entre mito y metáfora de donde surge -según las conocidas afirmaciones del narrador- la realidad.

⁵⁵ Luz Aurora Pimentel, Metaphoric Narration. Parranarative Dimensions in A la Recherche du Temps perdu. (p.111)

SUEÑO Y VIGILIA

Impresiona en La Recherche la amplitud del dominio de los sueños. Primero parecerían deleitosas digresiones del movimiento general que se podría resumir como la "historia de una vocación"⁵⁶. Pero la estrecha relación que instauran con el trayecto órfico, como lo vamos a ver, nos hace interrogar. ¿Acaso el movimiento sueño/vigilia no aparecería, al igual que la memoria involuntaria y el arte, como vía posible de comunicación y conocimiento? Más aún, ¿no sería precisamente éste el camino de la escritura hacia una nueva identidad? Para poder ahondar en esto empecemos por ver con detalle la curiosa proximidad con el mito.

En el episodio de Doncières encontramos una larga disertación sobre el sueño. El narrador nos hace penetrar, después del agotamiento por haber seguido durante horas a Saint Loup en sus ejercicios militares, en los profundos antros del sueño. Círculo por círculo se va descendiendo en los abismos infernales latentes en las imágenes de Virgilio en la Enéida, el Siegfrido de Wagner o las brujas shakespearianas (que aparecen en los primeros antros preparando "l'infemal fricot des maladies"). Cuartos de la costumbre, cuartos del olvido, se va avanzando a una oscuridad cada vez mayor hasta llegar a esos antros "aux parois obscures (...)

⁵⁶ Es la interpretación pertinente de Michel Raimond y Luc Fraisse en Proust en toutes lettres, Bords 1989. "De l'épisode de la madelaine à celui des pavés inégaux, l'axe essentiel de la Recherche est l'histoire d'une vocation: ses premiers appels se sont fait entendre au Narrateur au cours des promenades du côté de Guermantes dans "Combray"; la promesse de son accomplissement survient dans les dernières pages du Temps Retrouvé" (p.67).

desquels pendent (...) les souvenirs des songes"⁵⁷ (II, p.87). Vuelven las profundidades misteriosas en las "galerías subterráneas"; vuelven también las famosas puertas: los insomnes se dan cuenta de repente, después de haber tratado de dormirse durante mucho tiempo sin conseguir salir de infinitos razonamientos, de que han tenido una ausencia en la lógica de los pensamientos, "cette courte absence signifiant que la porte est ouverte par laquelle ils pourront peut-être s'échapper tout à l'heure (...)" (II, p.86). En este viaje a los infiernos surgen los personajes muertos. En el sueño de la abuelita se nombra explícitamente el magnífico mito.

"Dès que, pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en lames, Je cherchais en vain celle de ma grand'mère dès que j'eus abordé sous les porches sombres..." (II, p.760).

Pero lo interesante es que en el sueño se va especificando la forma de este descenso. Se logra aquí gracias al abandono de la conciencia y la voluntad. "Le sommeil descend dans des profondeurs où le souvenir ne peut plus le rejoindre et en deçà desquelles l'esprit a été obligé de rebrousser chemin" (II, p.370). Si el deseo de posesión era el que impedía toda comunicación, ¿no sería el sueño la vía hacia una comunión posible? Tal parece ser. El ser llega a unas profundidades donde su vida se confunde con la de los animales, de las plantas, y hasta lo impalpable de una

⁵⁷ La descripción parece una citación casi literal del libro IV de la *Eneida*.

atmósfera. El sujeto y el mundo se unen en el tejido de una misma sustancia. Así el sueño delicioso de Albertine:

"J'écoutais cette murmurante émanation mystérieuse, douce comme un zéphir marin, féérique comme un clair de lune, qu'était son sommeil. (...) il mettait à mes côtés quelque chose d'aussi calme, d'aussi sensuellement délicieux que ces nuits de pleine lune dans la baie de Balbec devenue douce comme un lac, où les branches bougent à peine, où, étendu sur le sable, on écouterait sans fin se briser le reflux" (III, p.70).

Esta evocación recuerda la de la serie de cuartos que el narrador revive entre sueños. En los cuartos de verano vuelve, con la luna, la comunión íntima con la naturaleza, la paz del silencio y en cierta forma la vibración de una atmósfera encantada. De lo marino pasamos a lo aéreo:

"chambres d'été où l'on aime être uni à la nuit tiède, où le clair de lune appuyé aux volets entr'ouverts jette jusqu'au pied du lit son échelle enchantée, où on dort presque en plein air, comme la mésange balancée par la brise à la pointe du rayon" (I, p.7-8).

Esa unión/fusión del ser inconsciente con la luz de la luna se ofrece como comunión con lo elemental: lo azul - acuático y originario- y lo amarillo del rayo - como resplandor de epifanía; los colores de Vermeer. El mismo narrador evoca explícitamente esta alternancia deleitosa de la luna. La noche anterior a la fuga de Albertine, en un paseo por París, le recita versos y frases sobre el claro de luna. Azul

en "Chateaubriand", en el Victor Hugo de "*Eviradnus* o la *Fête chez Thérèse*"⁵⁸, dice, se toma amarilla con "Baudelaire y Leconte de Lisle" (III, p.407) o el famoso -y repetidas veces citado, *Booz endormi*. El amarillo une aquí al cielo y la tierra; Booz sueña bajo esa luz que expande desde cielo "une immense bonté", mientras Ruth, recostada a su lado entreve "cette faucille d'or dans le champs des étoiles"⁵⁹. En la somnolencia de la conciencia comulgan así cielo y tierra, ser y mundo, cuerpo y alma. La respiración de Booz se mezcla al "bruit sourd des ruisseaux sur la mousse" (V.74), como la de Albertine se confunde con el flujo y reflujo del mar. Así en Jean Santeuil⁶⁰, la madre y el hijo se quedan fascinados viendo dormir al padre. No hacen el más mínimo movimiento para no interrumpir el ritmo pausado de la respiración, la alternancia regular entre aspiración y expiración; "car ils sentaient que ce sommeil, c'était encore la vie, plus peut-être que la veille" (J.S., 879).

Otras veces es al estado animal que el ser regresa: "J'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes..." (I, 5); o acaba por confundirse con el estado vegetativo. En La Prisonnière el narrador compara con una planta a la Albertine dormida. Anne Henry, de manera muy acertada, nos muestra las bases científicas sobre las cuales se fundan tales desarrollos. En ninguna época se habían interesado tanto en la exploración de los sueños. Para los positivistas la vida es del

⁵⁸ En el mundo sobrenatural de la *Fête chez Thérèse*, el poema acaba envolviendo todo en un misterioso "clair de lune bleu qui baignait l'horizon".

⁵⁹ Victor Hugo, *La Légende des Siècles*, "Booz endormi", Classiques Larousse, 1949. (v.88)

⁶⁰ Jean Santeuil, Gallimard, 1971.

ESTA TESIS NO PUEDE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

orden de lo físico-biológico. Así Maury observa que en el sueño el hombre regresa a "cette vie latente qui ne s'élève pas beaucoup au-dessus de la vie purement végétative et fonctionnelle... La sensation est pour ainsi dire alors sans perception... le mouvement est véritablement réflexe... La vie intellectuelle n'y est encore que celle des animaux inférieurs..."⁶¹.

La posibilidad de fusión/comunión con el mundo y consigo mismo en el sueño empieza a volverse ambigua. La relación se haría únicamente anulando todo elemento de identidad o más bien todo elemento de humanidad. El ser reducido a soplo, a planta, a animal, totalmente pasivo: ¿sería la vía de la comunicación? Entonces mejor quedarse en la soledad, trágicamente humana. Sabemos cómo la imagen del cisne de Baudelaire obsesionaba a Proust. Ese cisne solitario en París, bañando nerviosamente sus alas en el polvo y tendiendo su cuello hacia el azul del cielo. Después de haber visto un ballet ruso que lo cautivó, "Soleil de nuit", con decoraciones y vestuario de Picasso, le escribe a Cocteau:

"Je voudrais vous dire -et pour M.Picasso- (...) le spleen que provoque en moi le bleu dominical aux astragales blanches de l'acrobate Incompris, dansant *Comme s'il adressait des reproches à Dieu*. Je vis avec cette nostalgie. Les autres ballets étaient quelconques. Celui-là poignant et continue à développer en moi je dirai quels regrets. Je revols le cheval mauve comme le cygne (...) comme Picasso est *beau*"⁶².

⁶¹ En Anne Henry, Marcel Proust. Théories pour une esthétique. (p.343).

⁶² Anne Borrel, "Chronologie- L'Art et la vie", Le Musée retrouvé de Marcel Proust. Stock, 1990. Carta de mayo 1917, p.250.

La noble figura del cisne le recuerda ese fondo visceral de exilio como fondo doloroso de la humanidad.

Pero avanzando más en este camino de los sueños vemos cómo no es más que sobre esta no identidad que se va poder construir la otra identidad. Se trataría más bien de regresar a la visión prerreflexiva, anterior a la deformación del razonamiento. Proust expresa claramente este propósito en la concisión de unas líneas admirables de uno de sus cuadernos. Se tiene que llegar a : "Une sorte de répartition presque égale de la vie et de la pensée entre la nature qui de(viendrais) presque consciente et l'homme dont la conscience s'affaibli(rait) jusqu'à faire de lui quelque chose d'à peu près aussi passif que la nature"⁶³. El espíritu se hace cuerpo al mismo tiempo que el cuerpo se espiritualiza. Salimos así de la aporía que se nos presentaba al principio. El regreso a la unidad orgánica a la cual nos invitaban deleitosamente los sueños no implica un abandono de la facultad intelectual. Se trata, al contrario, de dar vida al pensamiento o, lo que es lo mismo, sentido a la vida. Tanto en el arte como en los sueños, el cuerpo -es decir la inconsciencia de la naturaleza en el hombre- es donde el espíritu tiene que descender para poder crear. Entendemos así la importancia del teatro y el ballet en la obra de Proust. En una de sus cartas menciona la seducción plástica de Nijinsky que había ido a ver en compañía de Cocteau⁶⁴. Descubre y articula lo que va a fundar la coreografía moderna: el nacimiento del movimiento a partir del cuerpo que engendra desde lo

⁶³ Cahier, 28. Citado por Anne Henry, (p.284). Hace una aproximación luminosa con la filosofía alemana que influyó en los románticos, y en particular con una de las proposiciones mayores de Schelling: "la nature doit être l'esprit visible, l'esprit la nature invisible". (p.168)

⁶⁴ El 4 de Junio de 1910. Citado por Anne Borrel, (p.245).

interior su propia espacialidad creando una continuidad rítmica profunda, una continuidad en cierta forma orgánica. Así el narrador va comprendiendo poco a poco el arte de la Berma. Ella tuvo que dejarse habitar corporalmente, pasionalmente, por su papel hasta volver su actuación casi tan natural como genial. "...Une intention discernable et consciente s'y était changée en quelque qualité du timbre, d'une limpidité étrange, appropriée et froide. Les bras de la Berma que les vers eux-mêmes, de la même émission par laquelle ils faisaient sortir sa voix de ses lèvres, semblaient soulever sa poitrine, *comme ses feuillages que l'eau déplace en s'échappant*"⁶⁵ (II, 48). Voz, gestos, movimiento, velos translúcidos, no hacen más que reflejar la sustancia luminosa del alma como un lento despliegue o una germinación natural. La interpretación no es algo que se puede aprender como los conceptos. Lo mismo ocurre con el lenguaje. Así, en el Contre Sainte-Beuve, Proust invoca "le vigoureux et expressif langage des désirs et des muscles, de la souffrance, de la chair pourrissante ou fleurie"⁶⁶. La expresión tiene que hacerse vida, o más bien repetir el ciclo de las estaciones, de muerte/vida. Del lado de la primavera queda el sabor del saludo de la princesa de Luxembourg entre las dunas de Balbec. Pasando sin detenerse le dirige al narrador una sonrisa junto con alguna palabra -un "buenas noches" prolongado tal vez- que el viento hace imposible oír. El murmullo llega, cautivante, como el canto suave de un ruiseñor entre las ramas. Se repite la misma

⁶⁵ El subrayado es mío. Es interesante notar la cercanía de estas imágenes con las que van surgiendo del ser adormecido. Los ruidos disminuyen y aparecen "légers, caressants, lointains comme un murmure de feuillages jouant sur la route avec le zéphir" (II, 74); los mismos foliajes se evocan como correlatos objetivos primero plásticos y luego más bien auditivos.

⁶⁶ Citado por Anne Henry, (p.59).

idea de organicidad en la introducción de la traducción de Ruskin Sésame et les lys: "le rythme caché de l'oeuvre est semblable à ces tracés sismographiques où s'inscrivent automatiquement les pulsations de notre sang"⁶⁷. Pero si en el sueño la disminución de la conciencia es automática, ¿cómo se puede efectuar en la escritura? Es lo que queda todavía por especificar. Poco a poco vamos encontrando una estrecha analogía entre los momentos dichosos y el movimiento mismo de sueño/vigilia, abriendo nuevos campos de exploración, nuevas posibilidades de conocimiento y salvación para la escritura.

La primera página de Du côté de chez Swann se abre en este mundo fascinante de los sueños. La oscuridad le parece al narrador "douce et reposante pour (les) yeux, (...) comme une *chose sans cause*"⁶⁸ (I, p.3). La misma sensación de ausencia de causalidad es la que le va a dar a la pequeña magdalena el sabor de su fruición: "Mais à l'instant même où la gorgée mêlée de miettes du gâteau touche mon palais, je tréssaillis (...) Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, *sans la notion de cause*" (I,p.45). En ambos casos se experimenta la ruptura con el

⁶⁷ Esta introducción se publicó por separado con el título Sur la Lecture, Actes Sud, 1988. (P.24). Esta idea de hacer surgir la escritura desde el fondo más visceral nos acerca a otro aspecto de nuestro mito, que veremos más tarde: el lirismo -que proviene del "corazón" en el sentido casi médico del término. Para Flaubert el arte radicaba también en este regreso a lo orgánico: "Les chevaux et les slyies de race ont du sang plein les veines, et on le voit battre sous la peau et les mots (...) La vie! La vie! (...) tout est là! C'est pour cela que j'aime tant le lyrisme. Il me semble la forme la plus naturelle de la poésie.(...) Toute la force d'une oeuvre git dans ce mystère, et c'est cette qualité primordiale, ce *motus animi continuus* (...) qui donne la concision, le relief, les tournures, les élans, le rythme, la diversité", le escribe a Louise Colet el 15 de Julio de 1883. (En Préface à la vie d'écrivain, Seuil, 1963.p.138).

⁶⁸ El subrayado es mío.

encadenamiento habitual de causa a efecto. Y aquí parece residir la cercanía con la poesía que nos adentra a los sueños de Doncières. Inician con una serie de meditaciones sobre los sentidos. El narrador, somnoliento, oye el tic tac del reloj sin poder localizarlo; el ruido suena mágico y misterioso. Otras veces es el sonido que se va perdiendo, bañando todo en un clima de extrañeza. En los sueños profundos se necesitan los grandes hachazos de "Siegfried" para volver a emerger del silencio espeso. Se llega así a imaginar la visión de un sordo. "Et pour ce sourd total, comme la perte d'un sens ajoute autant de beauté au monde que ne fait son acquisition, c'est avec délices qu'il se promène maintenant sur une Terre presque édénique où le son n'a pas encore été créé. (...) Comme le bruit était pour lui, avant sa surdité, la forme perceptible que revêtait la cause d'un mouvement, les objets remués sans bruit semblent l'être *sans cause*" (II, p.77). Cuando se logran romper, por un momento, las leyes de la razón, el mundo se vuelve "f erique", "magique" (p.77). Las páginas de los libros dan vuelta como movidas por una mano divina e invisible; la leche en el fuego se desborda silenciosamente como una catástrofe natural; el encanto de la magia llega a la desmesura, rompiendo las insípidas convenciones cotidianas, liberando los poderes fantásticos de un mundo no desvalorizado por la costumbre. "Il en est du sommeil comme de nos perceptions extérieures. Il suffit d'une modification dans nos habitudes pour le rendre poétique" (II, p.85). Lo que se logra es romper con la síntesis en la que se encadenaban los elementos, se encajaban; dependían unos

de otros. Cada sensación, separada, única, crea esos efectos que admiraron tanto los surrealistas: la presencia del misterio que se desprende de la destrucción.

Es entonces por regresión que se crea lo poético. Se puede así precisar la función hermenéutica del sueño. El descenso órfico en los sueños se deja ver como desestabilización de las leyes de la razón, que tiene que abandonar su dominio: descenso como de-construcción, tal va a ser la gran vía del arte. Así aparecen los cuadros de Elstir. En el famoso puerto de Carquethuit toda la percepción se altera: el mar se vuelve cielo, se solidifica como espejo, o rompe con la horizontalidad tomando la forma vertical de una muralla. Los barcos se tornan en piedras, los mástiles se confunden con las chimeneas de la ciudad; todo lo terrestre se pinta en términos marinos y viceversa. Se rompe en cierta forma con la percepción del entendimiento para regresar al dominio de las sensaciones. El narrador admira el esfuerzo que tuvo que hacer Elstir para "despojarse de su inteligencia". Todo el encanto de las marinas proviene de "une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur donnant tout autre qu' Elstir les recréait" (1,835). La metáfora se asocia entonces a este proceso de de-creación, suspendiendo la relación habitual o utilitaria para dar lugar a otro tipo de unidad.

Se entiende así el carácter inesperado de la metáfora. En A l'ombre des Jeunes Filles en Fleur, el narrador alaba el estilo de Saint-Simon: alguien hubiera

podido imitar la primera línea del retrato de Villars, " 'C'était un assez grand homme brun ... avec une physionomie vive, ouverte, sortante' mais quel déterminisme pourra lui faire trouver la seconde ligne qui commence par: 'Et véritablement un peu folle'? La vraie variété est dans cette plénitude d'éléments réels et inattendus" (II, 551). Lo que se alaba en la frase es la sorpresa, la ruptura. Para Barthes⁶⁹ las palabras pueden ser suculentas de dos maneras: si se repiten al exceso o, al contrario, si sorprenden en la novedad de su relación, estallan y extrañan. Estos dos sentidos se reúnen en la imagen que le viene al narrador al pensar en el estilo de Saint-Simon: una rama floreada, de repente, entre los setos que ya parecían repletos. En esta ruptura de la causalidad -que se vuelve sabor de lo virtual, de lo que no es, de lo que podría ser- se abre la vía hacia una posible comunicación. Pero para seguir el camino hay que penetrar en otra analogía entre los sueños, los momentos dichosos y la metáfora: la desestabilización espacio/temporal.

Recordamos el vértigo que producen los sueños. "Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes" (I, p.5), constata el narrador en las primeras páginas que abren Du côté de chez Swann. Basta con dormirse en una postura diferente para producir un "bouleversement (...) complet dans les mondes désorbités". La narración iterativa -en copretérito- nos deja ver la frecuencia de estos despertares de las profundidades que desestabilizan al narrador: "tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les

⁶⁹ En Le plaisir du texte, Seuil, 1973.

années" (I, p.6). Esta misma discontinuidad entre lugares y tiempos se hace sensible en el piso desigual del patio del hotel Guermantes y del bautisterio de San_Marcos. Más adelante, al contacto de la servilleta, es el cuartor de Balbec el que viene a romper toda la solidez del hotel de los Guermantes, y el narrador experimenta un desequilibrio tal que hace "vaciller un instant les canapés autour de moi..." (III, 875). Georges Poulet señalaba en su brillante libro L'Espace Proustien⁷⁰, cómo La Recherche du Temps Perdu se puede asimilar en realidad a una búsqueda del espacio perdido. El extremo placer viene cuando uno puede reconocer un lugar, fijar la perturbación de ese vértigo. El autor compara al fenómeno de la memoria con el episodio del paseo familiar por Combray: bastaba con que el padre tomara un camino diferente para sentirse perdidos. Cuando todos desesperaban al no reconocer nada, el padre les enseñaba, feliz, la reja del jardín y la calle del "Saint-Esprit", que parecían haber ido a acogerlos, ala orilla de los caminos desconocidos. Concluye Georges Poulet de manera muy convincente:

"Reconnaître la petite porte au bout du jardin, c'est reconnaître un lieu qui n'est plus à la dérive dans l'espace, mais qui a sa place dans nos souvenirs et qui porte un nom. Celui qui étalt n'importe où dans l'univers, se redécouvre brusquement dans un territoire où rien n'a changé. (...) Lorsqu'au fond de la mémoire quelque image du passé s'offre confusément à la conscience, il reste encore à celle-ci une tâche à accomplir: celle qui consiste, dit Proust, à "apprendre de quelle circonstance

⁷⁰ Georges Poulet, L'Espace Proustien. Tel, Gallimard, 1982.

particulière, de quelle époque du passé il s'agit". Cette tâche porte un nom. Elle s'appelle *localisation*⁷¹.

Se llama "despertar", podríamos añadir. El narrador mismo evoca explícitamente la similitud entre el movimiento sueño/vigilia y el acto de recordar - cuyo trayecto órfico ya habíamos visto. "La resurrection au réveil" presente, "doit ressembler au fond à ce qui se passe quand on retrouve un nom, un vers, un refrain oubliés" (II, p.88). Nos podemos detener aquí en las consecuencias temporales.

Como en las experiencias de epifanía, el sueño abre un camino hacia los orígenes. Desde las primeras páginas nos adentramos en el mundo de lo paradisiaco. El narrador recuerda cómo, en sus sueños, una mujer nacia de una falsa posición de sus muslos, como Eva de las costillas de Adán. Y más tarde, al despertar junto a Albertine, parece poder regresar a la inocencia de los primeros tiempos "... où Eve est étonnée et soumise devant l'homme au côté de qui elle s'éveille, comme lui-même, encore seul, devant Dieu qui l'a formé" (III, p79). Se alcanza sin esfuerzos el fondo de la "vida primitiva" (I, p.4). La historia personal repite en cierta forma una nueva creación del mundo⁷². El sueño transporta a los linderos de ese "jardín" que tantas veces aparece relacionado a la infancia y que se perfila, más allá de todo tiempo y espacio, como el territorio gozoso de la comunión prístina: el territorio del Edén. Todos los viajes para regresar a los lugares de la infancia son inútiles:

⁷¹ G. Poulet, (p.26).

⁷² "On prétend que le liquide salé qu'est notre sang n'est que la survivance intérieure de l'élément marin primitif" (II, 850).

"Les lieux fixes, contemporains d'années différentes, c'est en nous mêmes qu'il vaut mieux les trouver. C'est à quoi peuvent, dans une certaine mesure, nous servir une grande fatigue que suit une bonne nuit. Celles-là, pour nous faire descendre dans les galeries les plus souterraines du sommeil, où aucun reflet de la veille, aucune lueur de mémoire n'éclairer plus le monologue intérieur, si tant est que lui même n'y cesse pas, retournent si bien le sol et le tuf de notre corps qu'elles nous font retrouver, là où nos muscles plongent et tordent leurs ramifications et aspirent à la vie nouvelle, le jardin où nous avons été enfants" (II, p.91).

Tal parece como si en el descenso los sueños restauraran una especie de cordón umbilical. La ramificación de los músculos desarrolla raíces que no sólo se conectan a las profundidades de un suelo primitivo sino que también se sustentan de él. Justo antes aparece claramente este carácter nutritivo. "Je me sentais attaché à un sol invisible et profond par les articulations, que la fatigue me rendait sensibles, de radicules musculeuses et nourricières" (II, p.91). Es interesante observar la cercanía con el episodio de la Magdalena. El regreso al mundo de la infancia se asimila a una vuelta al universo primordial, protector y alimenticio. En el sabor reposa el "edificio inmenso" del recuerdo. En lo interior de las habitaciones de Combray, observa el narrador, "l'air (y) était saturé de la fine fleur d'un silence si nourricier, si succulent que je n'y avançais qu'avec une sorte de gourmandise, surtout par ces premiers matins encore froids de la semaine de Pâques" (I, p.49). Y el cuarto de la tía Léonie, donde el sol se viene a calentar frente a la chimenea como frente a esos grandes

"hornos del campo", se levanta, se infla y se dora como un pastel; "(il) se boursouffie, se gode, se feuillette" (I, p.50), se hincha y se redondea eufóricamente⁷³, creando un espacio de lo materno. Sueños y memoria involuntaria permiten descender al envolvente universo prenatal. Tomando en cuenta la relación entre sueños, memoria y creación percibimos el camino de las palabras: el del nacimiento.

Recordemos los deleitosos despertares de Albertine: "Au bout de quelques instants, elle reprenait conscience, avait des mots charmants, non rattachés les uns aux autres, de simples pépiements. (...) De même que les yeux clos donnent une beauté innocente et grave au visage en supprimant tout ce que n'expriment que trop les regards, il y avait dans les paroles non sans signification, mais entrecoupées de silence, qu'Albertine avait au réveil, une pure beauté qui n'est pas à tout moment souillée, comme est la conversation, d'habitudes verbales, de rengaines, de traces de défauts" (III, p.115). Si el sueño vuelve a enraizarse en el seno materno, el despertar se experimenta como un renacimiento; las palabras surgen como en el primer día del mundo. En contraposición total se recuerdan los discursos de Norpols. Tal parecería como si en política la repetición de lugares comunes fuera un signo de inteligencia - siendo la habilidad de un diplomático repetir lo que todo mundo dice⁷⁴. En cambio, las palabras que comunican realmente expresan un fondo personal: el fondo humoral

⁷³ Es interesante notar la proximidad entre el alimento y la dimensión de originario, como lo hace ver de manera tan admirable J. P. Richard en *Proust et le monde sensible*. La comida permite "retrouver à l'avance le lieu originel, la liédeur, l'enveloppement maternel" (p.21). Así aparecen los famosos jugos de Swann: lo que saborea es lo naciente, la esencial calidad de frescura; el paladar gusta retroceder a la época de las flores y en particular al viento que sacude a los árboles frutales.

⁷⁴ El narrador comenta irónicamente: "Je démêlai seulement que répéter ce que tout le monde pensait n'était pas en politique une marque d'infériorité mais de supériorité. Quand M. De Norpols se servait de certaines expressions qui traînaient dans les journaux et les prononçait avec force, on sentait qu'elles devaient un acte par le seul fait qu'il les avait employées, et un acte qui susciterait des commentaires" (I, p.458).

y originario donde el ser se fue conformando. Recuerda en cierta forma a los famosos téis de la tía Léonie. Las bolsas de tela ofrecen una variedad de hojas, flores y ramitas quebradas donde se pueden leer, como en los cuentos antiguos, fantásticas historias de "metamorfosis". Las hojas parecen alitas transparentes de mosca, etiquetas, pétalos de rosa. En las bolitas grises el narrador adivina botones verdes que nunca se abrieron o el resplandor lunar de flores rosas y oro entre las ramas. Como en las murallas quedan las trazas de unos frescos borrados, nos dice, todos esos pequeños detalles eran el signo de que "ces pétales étaient bien de ceux qui avant de fleurir le sac de pharmacie avaient embaumé les soirs de printemps" (I, p.52). En un brillante ensayo⁷⁵, G. Genette habla de La Recherche como de un enorme "palimpsesto" donde se superponen tiempos y espacios diferentes.

De esta desestabilización espacio/temporal da también testimonio la metáfora. Nos podemos detener en el detalle de una particularmente evocadora: la del retrato de Miss Sacripant. Todo el arte de Elstir se describe en términos metafóricos. Gracias a correspondencias cromáticas y táctiles las cosas parecen cobrar una presencia más allá de la simple necesidad. Se establece así una relación profunda entre la texturas de la vestimenta, la luz de la habitación y el florero.

"La blancheur du plastron, d'une finesse de grésil et dont le frivole plissage avait des clochettes comme celles du muguet, s'étoilait des clairs reflets de la chambre, aiguës eux-mêmes et finement nuancés comme des bouquets de fleurs qui auraient broché le linge. Et le velours du veston, brillant et nacré, avait çà et là quelque chose de

⁷⁵ Gérard Genette, Figures I, "Proust Palimpseste", Points Seuil, 1966. (p.39-68).

hérissé, de déchiqueté et de velu qui faisait penser à l'ébouriffage des oeillets dans le vase" (I,849).

Como en las pinturas impresionistas los espacios se compenetran. Un mismo carácter táctil -finiza, discontinuidad- y visual - blanco, brillante, claro- une flores, pechera y luz de la habitación. Por otro lado la correspondencia vuelve entre los claveles y el saco -con lo aterciopelado, erizado, nacarado. Pero lo más interesante resulta ser el sutil juego temporal de esta representación. Varios elementos acercan este cuadro de otro aparentemente lejano: el de "La Raie" de Chardin que Proust comentó detenidamente⁷⁶. Si la relación del terciopelo del saco con el mundo de lo floral es explícita, queda implícita una relación con el mundo de lo animal. En efecto, los calificativos "velu" y "ébouriffé" evocan más bien la figura de un gato, tanto más cuanto que unas líneas antes se hablaba de la textura de la vestimenta como de algo "aussi savoureux au toucher du regard, aussi fraîchement peinte que la fourrure d'une chatte". Lo sabroso y lo fresco unido a lo líquido (tanto del cristal que contiene a las flores como el agua donde se empapan) permite otro acercamiento entre los matices del color "brillant et nacré" y los ostiones del famoso cuadro e Chardin. Así-mismo, la descripción que hace Proust de esta pintura, en términos de profundas correspondencias táctiles y cromáticas, recuerda la que hace el narrador de la pintura de Elstir. Es interesante aquí ver cómo se entrelazan estos distintos espacios/tiempos. Si el cuadro de Elstir recuerda el de Chardin, este mismo nos evoca otros recuerdos. Según los comentarios mismos de Proust, la mantarraya en

⁷⁶ Nouveaux Mélanges. "Sur Chardin", Gallimard, 1954.

su "magnífica arquitectura" -con filos rojos de sangre, nervios azules y músculos blancos- hace pensar en la nave de una catedral policroma. Pero también aparece como testigo del encanto de las tempesades o la tranquilidad marina donde estuvo ondeando poco tiempo atrás, o bien evoca el gusto de un restaurant (pasado o futuro). A todo esto se une la fruición del instante. El gato está a punto de posar su pata peluda en la ostra, "on sent déjà la fraîcheur des huîtres qui vont mouiller les pattes du chat"⁷⁷ (lo que remite al "aussi fraîchement peinte que la fourrure d'une chatte"). Se anula así todo hilo cronológico. Pasado, presente y futuro se unen, como en la mente, creando la eternidad de lo a-temporal. Al placer de lo efímero se une el de lo duradero.

Al recorrer estos recubrimientos de espacios/tiempos lo que se logra es romper con la visión cerrada de lo actual. Las puertas se abren para ir más allá de la imposibilidad "que nous avons à nous réaliser dans la jouissance matérielle, dans l'action effective" (III, p.877), más allá del insatisfactorio contacto directo con la realidad.

Así nos adentramos en la función reveladora del sueño. Ya habíamos visto la angustia del presente. Escindido o disperso, el ser nunca podía acercarse a la totalidad. "Un jour, puis un autre jour, c'est la vie et je n'en aurai pas d'autre", dice el héroe en Jean Santeuil⁷⁸. Anne Henry señala la proximidad con la filosofía del Monde comme volonté de Schopenhauer. "Le présent qui perpétuellement se tourne

⁷⁷ Nouveaux Mélanges, P.75.

⁷⁸ Jean Santeuil (p.234)

en passé", o la vida que "oscille comme une pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui"⁷⁹, hacen presentir la fragmentación de la representación que Proust llama "intermittences du coeur". Lo que el sueño logra es ir más allá de la limitación de la representación. Hasta las pesadillas hacen descansar, dice el narrador, porque permiten "au penseur de s'évader de l'attention" (II, 87). Así, después de la experiencia vívida de la pérdida de la abuelita cuando se agacha a amarrar sus agujetas, viene la insólita pesadilla. En el sueño Marcel se acuerda de repente que hace muchas semanas no le escribe a su abuelita. Sabe que vive, aunque en una existencia disminuida, y quiere correr a verla. Pero ya se le olvidó la dirección. Se la pide a su padre, y éste le recomienda que no vaya; lo mejor es que la abuela piense lo menos posible. Se acuerda de la avenida, pero no del número, y aumentan las ganas de ir a estrecharla, de no separarse nunca más de ella. Luego todo se vuelve más confuso y empieza a emerger en la superficie de la realidad, hasta que el frío lo despierta por fin. La cercanía entre el sueño y el momento dichoso no sólo reside en la contigüidad de los episodios. Lo esencial es que ambos permiten ir más allá de esa frágil constancia de la conciencia que le disimula al narrador la pena de haber perdido a su abuelita. Las anteojeras de su preocupación presente, de la percepción cotidiana -"mes pensées de jeune homme ingrat, égoïste et cruel" (II, p.756)- no hacían más que mantener una imagen débil y alejada de la esencia del ser querido. Recuperando la experiencia de los especialistas hacia 1850, define al sueño como "un bienfaisant accès d'allénation mentale" (II; 88). El contacto verdadero, la

⁷⁹ Citado por Anne Henry, Marcel Proust. Théories pour une Esthétique, (p.327).

presencia, sólo se ofrecen cuando se logra escapar en cierta forma del marco cerrado de la visión propia. El camino va de la superficie a las profundidades inexploradas. "On ne peut bien décrire la vie des hommes" dice el narrador, "si on ne la fait baigner dans le sommeil ou elle plonge et qui, nuit après nuit, la contourne comme une presqu'île est cernée par la mer" (II,p.85). Esta idea se vuelve uno de los grandes tópicos de finales del siglo. No hay más que volver a oír a Schopenhauer. "Comparons notre conscience à une eau de quelque profondeur; les pensées nettement conscientes n'en sortent que la surface; la masse, au contraire, ce sont les pensées confuses, les sentiments vagues... La conscience n'est que la surface de notre esprit..."⁶⁰. La búsqueda del yo "profundo" es también uno de los grandes ejes de la filosofía de Bergson. La particularidad de Proust es la dimensión temporal. El descenso al inconsciente se asimila al regreso a los orígenes. Así las famosas profundidades bajo las texturas y los terciopelos, como en los muebles antiguos del nuevo salón de los Verdurin, ofrecen, gozosas, "des ressemblances aimées, des réminiscences confuses" (III, p.286). El recuerdo permite recuperar la esencia de la realidad que se revela ser "réelle sans être actuelle, idéale sans être abstraite" (III, 872). Hay que alejarse de lo presente para alcanzar la totalidad. Es el gozo de lo indirecto, al que nos invitan también las metáforas. Así, nos dice el narrador, nunca había penetrado tanto el placer de mediodía como bajo la oscuridad de las persianas cerradas de su cuarto de Combray. "Cette obscure fraîcheur de ma chambre était au plein soleil de la rue ce que l'ombre est au rayon, c'est à dire aussi lumineuse que lui

⁶⁰ Le Monde, comme Volonté, T II, (p 270). Citado por Anne Henry (p.326).

et offrait à mon imagination le *spectacle total* de l'été dont mes sens, si j'avais été en promenade, n'auraient pu jouir que par morceaux" (I, p.83). Recuerda la amplia sombra de la iglesia de Creuniers evocando mejor que nada el calor tórrido del momento como sed de frescura; o bien el sonido de las campanadas que se demoran como una "avispa" en la miel dorada por la fresca mesa del comedor a medio recoger. Tal parece como si, liberado de los afectos de lo inmediato, uno pudiera acercar lo inasequible: la luminosidad de verano, la vibración transparente de medio día. Así aparece también la variedad eufórica de los reflejos. El cielo se ofrece en los orillas de la Vivonne o en la superficie de las ventanas

Se entiende entonces el paso por el arte y la escritura. Permiten llegar a la presencia por la ausencia, a la realidad, por la separación de ella. Es famosa la aserción del narrador/autor: "la vrai vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature" (III, p.895). El artista asume el papel del nuevo Orfeo: asciende a la vida por el descenso hasta los reinos de la muerte. Así Proust menciona en los Nouveaux mélanges cómo Chardin nos invita a un verdadero viaje de iniciación hacia la vida sencilla, un viaje "que chacun de nous peut accomplir en se laissant guider par Chardin, comme Dante se laissa jadis guider par Virgile". No se trata ya de acercar la realidad o la presencia. Tales eran los esfuerzos sobrehumanos de Flaubert, quien, para imponer lo menos posible su huella sobre el mundo, practicaba la concisión más rigurosa. Sus diarios nos muestran su constante pasión por dejar paso al mundo entre las palabras. Aquí todo cambia

significativamente. Se accede a la pérdida, hasta el final. Y lo que se salva así no es la simple presencia sino la presencia perdida/recuperada. Como el cautivante personaje de The winter's tale, "Perdita", la niña perdida a la que se vuelve a encontrar al final, el mundo de la Recherche conserva la vibración de una separación primordial. "Move still, move still", le dice Florizel al verla bailar de gozo. Es interesante notar como ese "still" puede ser tomado a la vez como adverbio -con la significación de "todavía"- o como adjetivo -significando inmóvil. Lo que lo perdido/recuperado parece poder conservar deleitosamente es precisamente esa movilidad/inmovilidad. No hay más que oír los comentarios de Proust sobre Rembrandt. Junto al temblor de lo palpable, aprecia en este pintor la presencia continua de una luz dorada. Algo trascendente y atemporal permanece junto a la vibración de lo sensible. Así aparecen también las famosas flores del salón de Mme Swann. Gracias a unas tonalidades más estables que las del ocaso, adquieren una noble fijeza artística que se mezcla al temblor de lo fugitivo, cuando son comparadas a los matices sin vida en el colorido de los muebles. Tal es el movimiento del conjunto de la Recherche, donde, como lo nota tan bien Ricoeur⁸¹, a lo atemporal de los momentos dichosos se une la larga duración del "tiempo perdido/recuperado". El movimiento va de la presencia al mundo invisible que la funda y vice-versa: tal es el descenso de Orfeo.

Sueño, momentos dichosos y escritura -metáfora- se fundan entonces en un mismo movimiento. El acceso a lo inconsciente se vuelve ruptura de la ley de

⁸¹ P.Ricoeur, Temps et récit, t.2, Le temps raconté "A la Recherche du Temps Perdu".

causalidad, la desestabilización espacio/temporal, vuelta a lo originario, separación de lo presente y sus "intermitencias". Las consecuencias resultan ser de sumo interés en cuanto a la noción de identidad.

En efecto, las fronteras de la individualidad acaban disolviéndose. Es la misma intuición que parece guiar a los impresionistas. Lo que Paul Valéry⁸² admiraba de Degas eran ante todo sus suelos. Cada uno refleja los matices particulares de las bailarinas que lo afloran, como si estuvieran hechos del tejido de una misma esencia, la vibración de una misma consubstancialidad. Esta técnica de compenetración elemental entre personajes y mundo se vuelve una de las claves del impresionismo donde la unidad se crea por la calidad luminosa. Un mismo misterio de luz y sombra habita seres y objetos, perdiendo todo trazo fijo. En esta expansión universal del ser se llegan a negar hasta los límites del cuadro. En el Treillis, de Courbet, la invasión de flores empuja el rostro de la joven hasta las extremidades y se adivina la figura más allá de lo visible; en L'Irlandaise, la inmensa cabellera parece no dejar de absorber el espacio. Y si en el Déjeuner à l'atelier, de Manet, no se ve la cara completa del personaje sentado, en La Grenouillère de Renoir sólo aparece el comienzo de un cuerpo, en la esquina, haciendo evidente el no respeto a la separación o delimitación de las líneas⁸³.

⁸² P. Valéry, Variété 1 et 2, Idées/Gallimard, 1930.

⁸³ Es interesante también la comparación con la música impresionista. Vuelve la misma idea de participación del ser con el universo, de la constitución elemental de los seres. No hay más que recordar al Pelléas et Mélisande de Debussy. Mélisande es "todo el aire de todo el mar". En cada movimiento suyo -cada vez que se repite su "tema"- parece oírse el ruido del mar, el viento en las hojas, el grito de un pájaro. Cuando se introduce a Golaud se oye un cuerno lejano que lo liga a las inmensidades del bosque, al rumor de cacería y al llanto inexplicable de un lobo.

Pero esta fusión no es indiferenciación. Si Albertine es el azul del mar y de los cielos, el viento y los astros, Gilberte recuerda más bien las frondosidades del jardín de Tansonville o de los Campos Eliseos. ¿Cómo acercar esta nueva noción de identidad? El sueño nos vuelve aquí a abrir un camino.

En "*Un amor de Swann*" vemos a Swann desgastarse en perseguir a Odette. Los celos, la perversión de un amor, van estrangulando poco a poco su vida. Lo absorben lo cotidiano y lo inmediato de su pasión, lo devora la dispersión. Porvenir y pasado, nada importa fuera de ese instante en que vio moverse algo detrás de las cortinas cerradas. Hasta que un día tiene un sueño revelador. En una de las tradicionales reuniones de los Verdurin, Napoleón III -Forcheville-, desaparece. Al poco tiempo Odette se despide. Todos comentan el evento entre risas. Seguramente se habían dado cita con anterioridad. Swann, que estaba platicando con la patrona, no puede hacer nada para impedir la partida, tiene el corazón destrozado. De repente ve llorar a un joven con fez. Se acerca para consolarlo; todo resultaba mejor así. Al quitarle el gorro para que se sienta más cómodo se da cuenta de que no era más que él mismo. Se da cuenta de lo que su voluntad consciente rehusaba hacerle ver: Odette ya no lo quiere y lo engaña. La misma situación se repite con Saint Loup, quien sueña que Rachel lo engaña con un mariscal. El efecto de este desdoblamiento es liberador: logrando por una vez separarse de sí mismo, uno logra separarse de los afectos y los interminables razonamientos que dividen al ser. Lo que logra el sueño es eso que parecía imposible: salir de sí mismo; lo que logra el arte también....

En efecto existe una gran cercanía entre el sueño de Swann y el errático episodio de la sonata momentos antes. El alma tiene que abandonar toda ayuda del razonamiento y despojarse de todo para pasar por el "filtro oscuro del sonido" (I, 237). Y el regreso a la patria perdida que permite la música de Vinteuil, no parece ser más que la salida de ese encierro en sí mismo. El corazón de Swann, siempre prisionero de su persona, se abre de repente, cuando se pone a pensar en el autor de la sonata; por primera vez ese gran burgués absorbo en sus placeres y sus sufrimientos tiene un movimiento de caridad. Todo su pensamiento tiende "dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir" (I, 348). Arte y sueño permiten ver al otro como si mismo, o, lo que es lo mismo, a "sí mismo como otro" - según el título del gran libro de Ricoeur. Es el camino de Husserl cuando reconoce en el otro una constitución idéntica a la del propio ser, o el camino de Levinas, donde la presencia del Otro llama a salir de sí mismo. El descenso que relaciona al sueño, los momentos dichosos y el arte es hacia ese fondo de alteridad constitutivo del ser.

La dimensión de alteridad constituye así un elemento primordial al acceso de esta nueva identidad.

Aquí la relación que acaba uniendo mito y metáfora se puede esclarecer. Finalmente lo que propone el mito en la literatura del siglo XX es un orden nuevo, fundado en un nuevo punto de vista. Podríamos llamar punto de vista "mítico" al de la consciencia que penetra en las regiones de lo primitivo, lo inconsciente: lo

impersonal. Así, por ejemplo, en el "Leda and the Swann" de Yeats, un estremecimiento recorre el cuerpo de la virgen al contacto de las alas blancas con sus muslos. ¿No sería la misma vibración la que sacudió a los muros de Troya?, se insinúa. Lo que el mito permite es esa interpenetración de tiempos y espacios, ese tejido de parentescos secretos en la conciencia. La metáfora sería entonces la vía por excelencia para crear ese nuevo punto de vista "mítico", ese acceso a diferentes tiempos/espacios, radicalmente otros en el caso del mito de Orfeo.

Mito y metáfora abren así a esta presencia de la alteridad en la identidad, penetrando en el mundo de lo a-temporal y lo a-tópico. Pero más allá, abren también a la prueba del tiempo y de la muerte, de la finitud y del fin. Según unas bellas palabras de Blanchot, el descenso de Orfeo no es más que "un appel à mourir plus profondément, à se tourner vers un mourir plus extrême". El mito aparece así un acceso a lo intemporal tanto como a la experiencia de lo perecedero. La presencia, como lo vimos, no se da en lo inmediato, pasa por la experiencia de la ausencia. La realidad perdida/ recuperada guarda la huella profunda de la separación. Algo similar ocurre con la metáfora. En La Métaphore Vive, Ricoeur habla de una "referencia desdoblada". La realidad aparece bajo la forma de una tensión, a la vez es y no es. Entran la identidad y la diferencia, la cercanía y la distancia. Se encuentra una misma oscilación entre la presencia y la ausencia. Al "yo es otro" de Rimbaud se añade otra paradoja de la identidad: "yo es y no es". La tensión que se mantiene tanto en el mito

como en la metáfora obliga a salir de la racionalidad y de la lógica. Uno tiene que adentrarse en el sinsentido, en lo más oscuro del lenguaje, para alcanzar después, si es posible, el sentido. Tal es el camino de Orfeo que acepta correr el riesgo de un descenso sin retorno. Las palabras, como el cuerpo, tienen que pasar por la prueba del tiempo y de la muerte. El mito pasa entonces de la vía del sueño, a la de la encarnación/ pasión. Es interesante cómo esta última se va desenvolviendo en el desarrollo de una metáfora en particular: la metáfora de articulación virtual que se va entretejiendo bajo la palabra "douceur".

MUERTE Y RESURECCIÓN: EL MITO Y LA METÁFORA DE LA "DOUCEUR"

El dominio de lo sensible

El calificativo de "douceur", asociado primero al dominio de lo sensible __como calidad del tacto y del gusto, vuelve a aparecer en el dominio de lo ético __con los matices de bondad o ternura- y finalmente en el dominio estético __reuniendo los dos anteriores, lo interior y lo exterior. En particular resulta fecundo notar, en esos diferentes dominios, la recurrencia de ciertos elementos que los unen y van constituyendo el escenario del mito.

Luz Aurora Pimentel⁶⁴ sigue de manera muy interesante el detalle de una de las primeras apariciones de esta "douceur", cuando el narrador describe las estelas fúnebres de la Iglesia de Saint-Hilaire:

"Ses pierres tombales, sous lesquelles la noble poussière des abbés de Combray, enterrés là, faisait au choeur comme un pavage spirituel, n'étaient plus elles mêmes de la *matière inerte et dure*, car le temps les avait rendues *douces* et fait couler comme du miel hors des limites de leur propre équarrissage qu'ici elles avaient dépassées d'un *flot blond*, entraînant à la dérive une majuscule, noyant les violettes blanches du marbre..." (I, p.59).

La fuerza de esta metáfora hilada proviene del juego con el doble significado de "douceur". Como "suavidad" se opone a la dureza e inercia de las piedras; como

⁶⁴ Metaphoric Narration. Paratextual Dimensions In *A la Recherche du Temps Perdu*.

"dulzura" desencadena la asociación con "miel" y de ahí con la liquidez: "couler", "flot blond", "entraînant à la dérive", "noyant"... A los sentidos del tacto y del gusto viene luego a asociarse el visual. "Miel y "flot blond" empiezan a crear una isotopia de lo luminoso. El sol irradiando los vitrales, justo después, acaba activando esta asociación cromática con lo amarillo/caluroso: " Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que, fit-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église". Luego se multiplican los términos refiriéndose a esta calidad luminosa: "midi", "grésil", "briller", "précieux incendie", "éclat"... (I, p.59-60). Y así recuerda a las iglesias de Criquebec: henchidas por el mar y el viento, atravesadas por el sol, sometidas a todas las fuerzas elementales de erosión. En la solidez de la piedra el sol intercala "ses inconsistantes mousselines", haciendo regresar ese matiz de suavidad. La palabra "douceur" vuelve a aparecer para caracterizar a la Iglesia de San Marcos; moldeada también por el tiempo, uno la creería construida "dans une matière douce et malléable comme la cire de géantes alvéoles" (II, p.646). Agua, sol, miel, cera y alveolos evocan a su vez la cercanía de un lugar íntimo y profundamente valorado: el cuarto de la abuelita en Balbec. "...cette chambre (...) avait l'air d'un prisme où se décomposaient les couleurs de la lumière du dehors, d'une ruche où les sucs de la journée que j'allais goûter étaient dissociés, épars, énivrants et visibles..." (Y, p.704). En la disolución líquida, unidad y diversidad participan, permanencia y palpación de vida.

El fenómeno destructor del tiempo - notable unas líneas antes, en el movimiento continuo del roce de las mantas de las campesinas por el pórtico de la iglesia que parece llegar a adquirir, a través de los siglos, "une force destructive", a "infléchir la pierre" - pierde así su carácter de dureza, agresividad o amargura para volverse también, como lo nota bien Luz Aurora Pimentel, fuerza creadora, unificadora: "introduisant un caprice de plus dans la disposition de ces caractères abrégés, rapprochant deux lettres d'un mot dont les autres avaient été démesurément distendues" (I, p.59).

Pero es fundamental notar cómo no sólo el tiempo, sino la destrucción misma, va tomando matices positivos. Y esto empieza a ser visible en el campo de la isotopía del "gusto" que se abre al mismo tiempo. La metáfora de la miel sigue en la continuación de una serie de asociaciones entre la iglesia de Combray y las imágenes de lo comestible. En efecto, al placer de las idas a la iglesia se mezcla siempre el del regreso a casa, donde Françoise ya tiene preparados sus untuosos pollos o su famoso "boeuf en daube". Y está Mme Sazerat, quien acostumbra poner su paquetito de brioches o de pastelería en el reclinatorio. A esta asociación se añade a su vez la de la comida como monumentos o templos. Así aparecen por ejemplo, como lo nota bien J.P.Richard, los famosos helados de Albertine. En ambas imágenes se encuentra ese placer de la destrucción, como posible asimilación o penetración sensual. "Columnas votivas" o maravillosos "templos de frescura", dice Albertine: "...oui, tous ces monuments passeront de la glace de pierre dans ma

poitrine où leur fraîcheur fondante palpite déjà" (III, p.130). El juego de las aliteraciones en p, t, f sostiene aquí el gesto soñado de una transformación de lo más duro e inanimado _la piedra_ a la materia más viva y tierna: la carne femenina. Lo atractivo de esta destrucción sensual es que va hacia la vibración de la raíz misma de la vida. Más aún, tanto en el reino de lo alimenticio como en el de lo vegetal, el momento en que se rompe la flor o el fruto para liberar su esencia es calificado con la misma palabra "douceur". Así, en Balbec, el primer jacinto se abre, "*déchirant doucement son coeur nourricier pour qu'en jaillisse, mauve et satinée, sa fleur...*" (I, p.551). Y los famosos espinos blancos desprenden "une odeur *amère et douce d'amandes*" (I, p.113). La suavidad/dulzura aparece íntimamente ligada al desgarramiento o amargura. En los frutos vuelve la misma asociación. Marcel habla de abrirse "*comme un fruit doux qui brise son enveloppe*" (II, p.117). La destrucción toma entonces matices positivos de comunión sensual, de fusión sagrada. Así se van creando las asociaciones suave/líquido/ "duice"/destrucción. Es interesante cómo se repiten estos elementos cuando vuelve a aparecer la palabra "douceur", esta vez en el registro de lo ético.

El dominio de lo ético

El narrador, después de una larga espera, logra por fin comunicarse con su abueita desde Doncières. Los guardíanes de esas puertas maravillosas parecen acceder por fin a abrirle las puertas del reino misterioso. Si seguimos el detalle de

este momento pronto encontramos los elementos de una relación metafórica esencial.

"Et parce que cette voix m'apparaissait changée (...), et m'arrivait ainsi seule et sans l'accompagnement des traits de la figure, je découvris combien cette voix était *douce*; peut-être d'ailleurs ne l'avait-elle jamais été à ce point, car ma grand'mère, me sentant loin et malheureux, croyait pouvoir s'abandonner à *l'effusion* d'une tendresse que, par "principes" d'éducatrice, elle contenait et cachait d'habitude. Elle était *douce*, mais aussi comme elle était triste, d'abord à cause de sa *douceur même, presque décantée*, plus que peu de voix humaines ont jamais du l'être, *de toute dureté, de tout élément de résistance aux autres, de tout égoïsme*! Fragile à force de délicatesse, elle semblait à tout moment *prête à se briser, à expirer en un pur flot de larmes*; puis, l'ayant seule près de moi, vue sans le masque du visage, j'y remarquais, pour la première fois, les chagrins qui l'avaient felée au cours de sa vie" (II, p.135).

La liquidez se vuelve aquí "effusion", "flot de larmes", "décanté" _con matices suplementarios de pureza. La oposición a la dureza , el carácter "maleable", se toma en ternura, en "delicadeza". La unificación de la materia se vuelve apertura a la alteridad, vaciamiento hacia una posible compenetración de seres. La descripción de las iglesias adquiere entonces retrospectivamente un matiz afectivo e interior. La disolución se deja ver como bondad y en las estelas fúnebres erosionadas se insinúa algo de compasión o de humanidad ; a su vez, toda esa dimensión interior de la

abuelita se hace palpable -como ocurre con el barón de Charlus cuando, hacia el final de su vida, adquiere la majestad de un "rey Lear", "cette sorte de *douceur quasi physique*, de détachement des réalités de la vie, si frappants chez ceux que la vie a déjà fait entrer dans son ombre" (III, p.860). Su cuerpo se penetra de la sustancia de siglos anónimos, del misterio silencioso del continuo pasar de las campesinas; y el carácter efímero de su ser -a punto de quebrarse- adquiere algo de eternidad, la majestad de lo sagrado. Lo que se despliega en la "douceur" es a la vez un cuerpo, un alma y una distancia temporal.

La asociación con lo "comestible" y la destrucción aparecen con mayor fuerza en la cercanía de otra figura femenina: la de la madre. En el famoso beso nocturno se le ofrece a Marcel "comme une ostie pour une communion de paix". Y frente a la abuelita enferma la vemos:

"Penchée sur le lit, les jambes fléchissantes, à demi agenouillée, comme si, à force d'humilité, elle avait plus de chance de faire exaucer le don passionné d'elle même, elle inclinait vers ma grand'mère toute sa vie dans son visage comme dans un ciboire qu'elle lui tendait, décoré en reliefs de *fossetes et de plissements si passionnés, si désolés et si doux* qu'on ne savait pas s'ils y étaient creusés par le ciseau d'un baiser, d'un sanglot, ou d'un sourire" (II, p.324).

Se resume aquí de manera ejemplar el movimiento que estábamos siguiendo. A la inflexión corporal -"penchée", "fléchissantes" "agenouillée", "inclinait" (que recuerda el "fléchissement" de las estelas fúnebres)- corresponde una desposesión

interior -"humilité", "don passionné d'elle-même". El espíritu se deja ver a través del cuerpo; más aún: el espíritu se hace cuerpo. Son claras aquí las referencias a la eucaristía -"ostia", "comunión", "copón". El espíritu se hace cuerpo para hacerse "asimilable" por el otro, para poder "cornulgar" con el otro. Contrasta así la figura de la madre con la de Albertine. Mientras una se ofrece en el alimento, la otra surge como la gran devoradora⁶⁵. Y como hablamos visto, ese movimiento se acompaña de la destrucción dolorosa (dos veces aparece la palabra "passionné", denotando la "pasión" en el mismo registro eucarístico). El rostro/copón, descrito en términos escultóricos, se acerca también al famoso pórtico de la iglesia de Combray. Este "profondément *creusé* aux angles" y "entaill(é) de sillons" por el dulce roce de las mantas de las campesinas, se levanta tras los relieves de "fossettes et de plissements si passionnés, désolés, si doux qu'on en savait s'ils y étaient *creusés* par le ciseau d'un baiser...". Se puede "leer" el paso del tiempo en la variedad de trazas y marcas profundas que va dejando dolorosamente. A la vez que va unificando la materia -destruyendo los "ángulos"- la va singularizando. Es interesante notar que si en un primer momento la acción del tiempo remite a la de un trabajo manual -el término de "sillons" evocando el campo de la agricultura o de las ruedas de carretas- luego se asimila claramente a un trabajo de artista -creando "relieves" en una copa. Se asocian así trabajo físico y artístico, los dos logrados a través del esfuerzo y de la

⁶⁵ Recordamos en particular cómo le gusta la "nourriture créée". Al final de su estancia en París no quiere comer más que lo que oyó con anterioridad gritar en la calle. Pero se puede entender también que no le gusta más que la comida que "gritó" con anterioridad. Así le encantan las ostiones, las mismas que se describen en el cuadro de La Rale, apunto de "emitir un pequeño grito" al contacto de la pata aterciopelada del gato.

pena⁸⁶. El camino de la pasión se asemeja así al que nos presentaba el sueño: descenso en la desposesión -uno de la conciencia, el otro de la vida misma.

El dominio de lo estético

Si seguimos, esta vez en el dominio estético, las reapariciones de la palabra "douceur", encontramos que se van entretejiendo y desplegando todos los significados anteriores: las asociaciones físicas de suavidad -con el terciopelo, lo líquido y lo luminoso- junto con las más interiores de ternura y bondad.

El narrador, conversando de arte con Bergotte, señala la importancia de ese término para el escritor: "...car le mot qui revenait toujours quand il voulait faire l'éloge d'un style c'était le mot *doux*" (I, p.556). Justo antes de morir el escritor acude a una exposición. Lo invade una gran decepción. Todas esas pinturas, ficticias, no vallan el aire y el sol de Venecia o una casa junto al mar (lo líquido y luminoso de las iglesias). Pero de repente se encuentra frente al "petit pan de mur jaune"; junto a la materia preciosa de ese amarillo, se da cuenta de que sus últimas obras son muy "*secas*". Con frecuencia, nos dice el narrador, a partir de cierta edad los escritores ya no escriben más que con su inteligencia; sus libros adquieren entonces más fuerza, pero pierden en frescura, "ils n'ont plus le même velours" (III, 898). En Le Temps retrouvé reflexiona sobre los diferentes momentos dichosos que le llevaron a decidir

⁸⁶ En una de las encuestas típicas -y a veces un tanto absurdas- sobre los gustos y preferencias de los artistas, Maurice Montabré le preguntaba a Proust que si tuviera que escoger un trabajo manual cual escogería. La respuesta es significativa: "Notre vieux Chardin disait: on ne peint pas seulement avec les doigts mais avec son coeur. On peut parmi les exercices physiques en dire autant même de l'amour. C'est ce qui le rend parfois si fatigant. (...) Ainsi je prendrais comme profession manuelle, précisément celle que j'exerce actuellement: écrivain". Citado por Anne Borrel, "L'art et la vie: 1871-1922", en Le Musée Retrouvé de Marcel Proust.

comenzar a escribir su libro. Al contrario de Sainte-Beuve, nos dice, los verdaderos libros deben ser hijos de la oscuridad y del silencio. "Et comme l'art recompose exactement la vie, autour des vérités qu'on a atteintes en soi-même *flottera* toujours une atmosphère de poésie, la *douceur* d'un mystère qui n'est que le vestige de la pénombre que nous avons du traverser (...)" (Iii, p.898). Las verdades de la inteligencia pueden ser muy grandes dice, "mais elles ont les *contours plus secs et sont planes*, n'ont pas de profondeur parce qu'il n'y a pas eu de profondeurs à franchir pour les atteindre...". profundidad, descenso, liquidez, suavidad, quedan intimamente ligados. Cuando algunos de estos elementos aparecen se pueden entonces presuponer los otros. Así en la pequeña frase de Vinteuil flota una suavidad implícita. La vemos "chercher à s'élever en un clapotement liquide" y luego "envelopper de sa liquidité et de son 'fondu' tous les motifs" (I, p.209). A estos elementos se asocia también el tiempo. En efecto, hablamos visto cómo era el lento transcurrir de los años el que iba creando esa particular consistencia de suavidad - eliminando poco a poco las líneas de separación, haciendo las sustancias maleables. En la "douceur" de una obra de arte interviene también el elemento temporal. La profundidad es la de una historia; cuanto más se ha atravesado un tiempo largo, tanto más suave parece la consistencia. No hay más que volver a oír los comentarios de Proust acerca de Chardin en sus Nouveaux mélanges. Le cautiva en particular la serie de los autorretratos. Si la textura de las telas rosas es tan vieja es porque "le vieux rose est plus doux". La tela desgastada manifiesta una noble reconciliación con

el tiempo, y la belleza proviene de una cierta aceptación corporal a la prueba de la muerte.

De esta manera se despliegan los significados físicos de "douceur". Veamos brevemente las connotaciones morales que la acompañan.

"Il n'y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste athée à ce qu'il se croit obligé de recommencer vingt fois le même morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste a jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. Toutes ses obligations, qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente, semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre (...)" (III, p.188).

El "velours" de ese "petit pan de mur jaune", tiene que ver también con la experiencia de un mundo otro, de profunda relación intersubjetiva, como si la tenue continuidad de la textura revelara también una continuidad espiritual. Es el mismo mundo que parece ofrecernos la música, donde se presiente, nos dice el narrador, lo que hubiera podido ser "la comunicación de las almas" si no hubiera existido el lenguaje. El trabajo del artista se asimila entonces al del tiempo: tiene que pasar por la destrucción dolorosa para lograr la unificación, la profundidad de esa textura de "terciopelo". En la escritura muestra la dificultad para salir del lenguaje conceptual y

superficial. Así para Bergotte, "une espèce de sévérité de goût qu'il avait, de volonté de ne rien jamais que des choses dont il put dire 'c'est doux', et qui l'avait fait passer tant d'années pour un artiste stérile, prodigue, diseleur de riens, était au contraire le secret de sa force" (I, p.557). Se opone así a los que por comodidad cedon "au plaisir, à la paresse, à la peur de souffrir". Para transmitir ese fondo de verdad hay que salir de sí mismo y del círculo de las representaciones propias, hay que ir más allá la inteligencia abstracta y la costumbre; en cierta forma, hay que recorrer la vida en sentido contrario, con el riesgo de perderse. Volvemos al penoso camino de descenso. "Les chagrins sont des serviteurs obscurs qui par des voies souterraines nous mènent à la vérité et à la mort. Heureux ceux qui ont rencontré la première avant la seconde, et pour qui, si proches qu'elles doivent être l'une de l'autre, l'heure de la vérité a sonné avant l'heure de la mort" (III, p.910). Si a la conversación con Elstir el narrador prefería un paseo con Albertine -a pesar de todas las objeciones de su abuela, insistente en que en lugar de perder el tiempo debía aprovechar de la sabiduría del gran pintor- es que sólo Albertine le podía hacer llegar, por el sufrimiento, a la profundidad de los sentimientos vitales. Mientras más bajo se llegue, más se acerca uno a la posibilidad de comunicación. "On peut dire que les oeuvres, comme dans les puits artésiens, montent d'autant plus haut que la souffrance a plus profondément creusé le coeur" (III, p.908)⁸⁷. El movimiento de descenso adquiere todo su sentido en el ascenso a una nueva vida, ¿la verdadera?

⁸⁷ El mismo movimiento de descenso/ascenso ,o, lo que es lo mismo, liquidez/solidez, se repite de diversas maneras en Le temps retrouvé. "Laissons se désagréger notre corps, puisque chaque nouvelle parcelle qui s'en détache vient, cette fois lumineuse et visible (...), pour la rendre plus solide au fur et à mesure que les émotions effritent notre vie, s'ajouter à notre oeuvre", (III, p.906).

En un excelente ensayo de Etudes sur le temps humain⁸⁸, Georges Poulet nos muestra cómo el movimiento de recobrar el pasado se asimila al de recuperar la capacidad de tener fe en el futuro. El descenso en la vida interior abre a una nueva visión del mundo y del ser. Poco a poco Marcel va percibiendo un "comercio con el mundo más viejo que la inteligencia". Si la iglesia de Balbec y la representación de la Berma habían decepcionado primero al narrador, es que buscaba en ellas una corroboración de sus ideas; les atribuía el lenguaje del intelecto cuando el suyo era más bien el del amor, más allá de la razón. Elstir le hace ver la belleza de la iglesia de Balbec en ese encuentro de la virgen y su prima Elisabeth, más precisamente en el gesto de esta última "qui touche le sein de Marie et s'émerveille de le sentir gonflé". Y Bergotte lo hace sensible a la fuerza de la presencia, más allá de la razón: " 'Ah! sil disait-il, c'est bien! il y a une petite fille en chale orange, ah! c'est bien', ou encore: 'Oh! oui, il y a un passage où il y a un régiment qui traverse une ville, ah! oui, c'est bien!'" (I, p.556), momentos de epifanía, asimilables a los momentos dichosos del narrador; el gran arte es el que vuelve a hacer surgir esos deseos de vivir que nacen "chaque fois que nous prenons conscience de la beauté et du bonheur" (I, 655), cada vez que se despierta el amor, como cuando pasa la lechera por el tren de Balbec. "Dans certaines âmes pas trop desséchées par la réflexion -le escribe Proust al conde Ganderax⁸⁹- refleurissent, à

⁸⁸ G. Poulet, "Proust", en Etudes sur le temps humain, (p.299-335), Plon, 1964.

⁸⁹ Citado por G. Poulet, p.335.

certaines époques favorables, des espérances mystiques". La voluntad de comunicar se vuelve don de sí-mismo, un don contagioso: la pequeña frase de Vinteuil -después de la profunda tristeza en la que lo tenía sumergido Odette- infunde de nuevo a Swann la "force de consacrer sa vie". En suma, Proust sigue el movimiento del "Élan vital" de Bergson, de la profundidad a la vida⁹⁰. Y como él también, lo que viene a revolucionar es la cuestión de identidad.

Habíamos visto la parte de alteridad constitutiva de esta nueva noción de identidad. Lo que se señala ahora es su dimensión de pasividad. A través del cuerpo _y del cuerpo sufriente-, el sujeto de todas las operaciones del intelecto se descubre objeto, su carne es también carne del mundo. El cuerpo se sitúa entre la intimidad de lo propio y la exterioridad del mundo: es mío y ajeno. El "yo" ya no puede ocupar el lugar del fundamento, su propio ser se le escapa. Pasividad y pasión se reúnen dando testimonio de una posible existencia fuera de la representación. "C'est ainsi que peu à peu se font ces terribles figures ravagées, du vieux Rembrandt, du vieux Beethoven, de qui tout le monde se moquait" (III, p.906), piensa el narrador. Baudelaire, Poe, Verlaine, Rimbaud son evocados en A l'ombre des jeunes filles en fleur como habiendo llegado al término de los más grandes sufrimientos; las "amugas

⁹⁰ En la introducción a La pensée et le mouvant, (PUF, 1934), Bergson resume uno de sus más grandes -y bellos- aportes a la filosofía: "L'effort pour apprendre est naturel; on le donne avec une facilité croissante; on applique des règles. Au dedans, l'attention doit rester tendue et le progrès devenir de plus en plus pénible; on croirait remonter la pente de la nature" (p.50). Este movimiento "contra natura" se asimila al del descenso en Proust, al de la "noche" de los místicos (es interesante que Proust hable del "grand élan mystique" en la carta al conde Ganderax). Y se puede llamar "vida" porque el esfuerzo por regresar a las raíces de nuestro ser se asimila, en cierta forma, al movimiento que brota en la vida en general. Somos ajenos a esa vida total porque no descendemos con la profundidad suficiente en la nuestra.

en la frente" y los "ojos hinchados" recuerdan a las figuras de la abuelita y de la madre. Para que surja el sentido, el cuerpo se tiene que exponer, así como las palabras. Para Yves Bonnefoy la poesía moderna comienza con Baudelaire y su "invención" de la muerte⁹¹. No se llega a la verdad más que al "precio" de un sacrificio que incluye al cuerpo y al lenguaje. Así, en sus Entretiens sur la Poésie, aparece el gran poeta "paralysé, aphasique, directement frappé dans son admirable intelligence" (p.83).

¿Qué es lo queda cuando el ser dice "yo" no soy nada? nos preguntábamos en la introducción. Una presencia podríamos decir. La permanencia del "aquí estoy" (según los términos de Ricoeur). El "estar" encamado manifiesta esta nueva identidad tan cercana a la exégesis de Heidegger. Levinas escribe significativamente: "Heidegger analyse 'l'il y a' allemand comme générosité, puisque dans ce 'es gibt', il y a le verbe 'geben', qui signifie donner"⁹². Presencia como don, se asemeja a pasión, como movimiento de salida de sí mismo. Es el pasaje del tener al ser al cual Gabriel Marcel dedicó toda su obra. Así podemos leer una de sus admirables síntesis en Etre et Avoir: "La charité comme présence, comme disponibilité absolue. Jamais le llen avec la pauvreté ne m'était apparu aussi clairement. Posséder c'est presque inévitablement être possédé" (p.99). El ser se vuelve disponible para el otro aceptando no disponer de sí mismo. Del orden cerrado del tener en el cual el otro es siempre otro, se pasa al orden del ser, disponible "para" ese otro que se vuelve un

⁹¹ "Ainsi, donnant la valeur suprême à ce qui n'est que mortel, dressant les êtres dans l'horizon de la mort et par la mort, je puis bien dire, je crois, que Baudelaire invente la mort", L'Improbable, Mercure de France, 1959, p.114.

⁹² E. Levinas, Ethique et infini, Fayard, 1982, p.40.

“añ”. La pertenencia en la nueva identidad se encuentra precisamente en ese ser que se despoja de todo lo que no es una interioridad revelada por el tiempo: un ser que acepta su fundamento más allá de sí mismo al mismo tiempo que su finitud.

V.WOOLF: ARTE Y REALIDAD BAJO EL SIGNO DE ORFEO

"In our end is our beginning"

T.S. Eliot

EL MITO

Alusiones

Ya hablamos visto la presencia del mito en Virginia Woolf: Procne y Filomena; el vil Comus, Circe, Sabrina y Locrine; entre los griegos: Antígona, una de sus favoritas; Ulises y Penélope. Pero, como en Proust, un mito parece estructurar el conjunto de la obra: el del descenso a los infiernos. Orfeo desaparece para darle lugar a Dante, y las alusiones son más implícitas, pero no por eso menos profundas.

Para descansar del trabajo de la escritura y no sumergirse bruscamente en la vida real, V. Woolf consagraba largos momentos a la lectura de un poeta, siguiendo así por un rato, de manera menos presionada, en la tensión de las palabras. En sus diarios cita con frecuencia dos grandes fuentes: la obra de Shakespeare y La Divina Comedia. Hacia los años veinte se refiere a ésta en formas diversas; lo más frecuente son simples menciones, pero también llega a copiar fragmentos enteros. Así, en sus notas de diciembre de 1930, podemos leer un significativo fragmento del canto XXVI:

*Né dolcezza di figlio, né la piéta
del vecchio padre, né il debito amore
Lo qual dovea Penelope far lieta
Vincer poter dentro da me l'ardore
Ch'i' abbi a divenir del mondo esperto,
E degli vizii umani e del valore;
Ma misi me pe l'alto mare aperto
Sol con un legno e con quella compagna
picciola, dalla qual non fui deserto.*

Vemos al Ulises de Dante romper con todo lo que lo liga a una dulce vida cotidiana -la ternura de un hijo, la piedad hacia un padre, el amor de una esposa- para emprender un viaje riesgoso hacia lo desconocido. No nos extraña el interés de Woolf por este personaje de aventura. Es su propio viaje por la escritura el que se dramatiza. ¿Por qué escribir cuando podría estar tranquilamente paseándose junto al mar o conversando con los amigos? Es la pregunta que se hace de diversas maneras en sus diarios. Y es que tiene que partir a la aventura, a la búsqueda de ese algo "...beside which nothing matters; which I shall rest and continue to exist. Reality I call it. And I fancy sometimes this is the most necessary thing to me: that which I seek"⁹³. Ulises es así el modelo, pero más que Ulises Dante mismo. En efecto, el viaje resulta ser el del descenso a las profundidades infernales. "I feel that if I sink further I shall reach the truth" escribe unas líneas después...

En Mrs Dalloway apenas y se percibe una discreta alusión al libro. " 'Septimus, do put down your book', said Rezia, gently shutting the *Inferno*". Pero basta para activar las correspondencias del nombre tan significativo de "Septimus", el séptimo. Asociado a la obra de Dante, Septimus alude profundamente a ese séptimo círculo del Infierno donde se encuentran los hombres violentos. Ahí permanecen tanto los que cometieron violencia contra el prójimo (tiranos, asesinos, ladrones) como los que cometieron violencia contra Dios (los blasfemos), contra la Naturaleza (los

⁹³ The diary of Virginia Woolf, de. Anne Oliver Bell and Andrew Mc Neillie, 1984. Vol.3. p.196.

sodomitas), o contra sí-mismos (los que se suicidaron). Desde antes de lanzarse por la ventana Septimus pertenece entonces al mundo misterioso de las profundidades infernales. Su íntima conexión con Clarissa -la claridad- vuelve así a la "perfect hostess" profundamente ambigua. En el ser de superficies de ésta permanece algo de las penumbras abismales. Su impulso por "sumergirse" hacia la vida se asimila al de Septimus hacia la muerte, en un mismo deseo de "abrazar" la totalidad ("there was an embrace in death", dice Clarissa). Lo que era primero movimiento de descenso y luego de ascenso en Proust, se confunde aquí; como si el ascenso fuera descenso y viceversa. En Virginia Woolf reina una constante ambigüedad que nos recuerda a dos cuadros de Poussin con un mismo título: Les bergers d'Arcadie. Unos pastores se encuentran en medio del campo, en un lugar edénico, con una estela funeraria. Esta contiene una enigmática inscripción: "*Et in Arcadia Ego*". Panofsky, en un ensayo brillante⁹⁴, opone los dos cuadros; mientras al primero le atribuye las palabras a la muerte personificada con el siguiente sentido: "Hasta en Arcadia, yo, la muerte, reino"; en el segundo el sentido toma matices diferentes: "Hasta en la muerte puede existir la Arcadia". Se desdibuja aquí la misma imposibilidad de decidir: en la muerte está la vida o en la vida está la muerte. En todo caso no se puede llegar a una sin la otra, tanto más que la vibración de los abismos se extiende de las personas al mundo.

En el parque Septimus se queda viendo detenidamente los árboles. Las hojas parecen estar "connected by millions of fibres with his own body" (P.21-22). Pero de

⁹⁴ E. Panofsky, L'Oeuvre d'art et ses significations, Gallimard: 1969.

repente se llena de terror; entre las ramas, Evans, su amigo muerto, empieza a agitar las manos. Así vemos a los árboles agitarse y suspirar cuando Dante, en el mismo séptimo círculo, arranca descuidadamente una ramita de uno de ellos; empieza a fluir sangre como a través de un miembro cortado. El incauto viajero oye la terrible historia de Pedro Desvignes, canciller de Federico II. Acusado de traición por envidiosos cortesanos, le sacaron los ojos. Su desesperación fue tal que se estrelló la cabeza contra los muros de su calabozo. Así se volvió injusto contra el mismo y pasó a formar parte del bosque gimiente del séptimo círculo, donde las Arpias devoran las hojas y las bestias salvajes destruyen las ramas. Los árboles evocan en cierta forma estas presencias subterráneas en el universo de V.Woolf. A las reminiscencias de Dante vienen a sumarse dos experiencias fundamentales narradas en Moments of Being. La primera se sitúa en la pequeña infancia. El señor Balpy va a pasar un tiempo a Rodmell en casa de los Stephen. Un día, mientras miraba por la ventana un manzano, Virginia oye a sus padres decir que el señor Balpy se suicidó. La invade la certeza de que la causa de todo reside en el manzano. La segunda experiencia, durante su adolescencia, ocurre después de la muerte de su hermana Stella. Virginia se encuentra junto a Jack Hills, su cuñado, en el jardín de Hyde Park Gate. Enfrente se levanta un esqueleto de árbol sin hojas. Es verano y el sufrimiento por la muerte de su esposa hace gemir a Jack de dolor. El árbol en la noche se vuelve entonces el símbolo de la angustia estéril, de la sensación de la muerte. Desde ese momento todo árbol sin hojas guarda la sustancia del hondo sufrimiento

de esa noche de verano. Así nos podemos aproximar de manera diferente a esa presencia cautivante de los árboles en el mundo de V.Woolf.

En The Waves se presenta algo enigmático en su aparición. Después de enterarse de la muerte de Percival, Neville, profundamente enamorado de su amigo muerto, va caminando por la calle cuando se da cuenta que no puede seguir adelante: "There stands the tree which I cannot pass" (p.101). Se extraña que los demás pasen como si nada, como si no existiera ese "gulf" en medio de la calle, como si no se presentara ese "tree with stiff leaves which we cannot pass" (p.102). El árbol conserva algo del dominio de los abismos por donde es ineludible pasar para rescatar algo de la presencia amada, como si lo vital anhelado se escondiera en las profundidades. "I will not lift my foot to climb the stair", decide Neville; "I will stand for one moment beneath the immitigable tree... I will not climb the stair". Y en el mismo momento Bernard, preso de la misma búsqueda, baja las escaleras. Rhoda entra a un music hall. "An axe has split a tree to the core", piensa, "the core is warm; sound quivers within the bark" (p.109). Es interesante cómo a esta imagen de descenso y profundidad se asocia la de solidez y estabilidad. Frente al flujo ininterrumpido del tiempo y al sentimiento de desarraigo, el árbol se presenta como símbolo de lo permanente. "The tree alone resisted our eternal flux"⁹⁵, dice Susan. Y todos en cierta forma evocan la resistencia de esa realidad fuera de todo concepto, cuya presencia los acompaña desde la infancia. Es significativo en este sentido que Orlando se abra y se cierre con la enigmática presencia del "Oak tree", a la vez realidad y poema.

⁹⁵ The Waves, p.168.

Hacia el final, cuando Orlando ha perdido ya toda ilusión de la historia, la fama, la familia, Sir Nicholas la viene a felicitar. Su poema se ganó un premio, lleva ya siete ediciones, y con el entusiasmo que lo caracteriza, el editor lo compara a lo mejor de Addison o de Thomson. Pero Orlando se burla del éxito, lo que importa es la poesía: "a secret transaction, a voice answering a voice"⁹⁶; y más allá, la epifanía de la realidad: el árbol junto al cual se reposa. El árbol, figura en cierta forma de una travesía órfica, se levanta aquí como posibilidad de comunicación/comunión.

Encontramos otras alusiones discretas al mito como por ejemplo el metro en The Waves. La gente que desciende parece bajar a los profundos reinos infernales. Jinny se detiene en la estación del metro Piccadilly:

"Millions descend those stairs in a terrible descent. Great wheels churn inexorably urging them downwards. Millions have died. (...) I admit for one moment the soundless flight of upright bodies down the moving stairs like the pinioned and terrible descent of some army of the dead downwards..." (p.131).

Recuerda la multitud confusa que se encuentra Eneas en las riberas del Styx: "Huc omnis turba ad ripas effusa ruebat"⁹⁷. Y más cercana aún surge la famosa visión de The Waste Land⁹⁸: "A crowd flowed over London bridge, so many/ I had not thought death had undone so many" (p.87). Otras veces, uno parece más bien acercarse al mito de Orfeo:

⁹⁶ Es interesante notar cómo la voz surge siempre de las profundidades. No es más que en los abismos que el ser se encuentra consigo mismo, con el otro y con el mundo. Así leamos en el diario de V.Woolf: "...that is my temperament, I think (...) always to follow blindly instinctively with a sense of leaping over a precipice - the call of the call of-" (D, 3, p.203).

⁹⁷ Virgilio, L'Eneide, p.89.

⁹⁸ Collected Poems, London, Faber and Faber, 1974.

"I clutched your hand", piensa Neville mientras ve perderse a Rhoda, repitiendo el gesto de Orfeo. "You left me. The descent into the tube was like death. We were cut up..." (P. 120). Y Rhoda a su vez toma los matices de Eurídice:

"All palpable forms of life have failed me. Unless I can stretch and touch something hard, I shall be blown down the eternal corridors for ever. What, then, can I touch? What brick, what stone? And so draw myself across the enormous gulf into my body safely?" (p.107).

La figura fantasmática que hablamos visto se asimila así a la fragilidad de una vida al borde de la evanescencia. Otro pequeño detalle la sitúa discretamente del lado de Dante; cada vez que se abre una puerta la invade el terror; en cualquier momento la "pantera" puede saltar.

Mito órfico del conocimiento

Podríamos detenemos más en estas alusiones, pero lo que es interesante es notar, como ocurre en Proust, un movimiento general de búsqueda de la verdad y de la realidad como descenso/ascenso. La revelación es lo que logra subir de las profundidades. "Something lies deeply buried", presiente Neville después de la muerte de Perceval; "For one moment I thought to grasp it. But bury it, bury it; let it breed, hidden in the depths of my mind some day to fructify. After a long lifetime, loosely, in a moment of revelation, I may lay hands on it, but now the idea breaks in my hand. Ideas break a thousand times for once that they globe themselves entire.

They break; they fall over me" (p.106). La impaciencia de Orfeo que hace que Euridice se desvanezca para siempre en las profundidades parece ser la misma que hace "romper" y "caer" las ideas. La larga separación es necesaria al encuentro; la muerte a la vida. Otras veces se deja ver más bien la imagen del descenso: así aparecen las numerosas imágenes acuáticas. La verdad es esa perla del océano profundo donde hay que perderse para encontrarla⁹⁹. Pero en este descenso/ascenso el movimiento no va, como en Proust, de la oscuridad a la luz. Como habíamos empezado a ver, el camino es el de unión de los contrarios. La revelación es ese punto donde luz y oscuridad se confunden, vida y muerte.

V. Woolf se muestra aquí profundamente cercana a uno de sus contemporáneos: T.S. Eliot. Aunque muchas veces en forma alusiva, es uno de los autores más citados en sus diarios. Tras la publicación de "East Coker, en la primavera de 1940, le escribe al autor una de sus últimas cartas ¹⁰⁰ de un laconismo impresionante: "I liked it", afirma simplemente. En ese segundo "Quatuor", podemos leer el final revelador: "Through the dark cold and the empty desolation, The wave cry, the wind cry, the vast waters Of the petrel and the porpoise. *In my end is my beginning*". La búsqueda se dirige hacia un mismo punto hondo de fusión entre la

⁹⁹ V. Woolf escribe en una de sus cartas: "Tomorrow I shall let myself down, like a diver, very cautiously into the last sentence I wrote yesterday. Then perhaps after 20 minutes, or maybe more, I shall see a light in the depths of the sea, and stealthily approach -for one's sentences are only an approximation, a net one flings over some sea pearl which may vanish" (L, vol.4, p.233).

¹⁰⁰ The Letters of Virginia Woolf. HBJ, vol.6, p.398.

muerte y la vida. Esta visión de la unión de los contrarios a través del descenso parece constituir el fondo de toda la obra de Eliot¹⁰¹. Así, por ejemplo, podemos leer "Journey of the Magi"¹⁰², el primero de los cuatro poemas de Ariel. Un mismo tema los reúne: el de Navidad o el nacimiento. Aquí el poeta/místico cuenta, en un monólogo dramático, cómo abandonaron reinos y castillos, descendiendo lentamente en sus camellos, a través de la noche y el invierno, hasta encontrar el lugar. "Birth or death? ... this birth was hard and bitter agony for us, like death. We returned to our places, these Kingdoms, But no longer at ease here, in the old dispensation, ... I should be glad of another death" (p.110). El surgimiento del otro -o lo otro- en su misterio requiere la muerte de sí mismo. Así, comprendemos el carácter central de Tiresias: todos los hombres son un hombre; todas las mujeres una mujer; y hombre y mujer se encuentran en Tiresias, el ciego que ve. Al caer la noche, en la "violet hour", ve aún más claramente que la famosa vidente Madame Sosostris con su viejo paquete de cartas. Esta no puede ver más que fenómenos aislados, sucesiones lineares, cosas sin relación; no hace más que decir: "Here is...and here is...and here is..."¹⁰³. El viejo adivino griego recuerda al ser andrógino y de todas las épocas de Orlando, al ser universal de Bernard -con su leitmotiv "we are not single, we are one"-

¹⁰¹ Y más allá parece constituir también el fondo del espíritu modernista, como lo nota bien James McFarlane en su ensayo "The mind of Modernism", en Modernism. A guide to European Literature, 1890-1930, Penguin Books, 1991. "The defining thing in the Modernist mode is not so much that things fall *apart* but that they fall *together* (recalling appropriately the derivation of 'symbol' from *symballein*, to throw together). In Modernism, the center is seen exerting not a centrifugal but a centripetal force; and the consequence is not disintegration but (as it were) superintegration. (...) When the pattern which thought necessarily imposes on experience demands fundamental revision, and when the linguistic system which is required to verbalize the new situation has a formidable built-in inertia to overcome, a crisis of culture and with it the inauguration of a wholly new 'civilizational phase' is inevitable" (p.92-93).

¹⁰² Ariel Poems, en Collected Poems 1909-1962, Faber and Faber, 1963, p.107-117.

¹⁰³ The Waste Land, p.65

a los seres de luz y sombra de Septimus y Clarissa (el gentío en London Bridge le parece como una enorme procesión hacia los infiernos). V. Woolf comparte con Eliot la intuición de una "deeper communion", "a further union" donde el ser puede regresar, un instante, fuera del exilio.

El camino va entonces contra toda particularización, contra toda tentativa de aprehensión formal. Sabemos la gran influencia del espíritu ruso en esta vía. Aparecen como el remedio frente al gran nihilismo y escepticismo de ese principio de siglo. La fusión se vuelve en ellos movimiento de compasión. "In every great Russian writer we seem to discern the features of a saint", escribe V.Woolf en The Common Reader , "sympathy for the sufferings of others, love towards them, endeavour to reach some goal worthy of the most exacting demands of the spirit constitute saintliness. It is the saint in them which confounds us with a feeling of our own irreligious triviality, and turns so many of our famous novels to tinsel and trickery"¹⁰⁴ . Los personajes de las novelas rusas no dejan de ilustrar este camino de abandono amoroso, del orden de lo sagrado. Así el príncipe Andrés de Guerra y paz, gravemente herido, siente de repente un delicioso bienestar: adquiere plena conciencia del desprendimiento de todo objeto terrestre. Así aparece también el héroe de La muerte de Iván Ilich; este personaje cruel y avaro, se queda un día de tormenta de nieve estancado en su carroza. Poco a poco, mientras toda ayuda exterior se va volviendo imposible y el frío comienza a invadirlo, se va operando la metamorfosis. La sensación de la muerte próxima lo va abriendo y haciendo

¹⁰⁴ V Woolf, The common Reader, HBJ edition, p.54.

reconciliarse con la perspectiva de disolución en el todo. El Tolstoísmo consolida en cierta forma unas de las convicciones más sensibles en V. Woolf: la del poder del cuerpo sobre el espíritu; la de la necesidad de evadirse de la esfera egoísta de los intereses particulares para participar en el temblor del mundo entero; la de la vida en la muerte. En sus diarios nota con frecuencia la tendencia del intelecto a "encerrar" o limitar la realidad: "The screens are in the excess; not the sympathy". El descenso hacia el ser profundo, hacia ese "uncircumscribed spirit", es entonces del orden de lo vital, de la visión mística, más allá de la intelectual. Lily sufre ante sus pinturas; lo que busca es la "unidad", no una verdad racional.

Pero al mismo tiempo V. Woolf está consciente de la necesidad de los límites - "the screen-making habit... so universal that probably it preserves our sanity". Junto al movimiento de abandono se perfila el de ascenso a las superficies:

"The voice of protest is the voice of another and an ancient civilization which seems to have bred in us the instinct to enjoy and fight rather than to suffer and understand. English fiction from Sterne to Meredith bears witness to our natural delight in humour and comedy, in the beauty of earth, in the activities of the intellect, and in the splendour of the body": ¿no sería este el trayecto órfico de descenso/ascenso? Tratemos de seguirlo más de cerca en el espacio/tiempo de la ficción de V. Woolf.

LO PASIVO Y EL MITO

La ficción de Woolf y Bloomsbury.

El movimiento de descenso aparece primero en estrecha relación con lo pasivo. "I wish to go under", dice Bernard; "to visit the profound depths once in a while to exercise my prerogative not always to act, but to explore; to hear vague, ancestral sounds of boughs creaking, of mammoths; to indulge impossible desires to embrace the whole world with the arms of the understanding impossible to those who act. Am I not, as I walk, tremble with strange oscillation and vibration of sympathy...?" (W, p.76). Pasar de la actividad a la pasividad es pasar de lo presente a lo pasado, o más bien lo originario, lo intemporal. Por medio de las sensaciones -las pasiones- lo presente y lo pasado propios se unen a otros pasados, otros espacios, aboliendo así todo tiempo. En The Waves los seis amigos se separan al acabar la escuela. Louis ahora va a trabajar a ganar dinero; desde el tren que lo lleva de regreso a casa observa el paisaje por la ventanilla. Los campos oro y rojo de trigo y amapolas le dan la impresión de haber vivido años. Su historia comienza con las mujeres que tralan ánforas rojas por el nilo. El mundo de Egipto antiguo se levanta por asociaciones cromáticas: un mismo rojo, pero también, en forma implícita, un mismo oro, evocando el sol y el arte de sarcófagos o estatuillas divinas. El tema central de Orlando es precisamente el de una historia particular extendiéndose a lo universal. Esto aparece claramente en una de las últimas escenas de la obra. Orlando acaba de regresar a

Londres y, fiel a su costumbre, recorre su morada antes de sentarse al extremo de la larga galería, en el sillón que había ocupado antaño la reina Isabel.

"The gallery stretched far away to a point where the light failed. It was a tunnel bored deep into the past. As her eyes peered down it, she could see people laughing and talking; the great men she had known; Dryden, Swift, and Pope(...) Still further down (...) Armed men with helmets left for the wars. They brought banners back from Flodden and Poitiers and stuck them on the wall. The long gallery filled itself thus, and still peering further, she thought she could make out at the very end, beyond the Elizabethans and the Tudors, some one older, further, darker, a cowed figure, monastic, severe, a monk, who went with his hands clasped, and a book in them, murmuring", (p.87).

Si la serie de recuerdos comienza por episodios realmente vividos en el pasado por Orlando -con Dryden, Pope o Swift- se sigue con eventos anteriores a su nacimiento en 1571: la victoria de Enrique VIII en Floden en 1513, o la del Príncipe Negro en Poitiers en 1356. El final del descenso por la galería oscura acaba remontando a una especie de escena inaugural, fuera de todo tiempo/espacio: el monje murmurando abre al dominio de lo mítico/trascendente. De las batallas y la acción pasamos a la quietud en un casi silencio. Ciertas características se repiten, como en Proust: el descenso a las profundidades, la penetración hacia la obscuridad y el silencio. "I have been traversing the sunless territory of non-identity. A strange land", (W, p78), dice Bernard, después de la muerte de Perceval; y mientras la

ciudad está en plena actividad, él se abandona a escuchar el ir y venir de la marea: "beyond this circle of bright light, this drumming of insensate fury -I have had one moment of enormous peace. This perhaps is happiness", (W, p.79). Ya no se trata de salvar de la oscuridad, si no de unirse en cierta forma a esa oscuridad salvífica. La vía es clara: pasa por la destrucción de una forma de identidad, la de ser como hacer o tener. El verdadero yo se encuentra más allá del ansia de la fragmentación en las circunstancias: "We are not single, we are one", repiten todos los personajes de The Waves. El movimiento es contrario al de la individualización; "roaring waters upon which we build our crazy platforms are more stable", piensa Neville (W, p.92). Cuerpo y espíritu se abandonan. Al bajar del tren que lleva a cada uno de los seis amigos hacia destinos diferentes, Bernard se detiene. Cada quién va a lo suyo, determinado, pero él deja caer sus manos, "taking no part..., without desire; without envy; (...) I have arrived; am accepted. I ask nothing (...) I am at liberty now to sink down, deep...", (w, p.75-76). Es interesante cómo esos momentos hacen eco a otros, como por ejemplo la realización final de la pintura de Lily y la llegada de la pequeña expedición al faro en el final de To The Lighthouse. Se repiten las exclamaciones como: "It's enough, enough!", "It's finished", "That's all"... Ciertas conotaciones referentes a la pasión de Cristo nos introducen en el dominio de lo sagrado. En la nada se encuentra la plenitud del ser.

Es interesante cómo vuelve este dominio de lo sagrado en otra forma de distanciamiento pasivo: la ascensión. En Mrs Dalloway, Clarissa vuelve a la intimidad

del hogar después de haber salido a comprar flores para la gran fiesta de la noche. Penetra en la sala, "fría como una cripta", y al oír el roce de los vestidos de Lucy, se siente "like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions" (p.27). Su quitasol es comparado con una arma divina que sirvió para un combate grandioso contra el mundo y que puede volver a guardarse después de la victoria. Se siente "benedicida", "purificada" y la vemos subir hacia su cuarto "like a nun withdrawing" (p.29). Mucho después, alejándose de la fiesta que resulta ser todo un éxito, vuelve a subir las mismas escaleras. Naturalmente regresa el contexto anterior de lo sagrado y no nos extraña que sea el momento de la revelación suprema; Clarissa tiene su visión: en la ventana de enfrente de su cuarto ve a una viejita, "sola, muy tranquila", que se prepara para ir a dormir. Se hunde así en una zona de tranquilidad donde ni la vana lamentación por el amor de Peter, ni la aplastante religión profesada por Mrs Killman, pueden penetrarla. La distancia se vive como aceptación serena del misterio del otro, contemplación del milagro de la existencia, comunión silenciosa. Significativamente el momento de epifanía es caracterizado como "solemn". El adjetivo invita a una lectura retrospectiva de momentos anteriores. En efecto, lo encontramos repetidas veces en el transcurso de la narración. Aparece desde la primera página de Mrs Dalloway: "How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (...) *solemn*, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful

was about to happen" (p.5) Lo solemne se une aquí al principio de la vida, mientras que en el episodio de la viejita tiene algo que ver con el presentimiento del fin. Lo que los une es la distancia y la suspensión de la acción. Se confirma un poco más adelante, cuando el Big Ben está a punto de tocar sus primeras campanadas; Clarissa siente "a particular hush, or *solemnity*, an indescribable pause; a suspense..." (p.6). Lo solemne remite así a una cierta pausa más o menos breve. Descenso y ascenso comunican en esa suspensión que rompe con la identidad del ser/hacer de las novelas realistas. El arte parece ser, para V. Woolf, el medio que permite hacer ese descenso/ascenso hacia una "pausa" duradera, una comunicación sin límites.

Así se acerca al famoso grupo de Bloomsbury y a las intuiciones más penetrantes de Schopenhauer. Roger Fry explica la necesidad de una cierta distancia frente a la vida. Si vemos un toro frente a nosotros, nos dice, la mente no puede estar más que ocupada en huir. Lo que el arte logra es precisamente liberarse del instinto, de las demandas prácticas y morales de la vida. La visión se vuelve "detached and impassioned"¹⁰⁵. La misma idea regresa con fuerza en Le Monde comme Volonté et Représentation, de Schopenhauer; trata de describir los sentimientos de un viajero que conoce por primera vez una ciudad (tema que vuelve a tomar Bergson en el

¹⁰⁵ Citado por J.K. Johnstone, The Bloomsbury group (p.55).

Essai sur les données immédiates de la conscience y que desarrolla ampliamente Proust). La impresión singular que siente el que acaba de llegar se debe a su repentina situación. La ciudad, con sus infinitas redes de implicaciones utilitarias y afectivas, objeto de representaciones siempre interesadas, se vuelve de repente lugar de contemplación. Para el recién llegado, la ciudad se ofrece, liberada de todos los intereses de la voluntad (no existe ninguna relación con los habitantes, ningún recuerdo afectivo), y de todas las representaciones intelectuales (la costumbre no desencadenado todavía la visión "objetiva" y las mil relaciones conceptuales). En seguida Schopenhauer concluye: "L'art (...) est la contemplation des choses, indépendante du principe de raison"¹⁰⁶. Permite ir más allá del encadenamiento de causa/efecto hacia los fundamentos, hacia las "ideas -que Proust llama la "esencia" y Bergson la "intuición". Así, nace primero un placer "objetivo": el de poder contemplar las cosas en su esencia. Es el placer de los románticos: el individuo se pierde en una especie de éxtasis hecha del olvido de la individuación¹⁰⁷, hasta experimentarse como parte anónima de la naturaleza, del mundo. Pero nace también un "placer "subjetivo": la representación ya no está al servicio de la voluntad; al contrario, es la voluntad la que se pone a disposición de la representación. Es la "disponibilidad" esencial la que caracteriza para Schopenhauer el profundo valor estético: las exigencias de la voluntad se desvanecen liberando a la inteligencia de todo miedo o

¹⁰⁶ Le Monde comme Volonté et Représentation, p.239.

¹⁰⁷ Schopenhauer escribe: "...on s'y plonge tout entier et (...) l'on remplit toute sa conscience de la contemplation paisible d'un objet naturel actuellement présent, paysage, arbre, rocher, édifice ou tout autre; (...) on s'abîme dans cet objet, (...) on s'y perd, comme disent avec profondeur les Allemands", p.231. Y cita luego unos versos de Childe Harold de Byron "I live not in myself, but I become/ Portion of that around me; and to me/ High mountains are a feeling".

preocupación. Contemplar es cesar de querer y por lo tanto de sufrir. "acto de renuncia a sí mismo" (p.1093), dice el autor. Entonces establece una jerarquía de las artes según su más o menos grande cercanía con el estado de contemplación puro. La música, en el más alto grado, permitiría la relación directa con la unidad anterior al espacio/tiempo¹⁰⁸. Entendemos así la importancia de ésta en la obra de V. Woolf: es una forma de descenso hacia la unidad originaria¹⁰⁹, una forma de desindividualización, y una manera de hacer participar al lector en la misma experiencia.

¹⁰⁸ Podríamos resumir su jerarquización de las artes: arquitectura-escultura-pintura-poesía-tragedia y música.

¹⁰⁹ Mientras Kant definía al genio como la facultad de producir formas "originales", para Schopenhauer consista claramente en la facultad de reproducir formas "originarias". La creación ya no es invención sino descubrimiento o más bien redescubrimiento, reminiscencia.

Orfeo y la música

Roger fry narra cómo descubrió la vía del arte. Un día vio en el cine un documental sobre el rescate de un naufragio cerca de las costas de Portugal. Era una situación de la vida real de gran emotividad. Pero la experiencia, aunque vivida, no tenía comparación con la profundidad de una tragedia dramática. Se dio cuenta entonces que lo esencial del drama no residía en la intensidad emotiva de los eventos, sino en el carácter inevitable de su desarrollo, "the significance of the curve of crescendo and disminuyendo which their sequence describes"¹¹⁰. El placer viene de conocer o más bien reconocer un ritmo elemental, como en la música. Virginia Woolf comparte esta intuición central con el grupo de Bloomsbury. En Between the Acts, durante la preparación del espectáculo, Lucy piensa: "the words were like the first peal of a chime of bells (...) The same chime followed the same chime" (p.21-22). Más que la significación de las frases, lo que importa es la reverberación que provocan en la mente. Y durante la obra, las golondrinas en el cielo parecen estar bailando no sólo al compás de la música sino también de un "unheard rhythm of their own wild hearts" (p.65). Para cada nota, una latente murmura en la memoria. Se va tejiendo una textura subterránea en la mente a la cual el arte sabe hacernos descender. Y en ese fondo impersonal, inconsciente, el ser encuentra su unidad. El efecto es casi plástico. Miss La Trobe pone el tocadiscos para dar inicio al espectáculo: "Compelled from the ends of the horizon; recalled from the edge of appalling crevasses; they crashed; solved; united. And some relaxed their fingers; and

¹¹⁰ Johnstone, p.61.

others uncrossed their legs" (p.57). El descenso del espíritu hacia lo inconsciente, por la liberación de todos los afectos de lo presente, se vuelve abandono físico: estado casi hipnótico aquí asimilable a esos cuerpos en la frontera de los sueños o a los estados de "convaleciente"¹¹¹ donde los contempladores se sienten penetrar. En Moments of Being, V. Woolf narra, entre sus impresiones de infancia, dos recuerdos vívidos: se encuentra "apenas consciente" de sí misma, "absorta" por la sensación que experimenta; "I'm but the receptacle of a feeling of ecstasis, rapture..." (p.31). Tales son las características de los recuerdos de infancia, nos dice. Más tarde agregamos mucho a las sensaciones, lo que las hace más complejas y por lo tanto menos fuertes. Lo esencial del arte reside en recuperar esa calidad de "recepción"¹¹², en hacer al "yo" tan transparente que se pueda reflejar la más mínima vibración de vida. Música y literatura comulgan en la capacidad de descender hasta esa intensidad de las sensaciones de infancia. Clive Bell expresa con certeza esta fuerza:

"I know how little the intellectual and factual content of great poetry has to do with its significance. The actual meaning of the words in Shakespeare's songs, the purest poetry in English, is generally trivial or trite. They are nursery-rhymes or drawing room ditties"¹¹³

¹¹¹ El mundo se vuelve a ver como por primera vez. El ser se vuelve puro receptáculo de sensaciones, como Bernard en The Waves: "I sit here like a convalescent, like a very simple man who knows only words of one syllable. 'The sun is hot', I say. 'The wind is cold' ", (p.125).

¹¹² Esta "capacidad de recepción", dice V. Woolf en Moments of Being, es la que hace de ella una escritora.

¹¹³ Clive Bell, Art, London, Arrow: 1961. (P.38). La misma idea regresa en la ficción de V.Woolf. Así, en The Lighthouse, vemos a Mrs Ramsay leer un soneto de Shakespeare: "she did not know at first what the words meant at all" (p.119); se deja llevar por la calidad hipnótica de las palabras, por el movimiento más que por el sentido.

Entendemos así la tensión de la escritura de V Woolf hacia el ritmo¹¹⁴. Bernard expresa claramente esa inquietud al tratar de escribir sus historias: "It's the speed, the hot, molten effect, the laval flow of sentence into sentence that I need...The rhythm is the main thing in writing" (p.53). La misma idea se repite una y otra vez en los diarios de V.Woolf ("I'm writing The Waves to a rythm not to a plot", escribe). La tensión va también hacia la vibración de la voz: "The human voice has a disarming quality"¹¹⁵, dice Bernard, y al final lo vemos buscar un nuevo lenguaje "a little language such as lovers use"¹¹⁶. En cierta forma la voz actúa como el amor: deshaciendo lo sólido. A Peter lo cautiva ese poder de Mrs Ramsay: uno no puede impedir las lágrimas en su presencia, y él mismo se quiebra ante ella "with the relief of simplicity". Recuerda la conclusión de Orlando:

"Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice? (...) a voice answering a voice. What could have been more secret, she thought, more slow, and like the intercourse of lovers" (p.292). El descenso para comunicar es un acto de amor. Y lo que se participa al lector es esta "visión del mundo a través del amor" anhelada también por Lily en sus pinturas. El modelo plástico de la escritura va tener entonces el mismo fundamento de descenso hacia lo originario y lo impersonal.

¹¹⁴ La voz -superando la fijeza de la escritura- cautiva por el misterio de su surgimiento, de su morir/renacer. "Beauty must be broken daily to remain beautiful", dice significativamente Jinny en The waves. (p.117).

¹¹⁵ The Waves. p.46.

¹¹⁶ El amor devuelve a las palabras la capacidad casi humoral de juntar dos destinos, de comunicar todo el ser en las sensaciones más elementales de frío y de calor, de luz y oscuridad. Así aparece una escena central en Between the Acts: William Dodge, después de muchos intentos sin resultado, le logra decir a Mrs Swithin 'I'm William'. Con esas simples palabras expresa la magnitud de su devoción y de su gratitud. " 'I'm William', he interrupted. At that she smiled a revisiting girl's smile, as if the wind had warmed the wintry blue in her eyes to amber" (p.89).

Orfeo y la pintura

La pintora de To the Lighthouse encarna este doble movimiento. Decentración primero: después de haber experimentado pasivamente el alejamiento progresivo de Mr Ramsay y brutal de Mrs Ramsay, Lily llega a tomar distancia de sí misma y de su universo. Ese cambio de perspectiva se traduce en la visión del césped donde se sienta. Se abre de repente el microcosmos de un mundo de hormigas que ella observa como una diosa del Olimpo, desde lo alto. Otro Dios le hace compañía, piensa: Augustus Carmichael, instalado allá a lo lejos en un "chaise longue" del jardín. Para estructurar su pintura Lily necesitaba distancia o más bien gracias a su arte pudo distanciarse de su universo. "Standing back as if to look at her picture, (...) with all her faculties in a trance, frozen over superficially but moving underneath with extreme speed" (p.201). Lo mismo ocurre con Augustus quien, destrozado por la muerte de Andrew Ramsay, pudo volver a encontrar su equilibrio saliendo de sí, gracias a la escritura poética. Este cambio de perspectiva se acompaña también de un distanciamiento temporal como descenso hacia lo originario. Así Lily presiente que "tunnelling her way into her picture" consistía en cierta forma en "tunnelling her way into her past" (p.198). Finalmente este doble movimiento hacia lo originario y lo impersonal equivale a un descenso a lo inconsciente, hacia "the sublime fish-world of art"¹¹⁷. Y los dos grandes modelos de este descenso para Virginia Woolf son el Impresionismo y el post-impresionismo.

¹¹⁷ Letters of Virginia Woolf, vol.4, p.142. Esta metáfora mar/inconsciente como camino del arte constituye una de las intuiciones centrales del grupo de Bloomsbury. Así Foster señala cómo cada uno de los personajes de Dostolevsky "join up with all the other people far back"; "One can apply to them the saying of St. Catherine

Es conocida su aseveración en homenaje a la famosa exhibición de impresionistas y Post-Impresionistas organizada por Roger Fry en 1910: "in or about December, 1910, human character changed"¹¹⁸. Si bien la afirmación es un tanto categórica, evoca profundamente un decisivo cambio de perspectiva en la visión del mundo. Marianna Torgovnick¹¹⁹ señala cómo este cambio se hace sensible en The Years. El prólogo que da comienzo al año "1911" contrasta junto a las descripciones realistas que introducen a todos los años anteriores a 1910:

"The sun was rising. Very slowly it came up over the horizon shaking out light. But the sky was so vast, so cloudless, that to fill it with light took time. Very gradually the clouds turned blue; leaves on forest trees sparkled; down below a flower shone (...) the little vines turned purple and yellow; and the sun coming through the slats of the blinds striped the yellow walls", (p.192).

Como todos los prólogos de The Waves la descripción sugiere claramente un cuadro impresionista con ese énfasis en los efectos de luz y movimiento sobre el paisaje. En efecto para los Impresionistas la realidad no se da más que a través de una cierta calidad atmosférica. Así aparece la serie de las catedrales de Monet, hechas del temblor y de la sustancia del momento del día. Pero la gran ruptura con el realismo es la cuestión de identidad. Una misma vibración de luz y sombras une al

of Siena that God is in the soul and the soul is in God as the sea is in the fish and the fish is in the sea" (J.K. Johnstone, The Bloomsbury Group, p.73), lo que se puede parafrasear: "The subconscious is in us and we are in the subconscious as the sea is in the fish and the fish is in the sea". Por el inconsciente ("the force that makes for anonymity") regresamos a un origen compartido.

¹¹⁸ En "Mr Bennett and Mrs Brown", Collected Essays, p.230.

¹¹⁹ The Visual Arts, pictorialism and the Novel, Princeton, 1985.

ser con el mundo. Mrs Ramsay expresa esa fusión: "if one was alone, one leant to inanimate things; trees, streams, flowers; felt they expressed one; felt they became one; felt they knew one, in a sense were one" (p.74).

La cercanía con el Post-Impresionismo va en el mismo sentido. William Bankes le pregunta a Lily que significa el triángulo violeta en la esquina del lienzo:

"It was Mrs Ramsay reading to James, she said. She knew his objection -that no one could tell it for a human shape. But she had made no attempt to likeness, she said. For what reason had she introduced them then? He asked. Why indeed?- Except that if there, in that comer, it was bright, here, in this, she felt the need of darkness (...)" (p.84).

Si la concepción de su obra todavía no es muy precisa, en todo caso está claro que ya no se trata de "representar" algo¹²⁰. De lo figurativo pasamos a lo abstracto. Se trata de llegar a la profundidad del espíritu impersonal -donde todo se relaciona- a través de las formas. Así, tras la muerte de Perceval, Bernard entra a la National Gallery. Admira el azul de unas madonas junto a unos pilares. Más que caras particulares o figuras bíblicas, las vírgenes aparecen como emblemas de tristeza infinita en su coloración azul, como elipses junto a trazos verticales. Para Rhoda todo el universo se resuelve durante la cena final, cuando siente que "a square is stood upon the oblong" (p.173). Se instaura así una referencia implícita al arte de la hermana Vanessa Bell. En particular evoca uno de sus Abstract painting (1914) que

¹²⁰ "It was a question, she remembered, how to connect this mass on the right hand with that on the left", (p.88).

representa un cuadro arriba de varios rectángulos. Se acercan así también a la visión de Quentin Bell para quien: "the supreme quality in art is formal; it has to do with order, sequence, movement and shape"¹²¹. Ritmo o armonía plástica constituye así el fondo impersonal al cual tiende el arte a principios de siglo.

Cuando surge el proyecto de The waves, (Inicialmente The Moths), V. Woolf escribe en su diario: "an abstract mystical eyeless book: a playpoem" (vol.3, p190). Es interesante cómo ese "eyeless" puede entenderse como "i-less", relacionando lo abstracto y lo impersonal con lo místico. Teniendo en cuenta que el dominio de lo místico se extiende también a las superficies -el instante aparece como lo sagrado- profundidad y superficie se vuelven a relacionar; pasividad y actividad; abstracto y concreto, como en el ser. No es más que gracias a la intensidad con la que se vive el presente que éste va perdurar en las profundidades.

Así junto al descenso se perfila el ascenso. Frente a Séptimus, lo que salva a Clarissa parece ser su amorosa capacidad creativa. Clarissa triunfa sobre la fragmentación del tiempo cronológico, haciendo del momento presente algo digno de recordarse en el futuro: presente, pasado y futuro unidos, como en la mente. Celebra el instante porque sólo en él reside la verdadera eternidad, como en esas flores efímeras, pero victoriosas, un momento, en la camosa organicidad que une a sus pétalos -al contrario de los collares preciosos pero fríos y sin vida de Mr Whithead.

¹²¹ Johnstone, p.59. Encontramos la misma idea expresada por Roger Fry. Admira a Cezanne porque encuentra en sus paisajes "an underlying structural unity which answers a profound demand of the spirit".

Pasamos de la oscuridad a la luz. Las fiestas de Clarissa son una tentativa "to kindle and illuminate" (p.11). La luz se vuelve la imagen de la creación por excelencia. "We are creators", dice Bernard en The Waves: "we too have made something that will join the innumerable congregation of past time (...) a world that our own force can subjugate and make part of the illumined and everlasting road" (p.98). La eternidad de la creación se logra gracias a la unidad de presente, pasado y futuro (el presente que se recuerda en el futuro). Lo luminoso une así vida y creación¹²², superficie y profundidad. La unión de los tiempos se logra gracias al contacto vital en el espacio. Las fiestas de Clarissa triunfan sobre la dispersión del tiempo porque logran vencer la fragmentación espacial. Tres mujeres están separadas, piensa. "If only they could be brought together. So she did it. And it was an offering, to combine, to create" (p.11). En la celebración del instante se funden gentes de distintos lugares para comulgar en una misma vibración. Así aparece también el momento central del "Boeuf en daube" de To the Lighthouse. Mrs Ramsay recorta la famosa carne como si recortara tiempos pedazos de eternidad. "It partook, she felt, carefully helping Mr Bankes to a specially tender piece, of eternity" (p.79). Como lo nota con certeza Edouard Bishop¹²³, el ojo, pasando rápido por las líneas, puede saltarse fácilmente las comas y leer "a tender piece of eternity". El triunfo carnal sobre la dispersión accede así al dominio de lo trascendente.

¹²² La luz proviene de la unidad y totalidad del instante. El modelo de toda creación es entonces vital. Así, por ejemplo, la famosa flor que observa George en Between the Acts: "Membrane after membrane was torn. It blazed a soft yellow, a lambent light under a film of velvet; it filled the caverns behind the eyes with light. All that inner darkness became a hall, leaf smelling, earth smelling, of yellow light. And the tree was beyond the flower; the grass, the flower and the tree were entire", p.11.

¹²³ E. Bishop, V. Woolf, Mc Millan: 1991. (p.89).

LA HERMENEUTICA DEL SER DE RICOEUR
Y LA IDENTIDAD EN PROUST Y WOOLF

Quisiera concluir asociando el trayecto del mito al de la hermenéutica del ser de Ricoeur que, como lo hemos visto, ha ido guiando nuestra problemática de la identidad. Esta relación de lo poético y lo conceptual nos permitirá acercarnos más a la lectura del ser que se presenta en Woolf y en Proust -¿o más bien a la lectura de nuestro propio ser, como lo sugiere este último?

Tres puntos esenciales se destacan de esa hermenéutica: la relación con las ontologías anteriores, la dialéctica entre la "mismidad" y la "ipseidad" y entre la "ipseidad" y la alteridad. Veamos cada una de ellas.

La hermenéutica del ser -tal como aparece en Soi-même comme un autre- tiene primero como ambición elaborar una filosofía del sujeto más allá de la alternativa entre el "cogito" de Descartes (el sujeto exaltado) y el "cogito" destruido (el sujeto humillado) de Nietzsche. Vimos ya cómo Proust y V.Woolf se enfrentaban cada uno a una de estas vías.

Entre el idealismo del sujeto y la duda generalizada Ricoeur introduce desde los primeros capítulos la noción de "atestación". Frente a la ambición cartesiana de fundar el cogito, la "atestación" se opone primero a la noción de "épistémé", a la idea de ciencia tomada en el sentido de saber autofundado; se opone igualmente a la duda generalizada y al dominio de la "doxa", la pura opinión o intuición

subjetiva. Toma así valor la lógica de lo verosímil, el "doxazein" aristotélico, entre la sensación fugitiva y contingente y la ciencia estable y necesaria. La ruina del Sentido de la Historia y del Sujeto no lleva a renunciar a ellos. Si la verdad no es segura, el sin sentido tampoco: queda emprender este ascenso del sentido que exige el respeto de la doxazein (y a no conformarse con el antagonismo entre concepto y vida). El ser, desposeído de sí mismo, tiene que reapropiarse su ser "perdido" interpretando sus actos, sus objetos y sus obras. "L'existant ne devient un soi humain et adulte qu'en s'appropriant ce sens qui réside d'abord dehors"¹²⁴. Es esta vía larga que propone también el mito en Proust y V.Woolf: la necesidad de salir de sí mismo para encontrarse a sí mismo.

La conciencia tiene que pasar por un movimiento de despojo tanto ético como especulativo. Radical, ese movimiento es también paradójico: por un lado invita a renunciar tanto a los objetos empíricos del entendimiento como a los objetos trascendentes de la metafísica, hace eco a la fórmula de Plotino "abole todo"; por otro lado lleva la reflexión al encuentro de los signos que el absoluto, en su generosidad, deja aparecer: los momentos dichosos de epifanía. La "presión de lo negativo" inseparable de la "afirmación originaria" según los términos de Ricoeur, acaban así con las filosofías de la forma: el ser como idea o sustancia (autofundamentada o sin fundamento, pero en todo caso condenada al solipsismo).

Surge así la noción de ser como acto, afirmación viviente y potencia de existir; ser como perpetua construcción en el tiempo, decíamos. Ricoeur, acercándose a

¹²⁴ Le Conflit des interprétations, (p.323).

Spinoza, lo comprende como "energeia", "dynamis", "conatus", se salva, nos dice, "l'idée platonicienne selon laquelle la source de la connaissance est elle même Eros, désir, amour, et l'idée spinoziste qu'elle est conatus, effort"¹²⁵; se unen de nuevo pensamiento y existencia.

Es el gran triunfo del camino de Orfeo, es decir el del arte: darle vida al pensamiento y sentido a la vida. Pero esta unidad del sentido y de la vida nunca es completa; la narración no regresa a un origen o un fin absolutos. El "arché" y el "Telos" que se configuran surgen como esperanza, sin poder ser contenidos. "We are in a world where nothing is concluded", escribe V.Woolf en sus diarios, poco antes de suicidarse.

Pero podemos ir más lejos. Una vez que nos acercamos al surgimiento de esta nueva ontología es necesario detenernos en la dialéctica que aquella pone en movimiento: entre el "Idem y el Ipse" por un lado, la ipseidad y la alteridad por el otro.

Recordemos primero la dialéctica entre el Idem y el Ipse. Después de haber confrontado en Temps et récit la identidad "mismidad" (en latín: idem; en inglés: sameness) y la identidad "ipseidad" (en latín: ipse; en inglés: self-hood). Ricoeur destaca en Soi-même comme un autre una oposición inédita, como lo vimos en la introducción. Se trata de la oposición entre la constancia del carácter

¹²⁵ Le Conflit des Interprétations, (p.324-325).

(ipseidad/mismidad), y el "mantenerse a si mismo" en la promesa (pura ipseidad), como dos formas de permanencia en el tiempo. La mediación se encuentra precisamente en la "identidad narrativa" que oscila entre dos límites: "une limite inférieure, où la permanence dans le temps exprime la confusion de l'idem et de l'ipse, et une limite supérieure où l'ipse pose la question de son identité sans le secours et l'appui de l'idem" (p.195). Logra así escapar del dilema de lo mismo y de lo otro, lo uno y lo múltiple que se planteaba en las obras de Proust y Woolf.

Para el primero, como lo vimos, la identidad se constituye de una verdadera síntesis: lo estático y lo dinámico, lo continuo y lo discontinuo, lo uno y lo múltiple. El gozo de la continuidad que el narrador descubre en los momentos dichosos no es el de una simple repetición de lo mismo sino de lo análogo (lo mismo y lo otro: el patio del hotel de los Guermantes, que es y no es Venecia; la biblioteca, que es y no es Balbec).

Comprendemos así la cercanía entre metáfora y momentos dichosos; entre metáfora y mito (uno no puede acercarse al otro más que por el desplazamiento en el tiempo y espacio); la cercanía entre metáfora e identidad por fin. La identidad no sólo se percibe en la metáfora, sino que también la metáfora se vuelve imagen de identidad. Así, por ejemplo, surge la imagen del cuarto de la abuelita en Balbec: "...cette chambre (...) avait l'air d'un prisme où se décomposaient les couleurs de la lumière du dehors, d'une ruche où les sucs de la journée que j'allais goûter étaient

dissociés, épars, éivrants et visibles..." Unidad y pluralidad se unen en esta metáfora, como en el ser.

Para Woolf esta misma dialéctica se podría resumir en la convicción que **regresa, casi como un leitmotiv, en The Waves: "We are not single, we are one".** La identidad no es ni la repetición de lo mismo que quedaría en el "single" ni la diversidad pura que no podría contener el "one". Interviene otra vez el tiempo. La originalidad reside en la cercanía con la dialéctica de lo efímero y de lo eterno. Lo efímero perdura en la medida que el ser logra salvarlo en sí -así se comprende el deseo vehemente de Mrs Dalloway de hacer de cada instante una fiesta, de vencer la fragmentación del mundo haciendo que la comunión de un momento se recuerde por siempre; lo efímero participa entonces de la eternidad en la medida que el ser va integrando en sí lo otro -persona o mundo- que se da en el momento.

Es interesante detenerse por último en la relación entre "alteridad e ipseidad", que acaba haciendo más claro el camino de la comunicación.

Para Ricoeur la alteridad es constitutiva de la ipseidad y se presenta como la parte de pasividad en el ser. En Soi-même comme un autre toma en cuenta tres experiencias de pasividad: la experiencia de lo corporal o de la carne; luego la

relación entre yo y el otro en el dominio de la intersubjetividad; y por último la de la relación de sí mismo consigo mismo, es decir la pasividad de la conciencia.

En cada una de estas experiencias de pasividad podemos especificar la relación con la identidad en Proust.

Podemos recordar en La Recherche la relación entre sueño y mito como pasividad de la conciencia; la relación entre pasión y mito -con la metáfora de la "douceur" -bajo la experiencia de lo corporal y de la relación intersubjetiva.

Podríamos casi concluir que una forma de permanencia es esa pasión constitutiva del ser, como pasividad, pero también como sufrimiento. No hay más que volver a la famosa escena inicial del beso de la madre. Una noche en que fue a cenar Swann, la angustia se apoderó del narrador porque su madre no subió a despedirse como de costumbre. Y no pudo contener el llanto toda esa noche después de que acabó teniéndola a su lado. De la visión focalizada en el niño pasamos súbitamente a la narrador viejo y enfermo, hacia el final de su vida. Así como las campanitas de los conventos se pueden oír en el silencio de la noche, nos dice, así él puede seguir oyendo ese llanto en la medida que la vida se ha ido callando en torno suyo; "en realidad esos sollozos no cesaron nunca". El dolor se percibe entonces como principio de identidad, como forma de comunicación también, ya que constituye esa parte de alteridad en el ser.

Nos acercamos aquí a V.Woolf. Lo que permanece al final de todo es el amor como pasión -exaltación y melancolía al mismo tiempo.

Cuando Mr Ramsay empieza a leer en la famosa escena del Boeuf en Daube (en To the Lighthouse), Mrs Ramsay sabe enseguida que es poesía por ese "ring of exaltation and melancholy in his voice" (p.102). Son las dos emociones que persisten en todos los personajes. Exaltación porque hay algo absoluto y profundo en la celebración del amor, melancolía porque hay algo muy frágil también, algo ilusorio.

"Love/hate. All else was verbiage, repetition" concluye la última obra de V.Woolf. La continuidad del ser se da en cualquiera de estos dos caminos; la comunión sólo en el primero.

I-OBRAS

PROUST:

- A la Recherche du Temps Perdu, Paris, Pléiade, 1954. (3T.)
- Contre Sainte Beuve suivi de nouveaux mélanges, Paris, Gallimard, 1954.
- Jean Santeuil, Les plaisirs et les jours, Paris, Pléiade, 1971.

VIRGINIA WOOLF:

- Between the Acts, HBJ Book, Florida, 1969.
 - Jacob's room, HBJ edition, Florida, 1929.
 - To the Light House, HBJ Book, Florida, 1989.
 - Mrs Dalloway, Grafton Books, London, 1976.
 - Moments of being, Grafton Books, London, 1976.
 - Night and Day, Grafton Books, London, 1978.
 - Orlando, Grafton Books, London, 1977
 - The Voyage Out, Grafton Books, London, 1978.
 - The waves, Grafton Books, London, 1977.
 - The Years, HBJ Book, Florida, 1965.
-
- The Letters of Virginia Woolf, HBJ édition, Florida, 1979. (5 vol.)
 - The Diary of Virginia Woolf, HBJ édition, Florida, 1981. (5 vol.)
 - The common Reader, HBJ édition, Florida, 1984.

I-OBRAS

PROUST:

- A la Recherche du Temps Perdu, Pléiade, 1954. (3T.)
- Contre Sainte Beuve suivi de nouveaux mélanges, Gallimard, 1954.

VIRGINIA WOOLF:

- Between the Acts, HBJ Book, Florida, 1969.
 - Jacob's room, HBJ edition, Florida, 1929.
 - To the Light House, HBJ Book, Florida, 1989.
 - Mrs Dalloway, Grafton Books, London, 1976.
 - Moments of being, Grafton Books, London, 1976.
 - Night and Day, Grafton Books, London, 1978.
 - Orlando, Grafton Books, London, 1977
 - The Voyage Out, Grafton Books, London, 1978.
 - The waves, Grafton Books, London, 1977.
 - The Years, HBJ Book, Florida, 1965.
-
- The Letters of Virginia Woolf, HBJ édition, Florida, 1979. (5 vol.)
 - The Diary of Virginia Woolf, HBJ édition, Florida, 1981. (5 vol.)
 - The common Reader, HBJ édition, Florida, 1984.

II- PROUST

- Barthes (Roland), "Proust et les noms", Le degré zéro de l'écriture, Paris, Points, Seuil, 1972
- Bersani (Leo), "Déguisements du moi et art fragmentaire". Recherche de Proust, Paris, 1980
- Beckett (Samuel) , Proust, Paris, Edition de Minuit, 1990.
- Boucquey (Eliane), Un chasseur dans l'image, Paris, Armand Colin, 1992.
- Buisine (Alain) , Proust, Paris, JC Lattès, 1991.
- Butor (Michel), "Les œuvres d'art imaginaires chez Proust", Répertoires II, Paris, Minuit, 1964.
- Compagnon (Antoine) , Proust entre deux siècles, Paris, Seuil, 1989.
- De Lattre (Alain), Le personnage proustien, Paris, José Corti, 1984.
- Deleuze (Gilles), Proust et les signes, Paris, PUF, 1964.
- Diesbach (Ghislain), Proust, Paris, Perrin, 1991.
- Genette (Gérard), "Proust Palimpseste", Figures I, Paris, Points Seuil, 1966.
"Proust et le langage indirect", Figures II, Paris, Points Seuil, 1979.
"Métonymie chez Proust"; "Discours du récit", Figures III, Paris, Seuil, 1972.
- Henry (Anne), Marcel Proust. Théorie pour une esthétique, Paris, Klincksiek, 1981.
Proust romancier. Le tombeau égyptien, Paris, Flammarion, 1983.
- Kristeva (Julia), Le temps sensible; Proust et l'expérience littéraire, Paris, Gallimard, 1994.
- Milly (Jean), Proust et le style, Genève, Slatkine Reprints, 1991.

- Painter (G. D), Marcel Proust, Paris, Mercure de France, 1966.
- Nattiez (Jean-Jacques), Proust musicien, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1984.
- Picon (Gaetan) , Lecture de Proust, Paris, Gallimard, coll."Idées", 1968.
- Pichon (Yann Le), Le musée retrouvé de Marcel Proust, Paris, Stock, 1990.
- Pimentel, (Luz Aurora), Metaphoric narration, Paranarrative dimensions in A la Recherche du Temps Perdu, University of Toronto Press, 1990.
- Poulet (Georges), L'espace proustien, Paris, Tel, Gallimard, 1982.
Etudes sur le temps humain, T.4 (p.299-337), Agora, Plon, 1964.
- Raimond (Michel) , Proust romancier, Paris, Sedes, 1984.
Proust en toutes lettres, Paris, Bordas, 1989.
- Richard (Jean Pierre), Proust et le monde sensible, Paris,Seuil, "poétique", 1974.
- Rousset (Jean), "Proust", Forme et signification, Paris, José Corti, 1986.

- Tadié (Jean Ives), Marcel Proust et le roman, Paris, Gallimard, Tel, 1971.

III_ VIRGINIA WOOLF

- Auerbach (Eric), "Le bas couleur de la bruyère", Mimesis, Paris, Tel, Gallimard, 1968.
- Bishop (Edward), Virginia Woolf, London, Macmillan, 1991.
- collectif, V. Woolf: To The Light House, London, Macmillan Casebook, 1991.

- Gordon (Lyndall), Virginia Woolf A Writer's Life, Oxford University Press, 1984.
- Guiquet (Jean), V. Woolf et son oeuvre: l'art et la quête du réel, Paris, Didier, 1962.

- Harold Bloom (compilador), Virginia Woolf, Modern Critical Views, Chelsea House Publishers, 1986

- Kiely (Robert), Beyond Egotism: The Fiction of James Joyce, Virginia Woolf, and D.H. Lawrence, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1980.

- Mayoux (J.Jacques), "Virginia Woolf et l'univers féminin", Vivants piliers, Paris, Maurice Nadeau, 1985.

- Mephan (John), Virginia Woolf, A literary life, London, Macmillan, 1991.

- Miller (C.Ruth), V. Woolf, The Frames of Art and Life, London, Macmillan, 1988.

- Nathan (Monique), Virginia Woolf par elle-même, Seuil, 1956.

- Pellan (Françoise), Virginia Woolf, l'ancrage et le voyage, PUL, Lyon, 1994.

- Oudek Laurence (Patricia), The Reading of Silence, V.Woolf in the English tradition, California, Stanford University Press, 1991.

- Torgovnick (Marianna), The visual arts, pictorialism, and the novel: James, Lawrence, and Woolf, Princeton University press, 1985.

IV- CONTEXTO Y ESTUDIOS EN GENERAL.

- Bachelard (Gaston), La poétique de l'espace, Paris, Quadriga, PUF, 1957.

- Barthes (Roland), S/Z, Paris, Seuil, 1970.

Fragments d'un discours amoureux, Paris, Seuil, 1977.

Le Plaisir du Texte, Paris, Points Essais, 1983.

- Barthes (et al.), Littérature et réalité, Seuil, 1982.
- Bradbury (Malcom), McFarlane (James), Modernism, A guide to European Literature, 1890-1930, Penguin Books, 1991.
- Bataille (Georges), Mariet, Paris, Skira, 1983.
- Bergson (Henry), La pensée et le mouvant, Paris, PUF, 1934.
- Bloom (Harold), The Waste Land, New York, Chelsea House, 1986.
- Blunden (Maria et Godfrey), La peinture de l'impressionisme, Skira, 1973.
- Corral (Diez), Función del mito clásico en la literatura contemporánea, Madrid, Alfagara, 1954.
- Eliot (T.S.), Collected Poems, London, Faber and Faber, 1974.
- Jankelevitch (Vladimir), Débussey et le mystère de l'instant, Paris, Plon, 1989.
- Jonhstone (J.K.), The Bloomsbury group, London, Macmillan, 1983.
- Lévinas (Emmanuel), Ethique et infini, Paris, Fayard, 1982.
- Merleau- Ponty (Maurice), Sens et non sens, Paris, Nagel, 1982.
- Marcel (Gabriel), Etre et Avoir, Paris, Aubier, 1935.
- Maulpoix (Jean-Michel), La voix d'orphée, Paris, Corti, 1989.
- Mayoux (Jean Jacques), La peinture anglaise, Paris, Skira, 1988.
- Nietzsche (Frederic), La Naissance de la tragédie, Oeuvres philosophiques complètes, t.I, Paris, Gallimard, 1967.
- E.Panofsky, "et in arcadia ego", L'oeuvre d'art et ses significations, Paris, Gallimard, 1969. (p.278-302).
- Picon (Gaëtan), Admirable tremblement de temps, Genève, Skira, 1971.
- 1863, Naissance de la peinture Modeme, Paris, Gallimard, 1988.
- Panorama de la nouvelle littérature française, Paris, Tel, Gallimard, 1988.
- Ricoeur (Paul), Le Conflit des interprétations, Paris, Seuil, 1969.

La métaphore vive, Paris, Seuil, 1975.

Temps et récit, T.3, Le temps raconté, Paris, Seuil, l'ordre philosophique, 1985.

Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1990.

- Rilke (Rainer Maria), Oeuvres, 3t., Paris, Seuil, 1972.

- Rosset (Clément), L'esthétique de Schopenhauer, Quadrige, PUF, 1969.

- Tadié (Jean Ives), Le roman au XX siècle, Belfond, 1990.

- The New Pelican Guide to English literature, T.7, From James to Eliot, Penguin, 1983.

- Wahl (Jean), Vers le concret, Paris, Vrin, 1932.

- Xirau (Joaquín), La filosofía de Husserl. Una introducción a la fenomenología, Buenos Aires, Losada, 1966.