

¿Proust filósofo? La *Recherche* como filosofía de lo sensible

Martín Buceta*

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo identificar en la novela proustiana una dimensión filosófica que permita considerar a Marcel Proust un escritor-filósofo y a la *Recherche*, una filosofía de lo sensible. Para ello, primero, se buscará identificar en Proust ciertas características presentes en su novela y en su correspondencia que permitan considerarlo un filósofo y, a partir de un abordaje propiciado por la fenomenología de Merleau-Ponty, delimitar ciertos aspectos de la *Recherche* que invitan a erigirla como modelo de una obra donde puede identificarse una filosofía de lo sensible comprendida como literatura. En segundo lugar, se analizará un pasaje de la novela referido a Albertine, en el cual se advierte una idea sensible expresada mediante la literatura. Por último, se esbozarán ciertas líneas de investigación abiertas a partir de la reflexión precedente.

Palabras clave: *Proust, Merleau-Ponty, literatura, filosofía de lo sensible*

Proust philosopher? The *Recherche* as a philosophy of the sensible

Abstract

The aim of this article is to identify in Proustian novel a philosophical dimension that allows us to consider Marcel Proust a philosopher-writer and the *Recherche* a philosophy of the sensible. To this end, first, we will seek to identify certain characteristics present in Proust's novel and his correspondence that allow us to consider him a philosopher and, on the basis of an approach based on Merleau-Ponty's phenomenology, to delimit certain aspects of the *Recherche* that invite us to establish it as a model of a work in which a philosophy of the sensible, understood as literature, can be identified. Secondly, we will analyse a passage in the novel referring to Albertine in which can be identified a *sensible idea* expressed through literature. Finally, we will refer to certain lines of research opened up by the preceding reflection.

Keywords: *Proust, Merleau-Ponty, literature, philosophy of the sensible*

* Doctor en Filosofía (Universidad de San Martín), becario posdoctoral (UCA/CONICET), Buenos Aires, Argentina. tinbuceta@gmail.com

Recibido 12/12/2020 Aceptado 13/03/2021

Introducción

“Si hay una «filosofía» de Proust, esta concuerda profundamente con la ambición fenomenológica tal como Merleau-Ponty la piensa” (Andén et al, 2020, p.137)¹.

La monumental obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, es pasible de ser abordada desde múltiples perspectivas y a partir de variadas claves de lectura. La tradición de comentaristas que han dirigido a ella sus reflexiones es prueba suficiente de esto. Por ello, todo abordaje que se erija como absoluto o definitivo sobre la inconmensurable *Recherche* es, sin lugar a duda, limitado, engañoso o, al menos, ingenuo. Esta obra ha dado que pensar y lo seguirá haciendo. En este artículo solo buscamos realizar una pequeña contribución a la gran tradición de pensamiento que ha girado en torno a la novela, a nuestro juicio, más determinante del siglo XX.

El abordaje que aquí proponemos se nutre de la elucidación que realiza Maurice Merleau-Ponty del lenguaje literario y de su acercamiento a la obra proustiana. El filósofo francés, que dedicó varias páginas a la obra de Proust, ha elaborado una teoría de la expresión que privilegia el lenguaje literario como ámbito de la manifestación del mundo sensible. En *Lo visible y lo invisible* esboza la noción de “idea sensible” y señala a Marcel Proust como aquel que mejor ha sabido explorar las relaciones entre lo visible y lo invisible. En sus notas adjuntas a ese mismo trabajo —inconcluso a causa de su repentina muerte— también insinuaba la sugerente figura del escritor-filósofo como sujeto de una filosofía de lo sensible comprendida como literatura. El modelo para dicha figura no puede ser otro que el omnipresente Marcel Proust, escritor al que Merleau-Ponty no solo retoma en libros como *Fenomenología de la percepción*, *Sentido y sin sentido*, *Signos* y *Lo visible y lo invisible*, sino que también erige como pieza clave de varios de los cursos que dictó en el Collège de France como *Investigaciones sobre el uso literario del lenguaje*, *El problema de la palabra*, *La institución*, *En la historia personal y pública* y *El problema de la pasividad*. *El sueño, el inconsciente y la memoria*.

El objetivo del presente artículo será —a partir de la lectura merleau-pontiana— identificar en Marcel Proust una dimensión filosófica de su escritura que nos invite a considerarlo un escritor-filósofo. Esto será posible a partir de un abordaje de la *Recherche* como una gran prosa en la que cierto sentido, que no había sido objetivado hasta el momento y permanecía oculto, es manifestado. Para ello, dividiremos la exposición de este artículo en dos partes. Por un lado, intentaremos responder a la pregunta del título: ¿Proust filósofo? o, formulada en términos más explícitos, ¿puede ser considerado Marcel Proust un filósofo? Para responder a este interrogante delimitaremos la figura del escritor-filósofo que está esbozada en los últimos textos de Merleau-Ponty y explicaremos por qué la filosofía de lo sensible debe ser comprendida a partir de ciertas características propias de la literatura (proustiana). En segundo lugar, explicitaremos por qué la obra de Proust, en particular *A la busca del tiempo perdido*, puede ser considerada desde una perspectiva filosófica. Para llevar adelante este último punto nos valdremos del análisis de algunos pasajes de la novela proustiana con los que ilustrar el concepto merleau-pontiano de idea sensible forjado por el filósofo en el contacto con la obra de Proust. Por último, esbozaremos ciertas consideraciones finales en las que señalaremos algunas líneas de investigación abiertas por estas reflexiones que pueden ser transitadas en el futuro inmediato

1. ¿Proust filósofo?

La *Recherche* es una obra literaria que supone una ruptura con la tradición de la narrativa decimonónica, plagada de largas frases que se amplían por la inclusión de paréntesis y comas, con una escritura de largo trazo y, a veces, aburrida e incluso con errores gramaticales. Proust hace de la rememoración involuntaria el método central de la novela en la que despliega una descripción exhaustiva que le valió al texto ser merecedor de críticas feroces. A su vez, puede advertirse un estilo exquisito en la construcción de ciertos pasajes y una notable agudeza del autor para captar en su esencia situaciones cotidianas que a casi cualquiera pasarían inadvertidas. Sin embargo, también la obra de Proust ha sido considerada desde una perspectiva filosófica. Algunos creen incluso que en lugar de una “búsqueda del tiempo perdido” deberíamos hablar de una *búsqueda de la Verdad*², subyace a la obra toda una teoría estética, una concepción del tiempo y —consideramos nosotros aquí— una filosofía de lo sensible. Para introducirnos un poco más en el abordaje filosófico de la *Recherche* es preciso señalar algunos pasajes de la obra merleau-pontiana que nos permitirán delimitar ciertas características de la novela que habilitarán la pregunta: ¿puede ser Proust considerado un filósofo?

En el prólogo de *Fenomenología de la percepción* de 1945, Merleau-Ponty emparentaba la tarea de la filosofía con la de la literatura, en particular con la de Marcel Proust. Hacia el final del texto leemos que “[L]a fenomenología es laboriosa como las obras de Balzac, Proust, Valéry o Cézanne, comparten el mismo género de atención y asombro, la misma exigencia de conciencia y la misma voluntad de captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente” (Merleau-Ponty, 1945, p. 16). En ese libro el filósofo apela a pasajes de la *Recherche* para ilustrar algunas ideas de su propuesta fenomenológica³. Unos años más tarde aparece en *Sentido y sin sentido* una referencia clara en “La novela y la metafísica” a las ideas filosóficas de la obra proustiana (Merleau-Ponty, 1948), allí Merleau-Ponty también afirma que “la expresión filosófica asume las mismas ambigüedades que la expresión literaria, puesto que el mundo está hecho de tal modo que no puede ser expresado más que a través de «historias» y mostrado como con el dedo” (1948, p. 49). Sin embargo, la presencia de Proust se torna ineludible en su obra a partir del año académico 1953/54 en que Merleau-Ponty dicta en el Collège de France un curso titulado *El problema de la palabra*, del que dedica toda la segunda parte a su figura. Las notas preparatorias del curso fueron recientemente publicadas y en ellas aparece explícitamente la pregunta formulada por Merleau-Ponty: “¿Proust filósofo?” (2020, p. 135). Este interrogante sobre el que discurre en la clase del 25 de febrero de 1954 lo lleva a elaborar una serie de afirmaciones sobre la tarea del novelista entre las que encontramos la siguiente:

Él [Proust] es uno de los primeros en haber concebido una fijación, una descripción, una transcripción de las cosas, de los otros, exactamente tal como le aparecían, de su contacto con ellos, sin introducir contenido nocional.

Necesidad de fijar, conquistar por las palabras el contacto mudo. Idea muy precisa de un trabajo cuasi científico de ese género: volver accesible a los otros eso mismo que está mudo. Es perdonable que no haya visto enseguida que él tenía allí la «filosofía» i.e. una elucidación de la relación al mundo, a los otros, al tiempo, de la situación del espíritu en el mundo, etc.

Describamos pues esa experiencia fundamental que, ampliándose, devendrá «su filosofía», y que es justamente experiencia correlativa del silencio de las cosas y de la aparición de la palabra. (Merleau-Ponty, 2020, p.137).

Esta extensa cita del curso da cuenta de la consideración general que Merleau-Ponty tiene de la obra de Proust y adelanta algunos de los temas que serán mejor delimitados en obras posteriores. En la cita hallamos algo fundamental: Proust es uno de los primeros en ocuparse de fijar, de intentar conquistar mediante las palabras, el contacto mudo que tenemos con las cosas. La literatura proustiana supone para Merleau-Ponty el esfuerzo de alcanzar mediante el lenguaje literario aquel sentido mudo del mundo percibido y volverlo accesible a los otros. Esta tarea, propia de lo que el filósofo considera una *gran prosa*⁴, es la que ve consumada en la *Recherche*. Es en ello, según Merleau-Ponty, en lo que reside “su filosofía”, en volver accesible a los otros lo que está mudo, en elucidar la relación con el mundo, con los otros, con el tiempo, etc., mediante una escritura literaria que permita la sublimación del sentido perceptivo en el sentido del lenguaje.

Justamente, Merleau-Ponty ve en la figura de Proust un modelo a seguir —aquel del escritor-filósofo—, lo que a causa de su repentina muerte no logra definir totalmente, pero queda esbozado en sus notas de trabajo. Cuando Merleau-Ponty indagaba en torno al problema de la expresión del mundo sensible —el problema principal de la filosofía para él, aquel que busca llevar a la experiencia pura y aún muda a la expresión propia de su sentido— explicaba que

[l]o sensible es ... como la vida, un tesoro siempre lleno de cosas que decir para aquel que es filósofo (es decir, escritor) ... El fondo del asunto es que, en efecto, lo sensible no ofrece nada que se pueda decir si no se es filósofo o escritor, pero eso no se debe a que sería un en-sí inefable, sino al hecho de que no se sabe *decir*. (Merleau-Ponty, 1964, p. 300).

En esa nota de trabajo de mayo de 1960, un año antes de su muerte, Merleau-Ponty explicita que el problema de la expresión de lo sensible no reside en su posible inefabilidad, sino en los modos que tenemos de expresarlo. Este pasaje, en un mismo movimiento, cuestiona la tradición filosófica que apeló al uso de conceptos cerrados y exactos para intentar categorizar el mundo y, al mismo tiempo, reivindica la expresión literaria como un posible modo de decir lo sensible. Esto se evidencia en dos puntos principales. El primero, reside en aclarar qué tipo de filósofo es aquel que puede decir lo sensible: aquel que es escritor, por ello escribe “para aquel que es filósofo (es decir, escritor)”. El segundo, tiene que ver con el elocuente título que otorga a esta nota de trabajo: “La filosofía de lo sensible como literatura”. Hacia el final de su obra cobra cada vez más fuerza la idea de que para decir lo sensible es preciso que la filosofía se nutra de ciertas herramientas propias de la literatura.⁵ Por esto, esta nota de trabajo central deja esbozada la figura del filósofo-escritor o, en su anverso, del escritor-filósofo, como aquel que tiene la capacidad de *decir* lo sensible. Pero ¿por qué la obra de Proust es para el filósofo francés objeto de reflexión, lectura continua y modelo de una filosofía de lo sensible?

Merleau-Ponty distingue en la obra proustiana una capacidad particular para expresar el “tesoro” del mundo sensible. Esto es expuesto en *Lo visible y lo invisible*, texto en que Merleau-Ponty afirma que “nadie ha superado a Proust en la instauración de las relaciones entre lo visible y lo invisible, en la descripción de una idea que no es lo contrario de lo sensible, que es su doblez y profundidad” (1964, p. 193). Allí, Merleau-Ponty intentaba desentrañar las relaciones entre literatura y mundo percibido y deslindaba para ello el concepto de idea sensible. Este concepto es forjado por el filósofo al contacto con la literatura proustiana.

La literatura, la música, las pasiones, tanto como la experiencia del mundo visible son, no menos que la ciencia de Lavoisier y de Ampère, la exploración

de un invisible y, como ella, develamiento de un universo de ideas. Simplemente, ese invisible, esas ideas, no se dejan, como las de aquellos, desprender de las apariencias sensibles, ni erigir en positividad secundaria. (Merleau-Ponty, 1964, pp. 193-194).

La literatura, en especial la proustiana, debe ser comprendida como la exploración de un invisible, el develamiento de una esencia que solo puede ser aprehendida a través de lo sensible y no a pesar de este. Ya señalaba Merleau-Ponty más arriba que “volver accesible a los otros eso que está mudo” es en lo que reside la filosofía proustiana. Las ideas sensibles — concepto forjado por Merleau-Ponty a partir de su lectura de *Por la parte de Swann*— son aquellas que Proust describe en aquel sublime pasaje referido a la sonata de Vinteuil por medio de la cual puede accederse a la esencia del amor, esas ideas son “ideas veladas por tinieblas, desconocidas, impenetrables para la inteligencia, mas no menos perfectamente distintas unas de otras, no menos desiguales entre sí en valor y significado” (Proust 2005a, p. 310)⁶. Estas ideas, que estructuran la carne (*chair*) de lo visible, no pueden ser desprendidas de la experiencia en que nos son dadas. Según Merleau-Ponty “[n]o es solamente que encontremos allí la *ocasión* de pensarlas; es que ellas obtienen su autoridad, su poder fascinante, indestructible, precisamente por el hecho de que están en transparencia detrás de lo sensible o en su corazón” (1964, p. 194). Esto es lo que él halla en la *Recherche*: las ideas son conocidas porque tenemos un cuerpo y porque tenemos sensibilidad, no hay visión sin pantalla, las esencias no pueden ser desprendidas de su existencia sensible. Justamente por eso “Swann encontraba dentro de sí, en el recuerdo de la frase que había escuchado ... la presencia de una de aquellas realidades invisibles en las que había dejado de creer” (Proust, 2005a, p. 191)⁷.

La idealidad sensible es una de las tesis fundamentales que subyacen en la *Recherche*. Proust intenta llevar a cabo una exploración exhaustiva de lo sensible en busca de las esencias extratemporales de la experiencia. El caso paradigmático de la novela —que amerita la siguiente cita extensa— es el de la mentada pequeña frase de la sonata. Allí queda en evidencia la apropiación merleauPontiana de la terminología de Proust y, además, la certeza de que para el autor de la *Recherche* existe una idealidad sensible que debe ser expresada mediante el arte. En el pasaje referido a la pequeña frase Proust escribe:

Estos encantos de una tristeza tan íntima eran precisamente los que la pequeña frase trataba de imitar, de recrear, llegando a captar, *a volver visible su esencia* ... En su pequeña frase, aunque presentase a la razón una superficie oscura, se advertía un contenido tan consistente, tan explícito, al que prestaba una fuerza tan nueva, tan original, que quien la había oído la conservaba dentro de sí en pie de *igualdad con las ideas del entendimiento*. ... Swann no andaba, por tanto, muy descaminado al pensar que la frase de la sonata *existía realmente*. Claro que, humana desde esta perspectiva, pertenecía sin embargo a un orden de criaturas sobrenaturales y que nunca hemos visto, pero que, pese a todo, reconocemos extasiados cuando algún *explorador de lo invisible* consigue captar una, traerla desde el mundo divino al que él tiene acceso, para que brille unos instantes en el nuestro. Eso es lo que Vinteuil había hecho con la pequeña frase. Swann advertía que el compositor se había limitado, con sus instrumentos de música, *a quitarle el velo, a volverla visible* ... Swann escuchaba todos los temas dispersos, destinados a entrar en la composición de la frase, como las premisas en la conclusión necesaria: asistía a su génesis. «¡Qué audacia!, se decía; acaso tan genial como la de un Lavoisier, o de un Ampère, la audacia de un Vinteuil experimentando, descubriendo las leyes

secretas de una fuerza desconocida, llevando a través de lo inexplorado, hacia la única meta posible, los invisibles corceles en que confía y que nunca podrá ver». [*Cursiva agregada*] (Proust, 2005a, pp. 310-312)⁸.

La idealidad sensible es aquel contenido subsistente que se nos aparece como la esencia de una experiencia dada. Merleau-Ponty (1964) advierte que estas ideas, incrustadas en la carne del mundo, estructuran nuestra experiencia sensible; son aquellas ideas como la nervadura que sostiene a la hoja por dentro; ideas que son la textura de la experiencia, su estilo, mudo al principio y proferido luego. Así sucede con la pequeña frase de la sonata, el audaz compositor descubre las leyes secretas de la experiencia y logra volver, por un momento, visible lo invisible. La visibilidad es la expresión por medio del lenguaje que logra captar el sentido en sus signos y exteriorizarlo⁹. Cuando mediante el arte se logra estructurar el sentido de la experiencia vivida y expresarlo lo que en verdad sucede es que se visibiliza la esencia de la experiencia. Esto es lo que el Narrador descubre hacia el final de la *Recherche* cuando reflexiona.

Ya en Combray fijaba con atención ante mi mente alguna imagen que me había forzado a mirarla, una nube, un triángulo, un campanario, una flor, una piedra, sintiendo que bajo estos signos quizá había algo muy distinto que yo debía intentar descubrir, un pensamiento del que eran traducción a la manera de esos caracteres jeroglíficos que parecen representar únicamente objetos materiales. Sin duda este cifrado era difícil, pero solo él ofrecía alguna verdad a leer. Porque las verdades que la inteligencia capta directamente con claroscuros en el mundo de la plena luz tienen algo de menos profundo, de menos necesario que las que la vida nos ha comunicado a pesar nuestro en una impresión, material porque ha entrado en nosotros por los sentidos, pero de la que podemos extraer el espíritu. En resumidas cuentas ... había que intentar interpretar las sensaciones como signos de otras tantas leyes e ideas, tratando de pensar, es decir, de hacer salir de la penumbra lo que había sentido, de convertirlo en un equivalente espiritual. Pero ¿qué otra cosa era este medio, que me parecía el único, sino hacer una obra de arte? (Proust, 2005c, p. 760)¹⁰.

Para el Narrador las impresiones sensibles se adivinan como signos que ofrecen alguna verdad a leer que se encuentra incrustada, superpuesta, montada, en lo sensible. Esas verdades de las impresiones —que son “irreducibles a cualquier otro orden de impresiones” (Proust 2005a, p. 189)¹¹— no tienen la claridad que podría presentar una verdad de la inteligencia, son las que nos comunican la idealidad sensible que solo puede ser expresada mediante una obra de arte. Este pasaje no solo explicita el modo de decir lo sensible —como más arriba señalábamos en relación con los escritores-filósofos—, sino que además manifiesta la vocación de escritor que descubre el Narrador. La tarea a la que ha de lanzarse es, entonces, la de descifrar ese libro de la experiencia que, como él mismo afirma, es “el único que nos haya dictado la realidad, el único cuya «impresión» haya sido hecha en nosotros por la realidad misma” (Proust, 2005c, p. 761)¹².

Para Merleau-Ponty (2020) la novela proustiana deja en evidencia que la literatura es ámbito de creación en que se manifiesta la función conquistadora de la palabra que logra recrear el contexto mediante el texto. ¿Pero cómo realiza la palabra esta tarea? ¿qué secretos mecanismos operan en ella para vehicular ese sentido apresado en la experiencia hacia el lenguaje? Merleau-Ponty afirma que “esa trascendencia debe transportarse en el recuerdo, y el recuerdo a su vez en la palabra. Eso es aquello que Proust prueba” (2020, p. 145). Esta comprobación que constata el filósofo puede leerse, por ejemplo, en pasajes como aquel en

que el Narrador ante la visión de los campanarios de Martinville adivina que hay algo que aquellos campanarios parecían contener y ocultar al mismo tiempo y súbitamente “sus líneas y sus soleadas superficies, como si hubieran sido una especie de corteza, se desgarraron, algo de lo que dentro de ellas se me ocultaba surgió ante mí, tuve una idea que un momento antes no existía y que se articuló en palabras en mi cabeza” (Proust, 2005a, p. 161).¹³

Sin embargo, ¿existe en Proust esta intención?, ¿comparte la *Recherche*, con las obras filosóficas, la intención de alcanzar la verdad? En otras palabras, ¿puede ser Proust considerado un filósofo? Todas estas cuestiones pueden ser saldadas gracias a una afirmación del mismísimo novelista. Es conocido que Proust era un escritor compulsivo de cartas¹⁴ y existe una muy especial que dirige a Jacques Rivière —que sería más adelante el principal propulsor para que el segundo y los subsiguientes tomos de la *Recherche* se publiquen en la *Nouvelle Revue Française (NRF)*— luego de que este último hubo leído *Por la parte de Swann*. Proust no puede contener la alegría que le produce haber encontrado a alguien que haya entendido su novela y a principios de febrero de 1914 escribe: “¡Al fin encuentro un lector que *intuye* que mi libro es una obra dogmática y una construcción!” (Proust, 2017, p. 49). La carta de Rivière a la que Proust responde no ha sido encontrada, pero intuimos que en ella se reconocía la intención fundamental que el mismo Proust explicita también en su respuesta:

Como artista, me ha parecido más honrado y más delicado no dejar ver, no anunciar que si salía en busca de algo era de la Verdad, ni en qué consistía para mí. ...

No, si no tuviera creencias intelectuales, si simplemente buscara recordar y solapar estos recuerdos con los días vividos, no me tomaría, enfermo como estoy, la molestia de escribir. Pero no he querido analizar esta evolución de un pensamiento de un modo abstracto, sino recrearla, hacerla vivir. Estoy por tanto obligado a pintar los errores, sin creer tener que decir que los considero errores; qué le voy a hacer, si el lector cree que los considero la verdad. El segundo volumen acentuará este malentendido. Confío que el último lo disipará. (Proust, 2017, pp. 49-50)¹⁵.

Aquí hay dos cosas principales para señalar: por un lado, la afirmación de Proust que revela que “si salía en busca de algo era de la Verdad” (el texto original lleva mayúsculas), esto implica que la motivación del novelista puede ser asociada a aquella búsqueda que ha caracterizado históricamente a la filosofía. Puede decirse entonces que la *Recherche* es una *recherche de la Verité* (búsqueda de la Verdad) como más arriba insinuamos. Por otro lado, Proust confiesa a Rivière que está “obligado a pintar los errores, sin creer tener que decir que los consider[a] errores” y que esto se acentuará en el segundo volumen pero espera que sea disipado en el último. Sobre este punto es preciso aclarar que para cuando Proust escribe esta carta el proyecto de la novela contaba con solo tres volúmenes pero, acaecida la muerte de su chofer Alfred Agostinelli que había migrado a la ficción bajo el personaje de Albertine, la escritura crece desmedidamente y el autor reelabora el proyecto una y otra vez agregando nuevos tomos. Sin embargo, la “pintura de los errores” hace referencia directa al aprendizaje que el Narrador adquiere al visitar el atelier del pintor ficticio de la *Recherche* Elstir.

En *A la sombra de las muchachas en flor* el joven Narrador conoce a Elstir y visita su lugar de trabajo, allí descubre que “los raros momentos en que vemos la naturaleza tal cual es, poéticamente, de esos momentos estaba hecha la obra de Elstir” (Proust, 2005a, p. 735)¹⁶. El pintor logra captar la esencia en su estado originario, es decir, antes de ser clasificada, conceptualizada, por la inteligencia. Elstir realizaba “el esfuerzo de no exponer las cosas tal como sabía que eran, sino según esas ilusiones ópticas de que está hecha nuestra primera

visión” (Proust, 2005a, p. 737)¹⁷. Esta técnica aprendida en el atelier del pintor es la que el joven Narrador adquiere para sí en la novela de la que es autor y es, asimismo, la que Proust confiesa a Rivière en su carta como “pintura de los errores”¹⁸. Lo que Proust busca es — como Ruskin contaba sobre Turner— pintar aquello que se ve y no lo que se sabe¹⁹, existe en esta actitud un acercamiento al mundo originario despojado de las nociones de la inteligencia. Esto podría *a priori* parecer un error, pero la esperanza de Proust reside en que ese malentendido sea disipado en el último tomo cuando advirtamos que esas largas descripciones son la “pintura de los errores” que implicaban un acercamiento al ser bruto, una expresión de aquel mundo percibido y no diseccionado por la inteligencia. Anne Simon descubre también esta intención del Narrador y señala que lo que hay en su expresión es “una tentativa por restaurar un mundo sin rupturas. La ilusión no es un error a superar sino un momento privilegiado de nuestra unión al ser bruto” (2011, p. 100). En una palabra, lo que hallamos en la *Recherche* es lo Merleau-Ponty adelantaba en su curso: “una fijación, una descripción, una transcripción de las cosas, de los otros, exactamente tal como le aparecían” (2020, p. 137). Esta técnica de la escritura proustiana supone una reivindicación del acceso sensible al ser que implica un rechazo de la inteligencia y sus clasificaciones arbitrarias como el único discurso válido sobre este.²⁰

La “pintura de los errores” es entonces uno de los proyectos que es posible identificar en la *Recherche*. Este proyecto se ajusta a ese deseo que Proust confiesa a Rivière: “no he querido analizar esta evolución de un pensamiento de un modo abstracto, sino recrearla, hacerla vivir. Estoy por tanto obligado a pintar los errores, sin creer tener que decir que los considero errores” (Proust, 2017, p. 50). Y, además, confirma la lectura merleau-pontiana de la novela que sostiene que “[l]a obra de un gran novelista está siempre sostenida por dos o tres ideas filosóficas ... La función del novelista no es la de tematizar estas ideas, sino la de hacerlas existir delante de nosotros como si fueran cosas” (Merleau-Ponty, 1948, p. 45).

Consideramos que este análisis nos permite, ante la pregunta “¿es Proust un filósofo?”, responder que sí, que es un *escritor-filósofo*, en tanto busca establecer un modo de acercarse al mundo escribiendo lo que se ve y no lo que se sabe, dando lugar a la descripción de los “errores de los sentidos” con la convicción de que esos errores, que serán profundizados, podrán ser subsanados a la luz de la explicitación final de la intención del autor: recuperar el tiempo perdido, el mundo perdido, en tanto y cuanto esa recuperación implique una pintura de los errores para alcanzar la verdad del mundo sensible. Esta pintura de los errores, sin mediación de las clasificaciones de la inteligencia que nos devuelva el mundo sensible en su manifestación originaria, comparte las aspiraciones que se hallan presentes en cualquier filosofía de lo sensible.

2. La *Recherche* como filosofía de lo sensible

Una filosofía de lo sensible implica una elucidación del ser de la experiencia, una exploración, una fijación, una transcripción de las cosas, de los otros, exactamente tal como nos aparecen, de nuestro contacto con ellos, sin introducir contenido nocional. Por ello, Merleau-Ponty ve en la literatura proustiana, y en particular en la *Recherche*, el modelo de una filosofía tal. En sus notas de curso del año académico 1960/61, Merleau-Ponty realizaba esa característica de la novela proustiana anotando: “Proust: la literatura construida sobre el paisaje del escritor donde él lee todo lo que escribe – El arte es la operación de ‘adquisición’ de esas ‘entidades’” (1996, p. 194). Esa lectura perspicaz revela una característica esencial de la obra del literato francés, ella supone la exploración lo sensible en pos de desentrañar las esencias que allí se encuentran incrustadas con el objetivo final de fijarlas en la obra de arte. El Narrador, hacia el final del relato, se dice a sí que “ahora estaba decidido a vincular[s] a esa contemplación de la esencia de las cosas, a fijarla” (Proust, 2005c, p. 758)²¹. El arte

aparece como la maquinaria puesta en marcha por el encuentro con el mundo que nos mueve a escribir el único libro que nos haya dictado la realidad, el único cuya impresión haya sido introducida en nosotros por la realidad misma. Pero ¿qué o cuál es esa realidad que es preciso cristalizar en un libro, recobrar mediante el arte? Proust responde que “[l]o que llamamos realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos rodean simultáneamente ... relación única que el escritor debe encontrar para encadenar por siempre en su frase uno a otro los dos términos diferentes” (Proust, 2005c, p. 769)²².

Queda en evidencia que la intención de Proust en la *Recherche* es la de fijar por medio de una obra de arte la realidad. La expresión del mundo sensible —es decir, de aquello que constituye nuestro mundo sensible: las sensaciones y los recuerdos que simultáneamente nos rodean— es la tarea de una filosofía de lo sensible. Y si esta expresión apela a recursos propios de la literatura como lo son su lenguaje, los giros, metáforas y formas propias de su expresión, entonces esta filosofía de lo sensible debe ser comprendida como literatura. Por ello, la verdadera tarea del escritor es la de la traducción del libro interior de las sensaciones dejadas en uno por la realidad. La tarea/vocación que el Narrador descubre se manifiesta claramente en su reflexión final:

me daba cuenta de que ese libro esencial, el único libro verdadero, un gran escritor no tiene, en el sentido corriente del término, que inventarlo, puesto que ya existe en cada uno de nosotros, sino traducirlo. El deber y la tarea de un escritor son los de un traductor. (Proust, 2005c, p. 770)²³.

El escritor como traductor de lo sensible, de aquel libro esencial y verdadero de nuestra experiencia, nos remite a la mentada figura del “escritor-filósofo” con que asociamos a Proust al comienzo de este artículo. Él es un escritor-filósofo que quiere expresar lo sensible mediante su obra de arte, la *Recherche*. Pero ¿en qué pasajes puede advertirse esto?, ¿cómo logra el Narrador manifestar, mediante el lenguaje literario, el mundo sensible?, ¿cómo se traduce el libro interior de la experiencia?

En la introducción titulada: “¿Buscar? Más aún: crear” de su libro *Una deformación sin precedentes. Marcel Proust y las ideas sensibles*, M. Carbone se propone analizar el ya famoso pasaje de la obra de Proust que es conocido como “Resurrección de Combray por la memoria involuntaria”. Carbone (2015) explica, a partir del análisis, que, además del descubrimiento de la memoria involuntaria, lo que allí podemos hallar es la descripción de la experiencia de una intuición eidética: la experiencia con que el protagonista de la obra vuelve a saborear la esencia misma del pueblo en que transcurrió parte de su infancia, dicha esencia es fruto de un simbolismo que transforma lo particular sensible en un universal inseparable de él.²⁴ Aquí intentaremos realizar lo mismo, pero cambiando el ya conocido pasaje de la magdalena remojada en el té de tila del que sale Combray para centrarnos en el análisis y descripción de otro pasaje de la novela no tan conocido.

El episodio referido se encuentra en *La parte de Guermantes*. Allí, en el segundo capítulo de la segunda parte, el Narrador comienza su relato refiriendo una visita de Albertine a su casa en París. El héroe había conocido a Albertine en Balbec, balneario imaginario de la *Recherche* en que ella y otras muchachas aparecen como una bandada de pájaros en la playa y encarnan la Belleza²⁵. Durante su estancia marítima el Narrador conoce al grupo de las “muchachas en flor” y, luego de juegos compartidos y tardes conjuntas, inclina su gusto por Albertine Simonet a quien fallidamente intenta besar. Ese beso frustrado queda en la memoria del héroe y reaparece por ello toda su ansiedad en aquella tarde que Albertine se acerca a su casa.

Referido este breve contexto entonces podemos citar y analizar este sucinto episodio del tercer tomo en que se advierte la “pintura de los errores” proustiana que nos hacen ver a la

Recherche como una filosofía de lo sensible que lleva a la expresión el mundo percibido. El pasaje en cuestión comienza con la llegada de Albertine a casa del Narrador que se encuentra solo con la criada a causa de que sus padres permanecen en Combray para respetar el duelo de su abuela.

La llegada de Albertine supone la introducción en la alcoba del Narrador no solo de una persona, sino también de un determinado lugar, de un tiempo, de una situación vivida en el pasado.

De improviso, sin que yo hubiese oído llamar, Françoise vino a abrir la puerta, introduciendo a Albertine que entró sonriente, silenciosa y regordeta, conteniendo en la plenitud de su cuerpo, preparados para que yo continuase viviéndolos, venidos hacia mí, los días pasados en aquel Balbec al que yo no había vuelto nunca. (Proust, 2005b, p. 315)²⁶.

¿Cuántas veces alguien nos remite a un lugar, a un estado, a una situación? La llegada de Albertine supone el advenimiento de los días pasados en Balbec, de los juegos adolescentes de seducción, de las sensaciones producidas por las muchas en flor, de los besos deseados y frustrados. Todo eso contiene la plenitud de su cuerpo, todo eso encierra Albertine “sonriente, silenciosa y regordeta” que lleva en sí como un retoño los días pasados que él nunca había vuelto a ver: “[p]arecía una maga presentándome un espejo del tiempo” (Proust, 2005b, p. 316)²⁷.

Esta introducción del pasado, de esos días vividos, en la habitación del Narrador es la que lo hace dudar sobre aquello que desea en Albertine. “No sé muy bien si lo que entonces se apoderaba de mí era el deseo de Balbec o de ella, quizá el deseo de ella fuese una forma perezosa, cobarde e incompleta de poseer Balbec” (Proust, 2005b, p. 316)²⁸. ¿Qué es lo que se desea cuando se desea a alguien?, ¿su cuerpo?, ¿un lugar?, ¿un pasado agradable?, ¿una situación alegre? Eso es lo que el Narrador descubre en la visión de Albertine, oscila entre el deseo de un cuerpo y el deseo de un lugar, los confunde. Pero el Narrador lo que quiere no es simplemente advertir su deseo, sino saber hasta dónde puede llegar con este y descubre que la disposición de Albertine para intimar es otra. Aquí comienza el episodio en cuestión que queremos analizar y que amerita algunas citas extensas. Este episodio podría titularse “vale por un beso” o “lo que encierra la mejilla de Albertine”. El Narrador comienza describiendo cierta novedad en la expresión corporal de su amiga.

Había en ella novedades más atractivas: en la misma graciosa muchacha que acababa de sentarse al lado de mi cama, yo percibía algo diferente y, en aquellas líneas que en la mirada y los rasgos del rostro expresan la voluntad habitual, un cambio de frente, una semiconversión, como si hubieran sido destruidas aquellas resistencias contra las que me había estrellado en Balbec ... Quiriendo y no osando cerciorarme de sí, ahora se dejaría besar, cada vez que se levantaba para irse le pedía que se quedase un rato todavía. ... [L]as frases que le decía enlazaban con las que le había dicho durante las horas precedentes, y no tenían nada que ver con lo que yo pensaba, con lo que yo deseaba, aunque se mantuvieran indefinidamente paralelas. No hay nada como el deseo para impedir a las cosas que uno dice tener la menor semejanza con lo que se tiene en el pensamiento. El tiempo apremia y, sin embargo, parece como si quisiésemos ganar tiempo hablando de temas absolutamente ajenos al que nos preocupa. (Proust, 2005b, p. 318)²⁹.

Pequeños gestos, rasgos cambiantes, expresiones imperceptibles que dan a entender que existe otra actitud corporal, otra disposición para el encuentro con el otro. Albertine ha

dinamitado las resistencias que imponía para el acceso del Narrador a su intimidad. Cuando esto es advertido por el héroe nace en él una determinada ansiedad —creo que conocida por todos y perfectamente expresada por Proust— aquella sensación generada por la expectativa de satisfacer un deseo, en este caso el de besar la mejilla de Albertine, pero no animarse a dar el paso para realizarlo. Esa ansiedad previa a un primer beso que hace hablar de cualquier cosa con tal de ganar tiempo para hacerse del coraje necesario para cruzar la línea, para lanzarse al vacío en que puede quedarse suspendido o caerse estrepitosamente. El Narrador expresa esto cuando refiere que el deseo impide a las cosas que uno dice tener semejanza con lo que se piensa y, aunque el tiempo apremie, se insiste en hablar de cualquier cosa sin atreverse a incurrir en el tema que ocupa nuestro pensamiento.

Sin embargo, el Narrador toma la determinación y como circundando el posible acceso a Albertine, comienza a “jugar” con ella, le dice que no tiene cosquillas y que ella puede poner eso a prueba. Entre juegos e invitaciones Albertine se acuesta en la cama y, luego de una breve interrupción de Françoise, el héroe se lanza: “—¿Sabe de qué tengo miedo?, le dije. De que, si seguimos así, no podré menos que besarla. —Sería una hermosa desgracia” (Proust, 2005b, p. 324)³⁰. Esta habilitación que Albertine otorga al Narrador no lo precipita directamente a consumir su deseo, sino a gozar de esa situación previa un poco más y, en el medio de esa descripción, Proust nos regala un pasaje digno de la expresión de una *idea sensible*, de una esencia entramada en el mundo que solo puede ser liberada mediante la palabra artística. Esa descripción de las sensaciones que se entremezclan en él y de las variaciones de Albertine hacen de este episodio una fiel expresión, una fijación de lo sensible que se presenta de modo superpuesto, entremezclado. El Narrador escribe:

Albertine tenía una pronunciación tan carnal y tan dulce que, con solo hablaros, ya daba la impresión de besaros. Una palabra suya era un favor, y su conversación te cubría de besos. Y, sin embargo, qué agradable era para mí aquella invitación. También lo habría sido de habérmela hecho alguna otra chica bonita de la misma edad; pero que Albertine me resultase ahora tan fácil me causaba algo más que placer, una confrontación de imágenes impregnadas de belleza. Me acordaba, ante todo, de Albertine delante de la playa, casi pintada sobre el fondo del mar, dotada a mis ojos de una existencia más real que esas visiones de teatro en las que no se sabe si, en vez de la actriz que aparece en el programa, hemos de vérnoslas con una figurante que en ese momento la sustituye, o con una proyección. Luego, la mujer verdadera se había destacado del haz luminoso, había venido a mí, pero sólo para que pudiese percatarme de que, en el mundo real, no tenía nada de esa facilidad amorosa de la que se le suponía impregnada en el cuadro mágico. Yo había aprendido que no era posible tocarla, besarla, que sólo se podía hablar con ella, que para mí no era una mujer, del mismo modo que no son uvas unas uvas de jade, decoración incomedible de las mesas de antaño. Y he aquí que, en un tercer plano, se me aparecía real, como en el segundo encuentro que con ella había tenido, pero fácil como en el primero; fácil y tanto más deliciosa cuanto que durante mucho tiempo había creído que no lo era. El aumento de mi saber sobre la vida (sobre la vida menos uniforme, menos simple de lo que al principio se había creído) desemboca provisionalmente en el agnosticismo. ¿Qué se puede afirmar si lo que al principio se había creído probable se ha mostrado luego falso, y en una tercera fase ha resultado verdadero? (Y yo, ¡ay!, no había llegado al final de mis descubrimientos con Albertine). En cualquier caso, incluso de no haberse producido la fascinación novelesca de esa enseñanza de una mayor riqueza de planos descubiertos uno tras otro por

la vida ..., la idea de que besar las mejillas de Albertine era algo posible implicaba para mí un placer tal vez mayor aún que el de besarlas. ¡qué diferencia entre poseer a una mujer sobre la que sólo se aplica nuestro cuerpo porque no es más que un trozo de carne, y poseer a la muchacha que se divisaba en la playa junto a sus amigas ciertos días, sin siquiera saber por qué precisamente esos días y no otros, y temblando precisamente por ello de no volver a verla! ... besar, en lugar de las mejillas de la primera que pasa, por frescas que sean, pero anónimas, sin misterio, sin prestigio, aquellas otras que durante tanto tiempo habían sido objeto de mis sueños, sería conocer el gusto, el sabor de un color innumerables veces contemplado ...

Por otro parte, Albertine tenía, ligadas en torno a sí, todas las impresiones de una secuencia marítima que me era particularmente cara. Sentía que, en las dos mejillas de la muchacha, habría podido besar toda la playa de Balbec. (Proust, 2005b, pp. 324-326)³¹.

Tres planos de Albertine: marina, verdadera y real. La “pintura de los errores” implica pintar lo que se ve y no lo que se sabe. El Narrador describe las sucesivas apariciones de Albertine porque esa verdad no la quiere revelar sino hacerla existir en la obra, expresarla literariamente. Proust logra —como decía Carbone— transformar lo particular sensible en un universal inseparable de él, asistimos a la descripción de la experiencia de una intuición eidética. Ora Albertine pintada sobre el fondo del mar, como algo inalcanzable y bello; ora cercana y verdadera, despojada del haz de luz que la idealiza, pero intocable; ora real y accesible, pero conteniendo las apariciones anteriores. Albertine es eso y más, no solo es sus apariciones, sino lo que contiene, los días pasados en Balbec. Besar su mejilla no es besar cualquier mejilla que pasa por allí, sino besar en ella toda la playa de Balbec, ciertos colores innumerables veces contemplados, pero no saboreados, besarla es tocar con los labios a la Albertine marina, a la verdadera y a la real.

Ese placer, gustar ese deseo aún no satisfecho, pero ahora al alcance de la mano, es algo tan gozoso que el Narrador le dice a Albertine: “—Si de veras me permite que la bese, preferiría dejarlo para más tarde y elegir bien el momento. Con tal de que entonces no olvide que me lo ha permitido... Necesito un «vale por un beso»” (Proust, 2005b, p. 326)³². Albertine es para el Narrador esa superposición de planos y aquellos que aún no ha conocido. De ninguna manera ella es algo fijo, cerrado, como las esencias que la filosofía nos ha enseñado, sino que su esencia está ligada al cambio, la idea de lo que ella es sujeta a la carne de lo sensible y allí expresada. La tarea del Narrador es la de liberar esa esencia mediante la expresión literaria. Y, como en ese extenso pasaje advertimos, su esencia no remite simplemente a cuestiones físicas, sino que está entremezclada con lugares, deseos, actitudes y, sobre todo, instituida mediante una superposición de planos, por diferentes perspectivas sobre ella que se van dando de una a la vez. Este darse de Albertine, este aparecer por planos, es lo que en fenomenología se conoce como la aparición por escorzos de la cosa. El mundo nunca aparece en su plenitud, al menos para los espectadores como nosotros que tenemos un cuerpo y lo observamos desde un punto, sino que este se da por escorzos, por planos, que, mediante una síntesis de la conciencia, logramos instituir. Una filosofía (fenomenológica) de lo sensible tiene que ser capaz de describir las diversas apariciones de la cosa para expresarla. Una filosofía de lo sensible como literatura es el proyecto que Merleau-Ponty vislumbra en la lectura de la *Recherche* porque ve allí el *modo* de decir lo sensible. Proust, en su novela, logra expresar el mundo percibido, lo sensible, mediante el uso de un lenguaje literario que permite vehiculizar en la palabra las diversas apariciones del mundo que se superponen y entremezclan tal como sucede al Narrador con la visión de Albertine. Por esto, es que

podemos afirmar que la *Recherche* puede ser considerada también —entre otros múltiples abordajes— una filosofía de lo sensible y Proust un filósofo (escritor).

Consideraciones finales

En *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty afirmaba que “[l]a operación de expresión, cuando está lograda, ... hace existir la significación como una cosa en el corazón del texto, la hace vivir en un organismo de palabras” (1945, pp. 212-213). Lo interesante de esta aserción no solo reside en lo acertado del planteo, en tanto y cuanto el filósofo expresa que la palabra logra sostener y expresar una significación en el entramado de sus líneas, sino que dicho pensamiento es motivado por la *Recherche*. Inmediatamente después de afirmar esto Merleau-Ponty explicita:

Esa potencia de la expresión es bien conocida en el arte y, por ejemplo, en la música. La significación musical de la sonata es inseparable de los sonidos que la sostienen ... De la misma manera la actriz deviene invisible y es Fedra quien aparece. La significación devora los signos, y Fedra ha tomado posesión de la Berma hasta el punto en que su éxtasis en Fedra nos parece el colmo de la naturalidad y la facilidad. La expresión estética confiere a lo que expresa la existencia en sí, la instala en la naturaleza como una cosa percibida accesible a todos”. (Merleau-Ponty, 1945, p. 213).

Esta reflexión engloba de algún modo lo que hemos expuesto a lo largo de este artículo. La expresión artística, en particular la literaria, logra vehiculizar en su lenguaje el mundo sensible. La significación que alcanza una expresión acabada vive en el corazón del texto en un organismo hecho de palabras. Así como Fedra se expresa en la Berma y esta se nos aparece con la encarnación de Fedra, lo mismo sucede en la *Recherche* con la expresión de ciertas esencias que logran manifestarse en el corazón del texto. Nosotros hemos tomado como ejemplo a Albertine y el “vale por un beso”, no obstante, esto puede hallarse una y otra vez en la novela, ya sea en los campanarios de Martinville, la sonata de Vinteuil, la muerte de la abuela, las prácticas sadistas del barón de Charlus, entre otras.

Pero, en última instancia, ¿de qué sirve identificar esta práctica?, ¿por qué puede ser útil pensar a Proust como filósofo y a la *Recherche* como una filosofía de lo sensible? Creemos que este estudio y las reflexiones que pueda generar deben tener como objetivo trazar las líneas principales de una incipiente filosofía de lo sensible construida a partir de las características generales de determinada literatura. Este proyecto inconcluso, pero esbozado por Merleau-Ponty en la obra Proust es la posta que debemos tomar para avanzar, allí están las líneas generales para la exploración de una filosofía de lo sensible como literatura o de una literatura entendida como filosofía de lo sensible.

Referencias bibliográficas

- Buceta, M. (2019). *Merleau-Ponty lector de Proust: lenguaje y verdad*. Buenos Aires: SB.
- Buceta, M. (2020a). Merleau-Ponty y la filosofía de lo sensible como literatura. *Tábano. Revista de filosofía*, 16, 25-39
- Buceta, M. (2020b). La *gran prosa*: Merleau-Ponty y la literatura como expresión de la verdad. *Universitas Philosophica*, 37(75), 73-99.
- Carbone, M. (2008). *Proust et les idées sensibles*. París : Vrin.
- Carbone, M. (2015). *Una deformación sin precedentes. Marcel Proust y las ideas sensibles*. Barcelona: Anthropos.

- Compagnon, A. (1987). Préface. En M. Proust, *Du côté de chez Swann* (Collection Folio Classique, 1987-89. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié). Paris : Gallimard.
- Deleuze, G. (1964). *Proust et les signes*. Paris : Presses universitaires de France.
- Descombes, V. (1987). *Proust. Philosophie du roman*. Paris : Ed. de Minuit.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1948). *Sens et non-sens*. Paris : Nagel.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible* : Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Notes de cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Parcours deux 1951-1961*. Lonrai : Verdier.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *L'institution dans l'histoire personnelle et publique. Le problème de la passivité, le sommeil, l'inconscient, la mémoire. Notes de Cours au Collège de France 1954-1955*. Paris : Belin.
- Merleau-Ponty, M. (2013). *Recherches sur l'usage littéraire du langage. Cours au Collège de France. Notes 1953*. Genève : MétisPresses.
- Merleau-Ponty, M. (2020). *Le problème de la parole. Cours au Collège de France. Notes 1953-1954*. Genève : MétisPresses.
- Proust, M. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu* (Collection Folio Classique, 1987-89. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié). Paris : Gallimard.
- Proust, M. (1987a). I. *Du côté de chez Swann* (Présentation d'Antoine Compagnon).
- Proust, M. (1987b). II. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Présentation de Pierre-Louis Rey).
- Proust, M. (1988a). III. *Du côté de chez Guermantes* (Édition présentée par Thierry Laget et Brian G. Rogers).
- Proust, M. (1988b). V. *La prisonnière* (Présentation de Pierre-Edmond Robert).
- Proust, M. (1989). VII. *Le temps retrouvé* (Édition de Pierre-Louis Rey, Pierre-Edmond Robert et Jacques Robichez, avec la collaboration de Brian G. Rogers).
- Proust, M. (2005). *A la busca del tiempo perdido* (Clásicos nro. 1, 5ta. Edición en tres tomos, 2005. Editado y traducido por Mauro Armiño). Madrid: Valdemar,
- Proust, M. (2005a). I. *Por la parte de Swann; A la sombra de las muchachas en flor*.
- Proust, M. (2005c). III. *La prisionera; La fugitiva; El tiempo recobrado*.
- Proust, M. y Rivière J. (2017), *Correspondencia 1914-1933* (Prólogo, traducción y notas de Juan de Sola). Segovia: La uña rota ediciones.
- Simon, A. (2011). *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*. Paris : Honoré Champion.
- Solas, S. (2005). Algunas notas sobre la concepción de la pintura en Proust. En J. C. Moran, *Proust más allá de Proust* (pp. 67-74). La Plata: De la campana.
- Van Buuren, M. (2006). Proust phénoménologue. *Poétique*, 4(148), 387-406.

Notas

¹ Exceptuando los textos de Proust en que se refiere tanto el original como la traducción, los pasajes citados en francés han sido traducidos por el autor del artículo.

² V. Descombes sostiene que “creímos que el objetivo de Proust era recuperar los *días vividos*. En realidad, Proust se fijó un objetivo que es el mismo que el de los filósofos y los místicos: *la búsqueda de la Verdad*” (1987, p. 12). Entre otros que consideran la novela de esta manera podemos señalar a Gilles Deleuze y Antoine Compagnon, editor de la novela bajo la dirección de Jean-Ives Tadié. Deleuze sostiene que “*la Búsqueda del tiempo perdido* es de hecho una búsqueda de la verdad. Si se denomina búsqueda del tiempo perdido es sólo en

la medida que la verdad tiene una relación esencial con el tiempo” (1964, p. 23). Por su parte, Compagnon, también considera la *Recherche* como una novela filosófica que debe ser comprendida más que como una búsqueda del tiempo como una búsqueda de la verdad. “[L]a *Búsqueda del tiempo perdido* es, ante todo, una búsqueda de la verdad, una novela filosófica que responde a una doctrina estética: el arte no puede compararse con la vida, la trasciende, porque él es la verdadera vida” (Compagnon, 1987, p. 9).

³ Proust es referido de modo explícito siete veces en el texto y otras tantas de modo indirecto.

⁴ Sobre este concepto Merleau-Ponty afirmaba que “Toda gran prosa es también una recreación del instrumento significativo, en adelante manejado según una sintaxis nueva. Lo prosaico se limita a tocar por signos convenidos significaciones ya instaladas en la cultura. La gran prosa es el arte de captar un sentido que no había jamás sido objetivado hasta aquí y de hacerlo accesible a todos aquellos que hablan la misma lengua” (Merleau-Ponty, 2000, p. 45). Para ampliar la centralidad del concepto y la relación con la literatura proustiana puede verse: Buceta, (2020b), pp. 73-99.

⁵ Para ampliar este punto puede verse Buceta, (2020a), pp. 25-39. Allí se describen tres puntos principales de una filosofía de lo sensible complementada con las herramientas propias de la literatura, a saber: I. La filosofía de lo sensible como ámbito de creación; II. Una filosofía que apela al uso literario del lenguaje; y III. El filósofo-escritor sujeto de la filosofía de lo sensible como literatura.

⁶ En adelante para la obra de Proust se citará en nota la referencia a la edición en francés dirigida por J. Y. Tadié, en este caso (Proust, 1987a, p. 477).

⁷ (Proust, 1987a, p. 307).

⁸ (Proust, 1987a, pp. 477-480).

⁹ Es preciso señalar que para Proust la idealidad sensible es susceptible también de ser expresada por medio de la literatura y no solamente de la música, esto se hace explícito en un pasaje en que el Narrador, en diálogo con Albertine afirma: “... las sensaciones vagas sugeridas por Vinteuil provenían no de un recuerdo, sino de una impresión (como la de los campanarios de Martinville) ... modo por el que «oía» y proyectaba fuera de sí el universo. En esto, en esa cualidad desconocida de un mundo único y que ningún otro músico nos había hecho ver nunca, quizá consistía, le decía yo a Albertine, la prueba más auténtica del genio, mucho más que el contenido de la obra misma. «¿Incluso en literatura?, me preguntaba Albertine. —Incluso en literatura». ... los grandes escritores nunca han hecho más que una sola obra, o, mejor dicho, han refractado a través de diversos medios una misma belleza que ellos aportan al mundo. ... Estas frases-tipo que usted, mi pequeña Albertine, empieza a conocer como yo, idénticas en la Sonata, en el Septeto, en las demás obras, serían por ejemplo, si usted quiere, en Barbey d'Aureville una realidad oculta revelada por una huella material, la rojez fisiológica de la Embrujada, de Aimée de Spens ...” (Proust, 2005c, p. 318; Proust, 1988b, p. 361).

¹⁰ (Proust, 1989, p. 185).

¹¹ (Proust, 1987a, p. 305).

¹² (Proust, 1989, p.186).

¹³ (Proust, 1987a, p. 269).

¹⁴ Sobre esta característica de Proust, Juan de Sola anota en su prólogo a la *Correspondencia 1914-1922* que “[p]oco antes de terminar su monumental edición de la *Correspondance* de Proust, Philip Kolb estimaba que las más de 5000 cartas que había logrado reunir no suponían más que una vigésima parte del total. Quizá la cifra puede sonar un tanto exagerada, pero lo cierto es que el autor de la *Recherche* fue un corresponsal compulsivo, maniaco, que en muchos casos se sirvió de la carta como herramienta no ya complementaria, sino directamente sustitutiva de la conversación personal: lo mismo la usaba para precisar unas palabras escritas o pronunciadas apenas unas horas antes, que para añadir lo que no había sabido o querido decir cuando tocaba” (2017, p. 9).

¹⁵ Esta intención de Proust de no dar a conocer la “teoría” que subyace a la obra, ese pensamiento que no busca analizar sino recrear mediante la novela, es la que dará lugar a la introducción de frases en la *Recherche* como: “El arte verdadero no tiene que hacer tantas proclamas y se realiza en medio del silencio. ... De ahí la grosera tentación para el escritor de escribir obras intelectuales. Gran falta de delicadeza. Una obra en la que hay teorías es como un objeto sobre el que se deja la etiqueta del precio” (Proust, 2005c, p. 763; Proust, 1989, pp. 188-189).

¹⁶ (Proust, 1987b, p. 400).

¹⁷ (Proust, 1987b, p. 402).

¹⁸ En relación con esta técnica y al modo de concebir el arte, la primera vez que el Narrador se refiere al pintor en la historia leemos: “Mme. De Sévigné es una gran artista de la misma familia que un pintor a quien yo habría de encontrar en Balbec y que ejerció una influencia muy profunda en mi visión de las cosas, Elstir. En Balbec me di cuenta de que una y otro nos presentan las cosas siguiendo el orden nuestras percepciones, en lugar de empezar a explicarlas por su causa” (Proust, 2005a, p. 579; Proust, 1987b, p. 222). La técnica de presentar las cosas siguiendo el orden de las percepciones que el Narrador aprende en el atelier de Elstir, y que da en llamar “pintura de los errores”, implica que esos “errores” no son negativos, sino que constituyen un acercamiento auténtico al ser bruto.

¹⁹ En un destacado artículo de Silvia Solas, “Algunas notas sobre la concepción de la pintura en Proust”, se afirma que “[l]a recreación, que es la producción artística, implica despojarse de lo que ‘se sabe’, para contar con lo que ‘se siente’” (2005, p. 72), y se retoma una anécdota que J. Ruskin refería sobre el pintor J. M. W. Turner quien mientras dibujaba unos barcos en el puerto es abordado por un marino que le objeta que los barcos dibujados no tienen portas; cuando Turner le explica que así se ven a contraluz, el marino le contesta que igualmente él sabe que los barcos tienen portas. La respuesta de Turner es la siguiente: “claro que lo sé, pero pinto lo que veo; no lo que sé”.

²⁰ Sobre este punto consideramos ineludible el apartado “Errores de los sentidos y verdad ontológica” (Simon, 2011, pp. 100-105) del libro *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*. Allí Simon muestra la reivindicación proustiana de la mirada originaria sobre el mundo que implica la revalorización del acceso de los sentidos al ser redefiniendo lo real como dinamismo y no como algo estático a ser clasificado arbitrariamente por la inteligencia.

²¹ (Proust, 1989, p. 182).

²² (Proust, 1989, p. 196).

²³ (Proust, 1989, p. 197).

²⁴ En un artículo titulado “Proust fenomenólogo” M. Van Buuren reflexiona en torno a la *Recherche* como investigación fenomenológica y considera también que “la inmensa cantidad de metáforas que Proust utiliza en la *Recherche* se explican por la aplicación de la lección de Elstir, es decir que ellas sirven para quitar las convenciones y clichés y rodear mejor la verdad del mundo. Para decirlo en términos que tomamos prestados a la fenomenología, la metáfora en la obra proustiana funciona como la variación eidética, técnica que consiste, en la filosofía de Husserl, en someter la realidad a variaciones imaginarias y despejar de la superposición de sus variantes el invariante que permanece constante (Van Buuren, 2006, p. 405). Por otro parte, para ahondar en el abordaje que M. Carbone realiza de la obra proustiana puede consultarse *Proust et les idées sensibles* (Carbone, 2008).

²⁵ Por cuestiones de extensión no podemos realizar el análisis de este pasaje. Sin embargo, es menester señalar que es un excelente ejemplo de la técnica proustiana para llevar a la expresión literaria el sentido del mundo percibido. Allí puede apreciarse la expresión de la belleza de las jóvenes muchachas trasmutadas en una bandada de pájaros que sobrevuela la costa marítima (Proust 2005a, pp. 693-712 y 729-733; Proust 1987b, pp. 353-375 y 393-398). Para un análisis detallado de este episodio puede consultarse Buceta, (2019), pp. 187-192.

²⁶ (Proust, 1988a, p. 340).

²⁷ (Proust, 1988a, p. 340).

²⁸ (Proust, 1988a, p. 341).

²⁹ (Proust, 1988a, pp. 342-343).

³⁰ (Proust, 1988a, p. 350).

³¹ (Proust, 1988a, pp. 350-352).

³² (Proust, 1988a, p. 352).