

18

11

**literatura
latinoamericana I**

Leo Bersani

El realismo y el temor al deseo

LITERATURA LATINOAMERICANA I –

Ficha de cátedra

Leo Bersani, "El realismo y el temor al deseo" en *Poétique* n° 16, 1973, págs. 176- 195

[Traducción: Gabriela Mogillansky]

Hace algunos años, Roland Barthes ha hablado de "la presión rigurosamente igual" que se ejerce en la superficie de los relatos de Robbe-Grillet. Con la novela tradicional –en cambio– saltamos de crisis en crisis, como si el ritmo de los movimientos de nuestros ojos en el curso de la lectura "debieran reproducir la misma jerarquía del universo clásico, dotado de momentos vuelta a vuelta patéticos e insignificantes". En Robbe-Grillet, en cambio – al menos en Robbe-Grillet tal como Barthes lo veía en 1955– ningún momento de su escritura tiene más valor o más importancia que otro. Lo que Barthes llama los "momentos insignificantes" de la literatura tradicional aparecen, en mi criterio, en un universo saturado de sentido. No es del todo exacto que el relato tradicional clásico alterne lo significativo y lo insignificante; el sentido jamás está en duda. De hecho, se podría decir que en ciertos momentos de la historia, la respiración de la máquina narrativa se hace un poco más enérgica que en otros, mientras el resto del tiempo es posible, de alguna manera, evitar su puesta en marcha. (los pasajes más tranquilos de la literatura realista experimentan igualmente el estancamiento del sentido en el tiempo. La duración consume, en cierta medida, la significación, si bien en algunas raras excepciones –Flaubert constituye una de ellas– una cierta insipidez del sentido con relación al tiempo no pone radicalmente en duda el sentido en sí mismo). El lector de novela bien entrenado sabe cuando debe abrir los ojos y prestar el oído con una atención particular. En los episodios privilegiados de la literatura tradicional, ciertos sentidos que dan vida al relato en su totalidad son abiertamente puestos en escena o expresados más explícitamente. Por el contrario, incluso cuando los escritores contemporáneos como Robbe-Grillet, Sollers, o Thomas Pynchon se permiten episodios-clave, pasajes claramente privilegiados, éstos parecen colocarnos en el desafío de considerarlos o como enunciados definitivos o enteramente serios. Y esta ausencia o parodia de momentos particularmente significativos corresponde a una dispersión del sentido o incluso a una ausencia total de significación del conjunto. En un universo novelesco privado de sentido global, todos los acontecimientos tienen igual importancia. Ninguna estructura de significación tiene bastante fuerza para lograr reunir todos los fragmentos de sentido en un solo sistema.

Tengo, por tanto, la intención de examinar ciertos procedimientos por los cuales la novela del siglo XIX nos ha inculcado la búsqueda obsesiva de estructuras significativas en la literatura. Mientras que los escritores del siglo XX tienen la tendencia, sobre todo después de Joyce, de parodiar los grandes mitos de la cultura occidental, de vaciarlos de sentido, el escritor realista parece transformar espontáneamente los detalles más insignificantes en estructuras de significación. El "tour de force" llevado a cabo por los novelistas del realismo, de Jane Austen a Henry James, consiste en combinar una forma narrativa aparentemente laxa e incluso anárquica con una extraordinaria tensión de sentido. Este carácter anárquico puede ser más o menos marcado pero podemos encontrar que autores tan disímiles como Jane Austen, Balzac, Dickens e incluso James otorgan al detalle cargado de sentido, la misma importancia fundamental. Las palabras, más cotidianas, los gestos banales, los episodios insignificantes son sometidos a una disciplina que exige que sean palabras, gestos y episodios reveladores.

En la literatura realista, los comportamientos son la expresión continua de la psicología de los personajes. Esos incidentes, aparentemente fortuitos, nos transmiten, con economía, mensajes concernientes a su personalidad; de tal modo que el mundo se acopla, al menos estructuralmente, al personaje de la novela con lo que [el relato] propone constantemente a nuestra lectura los objetos y los eventos que encierran deseos humanos y les confiere una forma inteligible. El escritor realista puede hacer digresiones, retardarse, desviar cada tanto su vista: es capaz de absorber la importancia de ese material bajo la imperiosa estructura de sentido – la digresión balzaciana es el ejemplo supremo. Por lo cual, dado que el relato realista resta fidelidad, en general, al tiempo cronológico, la serie de eventos en sí misma se vuelve un principio ordenador. Proust mismo, mientras que parece anunciar en *Combray* un relato no cronológico, organizado en función de la recuperación, por la memoria involuntaria de Marcel, de diferentes periodos de su pasado, respeta de hecho la serie cronológica convencional: de la infancia a la madurez. Es verdad que ciertas partes de la vida de Marcel son omitidas así como lo es el hecho de que el relato lineal de *A la recherche du temps perdu* se complica por el simple motivo de que el futuro de cada instante es presente en la relación que se establece en el camino de llegar a su conclusión. El futuro proustiano no es solamente un momento al cual nos acercamos a medida que leemos: es también la voz del narrador en cada punto de sus retornos al pasado. No obstante, incluso si se tiene en cuenta las afirmaciones teóricas relativas a la importancia del tiempo vivido para toda traducción fiel de la vida de un hombre, es llamativo que las secuencias lineales de la *Recherche* sean todavía tan claras, y que no tengamos jamás alguna duda sobre el momento en el cual se produce tal o cual acontecimiento de la vida de Marcel.

Desde ese punto de vista, el carácter conservador de la novela proustiana aparece claramente si la comparamos con *la Jalousie* de Robbe-Grillet. Es este relato, la verdadera subversión del tiempo cronológico se efectúa por medio de un procedimiento tan simple como radical: la eliminación de toda referencia temporal en lo que concierne a la narración de la historia. La coherencia que el tiempo cronológico otorga a la novela tradicional podría ser evaluada por

comparación con el caos repetitivo del tiempo en *la Jalousie*, en la cual no hay ninguna voz narrativa que organice o que sitúe las diversas escenas de la narración. Éstas, en Robbe-Grillet, localizan la "celosia" en el espacio, pero no nos informan nada acerca de su desarrollo histórico. Nada se sabe, al menos de la manera en que el narrador proustiano releva escrupulosamente los diferentes estadios que marcan la evolución de sus celos por Albertine. Si hay alguna progresión temporal en *la Jalousie*, se puede estudiar exclusivamente en términos estéticos. No podemos saber jamás en qué momento se producen los diferentes incidentes (lo cual vuelve absurdo, en consecuencia, el planteo de semejante pregunta en la crítica de la obra) pero sí podemos ver cómo el narrador organiza, a su antojo, nuestro propio descubrimiento del modo en que los celos contaminan el universo entero de la novela.

Así, en la literatura realista, el tiempo no es solamente cronológico; implica los comienzos y los finales (en *The sense of Ending*, Frank Kermode ha realizado un brillante estudio de los "paradigmas de Apocalipsis" en la cultura occidental, de las "formas coherentes que, asegurando un final, permiten una armonización satisfactoria con los comienzos y las partes centrales"). Las fechas son extremadamente importantes en la literatura realista, tanto que el párrafo de numerosas novelas del siglo XIX se nos da el año exacto de comienzo de esa historia. La precisión de la fecha no esta ligada exclusivamente a la ilusión de autenticidad histórica sino que nos ofrece, igualmente, el lujo de asignar comienzos precisos a lo vivido y, por ello mismo, de volver lo vivido más accesible a nuestra sed de categorías y distinciones significativas. Las conclusiones son tan entendibles como importantes en esa empresa que consiste en dar un sentido muy claro a la vida. Las novelas realistas tienden a concluir con matrimonios o con muertes, y los matrimonios que determinan *Pride and Prejuice* o *Little Dorrit* dan a la intriga un desenlace tan significativo y tan concluyente como la muerte de Ajax en *Moby Dick* o la de Milly Theale en *The Wings of the Dove*.

En la literatura tradicional, la importancia del matrimonio no es meramente formal. Georg Luckacs ha llamado la atención sobre las diferencias entre los matrimonios que cierran las novelas y los que concluyen las comedias neo-clásicas [Molière] la forma escultural de la comedia reclama "una ceremonia puramente simbólica" (parecida a la muerte del héroe, en los términos de la tragedia) que subraya, de un modo a-temporal, los límites y los contornos de la forma en sí misma. [...]

En la novela, por el contrario, los matrimonios vienen a completar el sentido. El matrimonio feliz es tan significativo como el desdichado y, si bien hay mucho más que decir sobre el último, la primera posibilidad no es menos rica en circunstancias morales y psicológicas. En el teatro de Molière, los obstáculos de los matrimonios de los amantes gentiles (¿burgueses?) son simples cartas en juego unidas por un golpe de suerte. La unión no es resultado de un progresivo desarrollo de la conciencia moral: en lo que les concierne, aman el general desde el comienzo, y en cuanto a Arnolphe a Rapagón, su locura es tan grande al final de *L'École des femmes* et *l'Avare* como en el comienzo. Pero los matrimonios felices de Elizabeth y de Darcy, de *Little Dorrit* y de Arthur Clennan, así como el de Dorotea y el de Will Ladislav son una consecuencia justa y la

recompensa meritoria a percepciones psicológicas objetivas; son los signos ciertos de la madurez de la conciencia de los héroes. Y esto no significa dejar abandonado el mecanismo de la intriga que es, así mismo, necesario para conducir al matrimonio – o, de una manera más general para resolver en el “buen” sentido los problemas morales que se ponen en juego en la novela. [...] En la novela realista, la revelación inesperada o la coincidencia sorpresiva, más allá de simples comodidades formales, parecen indicar casi una misteriosa complicidad existente entre las zonas más señaladas, las más extrañas a la realidad y las exigencias de las principales estructuras psicológicas y morales del relato. Fielding es el maestro insuperable de ese tipo de “arreglo” pero se encuentran también esas manipulaciones móviles y quebradas, de la intriga en obras tardías como *Little Dorrit* y *Middlermarch*. Sin vergüenza, fuerzan la realidad para llegar a la conclusión apropiada para una cadena de acontecimientos que son, de punta a punta, significantes.

En la literatura realista, el esfuerzo para obtener una forma significativa promueve una psicología de personajes significativa y estructurada con coherencia. Los incidentes reveladores ayudan a hacer inteligible el carácter de los personajes; los verdaderos comienzos y los finales definitivos ofrecen un marco temporal donde los individuos no se contentan con existir sino que se desplazan de un estado a otro para cumplir con un destino trazado. La personalidad es, tan rigurosamente estructurada en la novela realista como en la tragedia racineana. A decir verdad, bajo una forma literaria que es notable por su carácter variado y concreto, puede parecer llamativo encontrar esta tendencia a alegorizar al individuo del modo en que lo encontramos en Racine. En la literatura realista se concibe, en general, el deseo como una pasión dominante (el amor paternal de Goriot, la avaricia de Silas Marner, la dulzura de paloma de Milly Theale) o bien, en los términos de cierta química interior, al modo en que la describe Sartre, donde los procesos mentales son representados como síntesis de facultades abstractas (del mismo modo que Fedra es una cierta “solución” de culpabilidad y de pasión sexual, los celos de Swann sobre la persona de Odette alternan con su ternura por ella, neutralizándolos). Incluso los detalles ricos y variados de las características individuales jamás producen alteraciones en la unidad coherente de la personalidad o -si así fuera- se vuelven, en el mejor de los casos, interesantes fracasos. La complejidad psicológica es tolerada en la medida en que no ponga en peligro una ideología por la cual el sujeto es una estructura fundamentalmente inteligible que permanece inalterable de cara a una historia hecha de deseos fragmentarios y discontinuos.

La persistencia (o mejor dicho, el resurgir) de esta ideología en la literatura del siglo XIX forma parte de un capítulo curioso de la historia política del arte. La literatura clásica francesa es una fuerza social conservadora no solamente porque su visión pesimista de la naturaleza humana desanima toda veleidad de perfeccionamiento encauzado por un cambio de las condiciones sociales sino por que ayuda a reforzar la estructura jerárquica de la sociedad francesa en el siglo XVII. Las tragedias de Racine están colmadas de pasiones caóticas, pero, desde el punto de vista de la ideología del sujeto, el caos existencial resultante es, sin duda, menos importante que el retrato de un sujeto definitivamente organizado. La pasión atraviesa la vida de los personajes pero,

a la vez, ordena sus personalidades. Gracias al dominio de una pasión avasalladora, en Racine todo comportamiento puede ser situado por correspondencia a un centro psicológico fijo. Las palabras y los gestos son susceptibles siempre de ser relacionados con esa pasión; es decir, de ser interpretados con certidumbre. El mito literario de un sujeto rigidamente organizado contribuye a una ideología cultural dominante de un sujeto al servicio del orden social establecido. Una jerarquía social rígida reproduce, en las estructuras políticas, la forma del sujeto. Todo sucede como si la tragedia racineana confirmara que el realismo psicológico de las estructuras supone una correspondencia natural entre personalidad y jerarquía social. Es verdad que, en parte por esa visión sombría de la naturaleza humana, encuentran una terrible necesidad de disciplina que la psicología clásica justifica en un modo autoritario de gobierno; desde un punto de vista puramente estructural, ésta justifica igualmente el autoritarismo mediante sus representaciones de un sujeto para el cual la irracionalidad misma forma parte de la coherencia. — coherencia que está idealmente dispuesta a las clasificaciones (y al control) de la psicología y de la sociedad. Las literaturas clásicas y realistas parten de los mismos presupuestos con relación al individuo. El fácil acceso de las tragedias de Racine a la crítica psicoanalítica prueba, de una manera sorprendente, esta continuidad del pensamiento occidental en cuanto a la naturaleza del sujeto. Por ejemplo, las interpretaciones psicoanalíticas del teatro de Racine que proponen Charles Mauron y Roland Barthes, quitan a los personajes de Racine su identidad conciente para identificarlos con sus roles de fantasmas inconcientes. Pero el individuo racineano tal como esas lecturas lo ponen en juego (*el hombre racineano* de Barthes), también está fuertemente estructurado del mismo modo en que lo presentan los retratos universitarios tradicionales. En Mauron, en particular, el diagrama tradicional de las pasiones concientes es reemplazado por otro freudiano en torno a la sexualidad familiar, tan poco abierto a los signos de los deseos no estructurados y discontinuos como el anterior. Ninguna de esas interpretaciones, por lo tanto, violenta el texto de Racine. Sus obras en sí mismas, el vocabulario crítico de las pasiones concientes y la lectura psicoanalítica de las pulsiones inconcientes son versiones diferentes del ensamble de una cultura a favor de una personalidad estructurada. Lo que distingue a los análisis freudianos es que proponen una historia de la estructura del sujeto en la que uno de los estados es la solidificación de estructuras de la personalidad (lo que sería la sublimación post-edípica de pulsiones pre-edípicas). De esta manera, el psicoanálisis desmitifica en parte la idea de estructuras semejantes produciendo una explicación históricizada en lugar de satisfacerse deduciéndolas del concepto de una naturaleza humana ahistórica. Pero, curiosamente, la historia no es contingente en el pensamiento freudiano, más aún, su contingencia se reduce a variaciones individuales sobre estructuras temáticas permanentes. Los estadios del deseo humano, tal como la psicología los describe, se desarrollan en el tiempo, pero esto no impide que sean considerados como estadios *necesarios*. Nuestra visión de la forma de la personalidad humana no tienen causas sobrenaturales, pero la biología y la lógica psicoanalítica pueden llegar a ofrecernos las garantías necesarias y justificar la pretensión de una concepción particular del desarrollo del sujeto como validez universal.

Sin embargo, incluso en las épocas en las que la literatura parece colaborar estrechamente con una concepción de la personalidad como estructura coherente y legible, es posible encontrar una literatura que se oponga a ese punto de vista. De hecho, en la Francia del siglo XVII la edad clásica es, en cierta medida, una reacción dirigida, en nombre de esa coherencia, en contra de las representaciones de un sujeto dividido e incluso vacío. Los héroes de Corneille, por ejemplo, no son más que un yo virtual; su libertad se orienta al vacío de una conciencia siempre dispuesta a experimentar nuevos roles heroicos, conciencia que se despoja de sus definiciones y se proyecta hacia las acciones por venir. La poesía barroca ofrece otra imagen de un sujeto sin ataduras. La organización laxa del discurso poético, la disponibilidad del poeta de cara a asociaciones libres y discontinuas, su interés apasionado por los aspectos de la naturaleza que tienden a trastornar las formas y a jugar las vueltas de una inteligencia identificatoria, marcan una gran disposición excepcionalmente confiada en representar al sujeto bajo la forma de percepciones y de deseos fragmentados. En lo que hace a la prosa, el siglo XVIII ofrece numerosos ejemplos de obras que se regodean en subvertir la inteligibilidad psicológica o, al menos, se desinteresan de la puesta en escena de estructuras psicológicas serias. El personaje de novela no es más – en gran medida – que un pretexto para la variedad de episodios y para los diversos cambios de decorado así como es el hilo conductor que, frecuentemente, tiene que unir las intrigas secundarias sueltas entre ellas. Las digresiones anecdóticas de Smollett y de Lesage. Diderot y Sterne socavan constantemente la credibilidad de sus relatos. Nos recuerdan la presencia manipuladora del autor subrayando, de ese modo, el carácter convencional que toda descripción de la personalidad humana tiene para un novelista. El autor interrumpe su historia para recordarnos claramente que se trata de una historia; y ese procedimiento (que se vuelve fácilmente mecánico y se agota porque su fin es claro desde la primer escena en que se lo emplea) produce un efecto sanamente destructivo: ya estamos advertidos que no se puede considerar como naturales o necesarias las intenciones del novelista de unificar al sujeto en una totalidad ordenada.

Las novelas del siglo XIX raramente toman esos riesgos. No tengo la intención de sugerir, entendiéndose bien, que la producción novelística del siglo XVIII es superior en calidad a la del XIX. El número sin precedentes de obras maestras que fueron publicados desde Jane Austen hasta Proust y Thomas Mann, tornaría absurda semejante afirmación. Yo intento, más bien, analizar los presupuestos concernientes a la naturaleza del deseo y de la personalidad que se inspiran en lo que fue uno de los períodos más ricos de la historia literaria. Del mismo modo en que es verdadero que, en lo que concierne al contenido moral y psicológico, la imaginación realista ilumina una superficie impresionante de posibilidades humanas. Lo que voy a mostrar en este trabajo es que esas posibilidades presentadas, casi siempre, después de que han sido sometidas a lo que llamo la determinación solidificada de la forma significativa, así como esta forma se traduce en términos de técnica novelesca en una creencia en la forma significativa y coherente de la personalidad en sí misma.

Dicha creencia está tan difundida en la cultura occidental que puede parecer superfluo demostrar su influencia sobre aquellas obras literarias. Pero la confianza en el orden psicológico es un fenómeno interesante en la novelística del siglo XIX, dado que la historia social habría tenido confianza, aparentemente de una manera extremadamente frágil, en sí, una confianza similar.

El escritor realista es conciente de esto, mas allá del contexto de fragmentación social en el cual escribe. Jane Austen hacer sonar la alarma en la segunda parte de su obra y Dickens y Balzac están obsesionados por la ferocidad caótica de las energías humanas que actúan en la jungla de una sociedad caóticamente "expuesta". En algún sentido —y la crítica frecuentemente lo ha puesto en evidencia— los novelistas del siglo XIX han tendido a considerar esa sociedad con una mirada extremadamente severa. Incluso cuando están fascinados por ella, como es el caso de Balzac, dada la cantidad de energía que se explota en esta jungla social, también dan a conocer la brutalidad inhumana de una sociedad donde "el orden" es siempre un simulacro de orden.

Los que consiguen el éxito en el desorden de la lucha por el poder se vuelven los abanderados de un conservadurismo que se preocupa en preservar no los valores o las tradiciones sino el poder que han adquirido. Como René Girard ha demostrado, los grandes novelistas del siglo XIX denuncian en esta sociedad una suerte de identidad inauténtica del deseo. La armonía social no se entiende más allá de la imitación de los deseos de los otros; se necesita de los otros para saber lo que es deseable y, al mismo tiempo, es posible eliminar a los otros a fin de poseer los objetos que ellos han designado para nuestros apetitos parásitos.

Pero los juicios críticos que se emiten acerca de la sociedad son moderados por una forma que abastece a esa misma sociedad de un mito que la tranquiliza con relación a ella misma. La novela realista nos presenta una imagen de fragmentación social comprendida en el ordenamiento de una forma significativa, sugiriendo, con ello que esos fragmentos caóticos son, de cierta forma, socialmente viables y moralmente rescatables. La novela se sirve de la anarquía social para fabricar un sentido estético. El novelista, entonces, podía o bien asumir su complicidad con las fuerzas fragmentadas de su tiempo o poner a prueba las versiones menos destructivas de esos deseos quebrados. Ligado a esto, la literatura realista y naturalista ofrece constantemente a esa sociedad que parece juzgar con tanta severidad, la comodidad, el confort de una visión sistemática de ella misma y la seguridad de un sentido estructurado. Incluso el deseo de "ser realista" representa un aspecto crucial, si bien oscuro, de esta connivencia que liga al novelista con la sociedad. La imaginación creadora propia del novelista está dada por un principio objetivo de organización. La "seriedad" del arte realista reposa sobre la ausencia de todo recuerdo del hecho de que siempre se trata de arte. Así es como la habilidad con la cual el realismo mantiene la confusión entre los procedimientos de un arte en particular y la naturaleza de la sociedad en general, se une hasta en su tendencia a denunciar las mentiras del arte. La novela realista nos coloca frecuentemente en guardia contra la manera en que las novelas deforman la realidad, designándose así como una excepción privilegiada al mismo tiempo que nos advierten. Los novelistas del XIX no sólo están de acuerdo acerca de la omnisciencia de los narradores sino

también con relación a preservar la ilusión de realidad. La discusión llevada adelante sobre la cuestión de la técnica no hace más que propiciar esta ilusión. Nadie —excepto Flaubert, que se constituye en una excepción ambigua— está dispuesto a admitir que la obra de arte no es en sí misma, toda ella, referencia. En otros términos, podríamos decir que el escritor realista no considera su propio trabajo en tanto que escritor como una demostración de un estilo de vida que puede ser sustituido por otros, predominantes en su propio tiempo. Puede ser que el autor esté deseoso de condenar las costumbres sociales, pero sacrifica su medio más radical de respuesta, es decir, hace manifestación del mito por el por el cual se ausenta de su obra. Es solamente como observador que el novelista admite su presencia o, de tanto en tanto, como legislador o educador moral. No admite que está presente bajo la forma de una instancia de deseo. Por una parte, desear con la sociedad y por otra, experimentar los deseos que son inasimilables para las costumbres predominantes. En consecuencia, el escritor consagra buena parte de los esfuerzos de su imaginación a ahorrarse a la sociedad encontrarse cara a cara con la superficialidad de su orden y el carácter destructor de sus apetitos. Las significaciones ordenadas de la literatura realista están presentes tal como si ellas fueran inmanentes a la sociedad, cuando—en realidad—son, de hecho, la negación mítica de la naturaleza fragmentaria de esa misma sociedad.

En un sentido, el novelista realista intenta desesperadamente mantener la cohesión de aquello que percibe más bien como disgregación. El aspecto laxo o elástico de la forma novelesca es un signo de esa percepción. El mito ordenador de la sociedad del XIX no pudo transmitirse más que en los estrechos límites de la tragedia clásica. Se deben tener en cuenta una serie de elementos inconexos. La novela recoge voluntariamente lo inconexo, generalmente abandonándose a una gran diversidad de experiencias, pero se constituye esencialmente en un ejercicio de *reducción* del relajamiento al que frecuentemente parece abandonarse con indiferencia. E incluso cuando los novelistas comienza a hacer gala de un cierto escepticismo con relación a su propio propósito de hallar una forma que salve esas vidas incoherentes y fragmentarias que ellos mismos representan, defienden hasta el fin la estructura redentora en lugar de abandonar, simplemente, toda empresa estructurante.

La guerra y la paz y *Middlemarch* nos ofrecen dos imágenes de ese esfuerzo de reducción. Tolstoi se eleva en *La guerra y la paz* frente a todas las sistematizaciones por las cuales los hombres tienden a simplificar la historia y volverla inteligible, pero la valoración más positiva, en el interior de la novela, es una simplificación de la institucionalización del deseo. Los dos personajes más francos de la novela — Pierre y Natacha — realizan probablemente la idea natural tolstoiana aceptando ser definidos exclusivamente en tanto que marido y mujer. Lukacs ha hablado del estado espiritual "profundamente desesperado" descrito por Tolstoi en la "apacible atmósfera de *nursery*" que determina *La Guerra y la Paz*. Un amor que se siente como una victoria de la naturaleza sobre las falsas sutilezas de la cultura es vivido, escribe Lukacs, como una adaptación al nivel de convención más baja. De hecho, como conclusión a la inmensa búsqueda espiritual de

La guerra y la paz, Tolstoi pone por las nubes, agresivamente, una domesticación, cuidado? poco atendido (rever hasta bebes)

"Natacha precisaba un marido. Ese marido le fue dado. Y ese marido le da una familia. Y ella no solamente no ve ninguna necesidad de tener un esposo distinto o mejor sino que, como toda su energía espiritual está consagrada al servicio de su marido y de sus hijos, no puede imaginar lo que sería su vida si ésta fuera de otro modo". Ningún discurso exaltando la gran comunidad biológica de la familia puede disimular el carácter brutalmente reductor de ese pasaje. Lejos de realizar la universalización del amor, el matrimonio tolstoiano tiende a la formación de una célula social cerrada y autónoma, confortablemente indiferente al resto del mundo. El final de *La guerra y la paz* desea proponer una imagen del orden histórico: no de los hechos ordenados por los historiadores, sino del orden natural de la familia. Pero el evidente carácter de las bases naturales de la familia permite a Tolstoi disimular el aspecto socialmente convencional. La trascendencia de la cultura como naturaleza, no prueba más que un retorno obsesivo a una forma social dada – retorno que provee una coartada biológica cómoda para el conformismo social [...]

El deseo en sí es una amenaza para la forma del relato realista dado que éste subvierte el orden social; del mismo modo, hace estallar el orden novelesco. La novela del siglo XIX está obsesionada por la posibilidad de esos momentos subversivos y los reprime con una brutalidad a la vez chocante y lógica. En términos formales, el deseo es una suerte de inflación estructural; es una enfermedad de la disyunción desarrollándose en una parte de la estructura que rechaza ser definida por analogía con las otras partes y reivindica, de alguna manera, un escándalo con afinidades con elementos extraños a aquella. La literatura realista parece acordar una enorme importancia a los deseos destructivos que se encarnan en sus héroes. De hecho, en la novela de este tipo el conflicto más frecuente es aquel que opone a una sociedad y a un héroe que rebasa los límites que esa misma sociedad vendría a imponer a sus obligaciones y a sus satisfacciones. Queda claro que estos límites están fundados en una concepción conocida del sujeto, la rebelión del héroe está dirigida, fundamentalmente, contra la idea de su propia naturaleza la cual está implícita en las posibilidades que le son ofrecidas.

Sin embargo, esta posición central que ocupa el deseo destructor en la novela es muy ambiguo. Luego, es muy curioso constatar que los personajes principales de numerosas novelas del siglo XIX son aquellos cuya presencia es más vaga y desconcertante. No se trata de que sean más ricos que los otros personajes – he aquí una de las definiciones de contener dentro de las definiciones críticas. Por el contrario, nosotros podríamos plantear con justicia que esos héroes y heroínas son *menos* interesantes, desde un punto de vista psicológico que los otros personajes de novela o que su densidad llega peligrosamente a la ininteligibilidad. Muchos lectores han encontrado que Milly Theale y Maggie Verver son heroínas sin sustancia y sin espesor; algunos críticos han planteado que el personaje de Marcel en *A la Recherche...* no está suficientemente detallado, dada la masa de significación moral y estética que sensiblemente reposa sobre él; se ha dicho que Fabrice y Clelia en *La Chartreuse de Parme*, son menos interesantes que Gina y

Mosca; las cualidades que separan a Ajax y al Príncipe Mychikyn de los otros personajes de *Moby Dick* y de *El idiota* tienen intenciones tan ambiguas que esas novelas no pueden clarificar presentando un contexto, un medio o un campo en el cual sea posible percibirlos de manera distintiva. No solamente la sociedad tal y como está representada en la literatura realista no alcanza a proveer las ocasiones propicias a la realización de las pasiones excepcionales sino que la forma misma de la novela realista es incapaz de acoger tales pasiones. En la medida en que el deseo perturba fundamentalmente el orden establecido, la novela tiende a volverse menos realista que alegórica: los personajes de *Moby Dick* son abiertamente emblemáticos y Balzac ha hecho del placer una razón en aquellas de sus obras que ponen en juego la imaginación deseante más extravagante – *Le Peu de chagrin*, *la Recherche de l' absolu* y *Séraphita*, en los "relatos filosóficos" que no están incluidos en las *Scènes de la vie parisienne* o de las *Scènes de la vie provinciale*, mucho más realistas.

El relato realista admite a sus héroes "de deseo" para poder someterlos a ceremonias de expulsión. Esta forma literaria exige, para que sea posible su existencia misma, la aniquilación o, al menos, el dominio paralizante de tendencias anárquicas. En un mundo de estructuras significantes conexas, de comienzos sin ambigüedades y de conclusiones definitivas, el héroe es un intruso. Es extraño al mundo de la literatura realista, - pero no porque ese mundo sea "verosímil", mundo en el cual el novelista, a través de su astucia, nos muestra la incompatibilidad con el idealismo quijotesco. Esta incompatibilidad no es otra cosa que una elección *a priori* de parte del escritor, elección de género particular a la que se aplica servir, como he demostrado, con una gran fidelidad, Los presupuestos técnicos de la literatura realista – la necesidad de personajes "plenos" e inteligibles, de una verosimilitud histórica, de gestos y episodios reveladores, de un espacio temporal cerrado – ya excluyendo de esa literatura toda aventura que, por su estimulación inverosímil, no se abandonaría para poder situar e interpretar una estructura general psicológica o formal (se podría tomar como ejemplo, la misma naturaleza del relato en el cual aparenta determinar el retorno de Isabel hacia Osmond en el final de *Retrato de una Dama*; su sueño de ser libre ha fracasado por la gama absolutamente restrictiva de posibilidades de libertad que ofrece la imaginación realista. Richard Poirer ha indicado que Isabel, al igual que el mismo James, no es capaz de imaginar qué uso concreto le podría dar a su deseo de ser libre). La extraña imprecisión de ciertos héroes y heroínas no es extraña más que en este sentido: decir al sujeto. Se puede demostrar solamente que son extraños, extranjeros a la sociedad y de su libertad, que posee cierta perversidad.

Por lo tanto, esos héroes son también muy atractivos. Parecen ser la encarnación de una empresa de subversión a la cual el novelista mismo ha renunciado – salvado en la medida en que es compatible con su héroe solitario y generalmente mirado como fracaso. *Don Quijote* es el modelo de esta ambivalencia. La novela de Cervantes parece ser más cómplice de la locura de su héroe, lo cual es significativo en tanto su obra tendría la tendencia de violar las convenciones realistas que ella misma contribuye a establecer, más que cualquier otra novela, en la historia de la

literatura. La ambigüedad onírica de ciertos episodios de la segunda parte de *Don Quijote* difumina las fronteras que separan ilusión de realidad. La literatura realista reposa sobre la necesidad de esas fronteras con lo cual la primera gran novela realista toma los riesgos extraños como parte del juego, siempre indeciso, entre los elementos que son considerados para representar la realidad y los que lo son para representar la ilusión. Cervantes permite así mismo que el destino de su novela penetre en el interior de la novela misma: en la segunda parte, la celebridad de *Don Quijote* ejerce una influencia en la vida de los personajes de *Don Quijote*. La novela comienza como una sátira de la literatura en nombre de la realidad, pero demuestra, igualmente, la naturaleza irresistiblemente contagiosa de la imaginación literaria. Las ilusiones de Don Quijote influyen en Sancho Panza; el gusto del público de Cervantes por las novelas de caballería es reemplazado por el gusto por una sátira de esas historias; y el prestigio de la novela de Cervantes viene a modificar el contenido mismo de esa novela, que evoluciona desde una representación ingenua de lo que es la "verdadera" vida cuando la literatura no la desordena hasta una descripción más compleja de la inevitable seducción que ejercen las extravagancias literarias en la vida y en la literatura.

Es de una manera más tímida que la novela realista del siglo XIX expresa su simpatía por los ideales y los deseos socialmente perturbadores de sus héroes. Es verdad que sólo el héroe permite al novelista un respiro en su marcha hacia el fin que hemos tratado de describir: el descubrimiento de un orden en una sociedad en la cual el desorden es profundo. El proceso de "puesta en orden" supone una buena parte de crítica social y el novelista tendría buenas razones para considerar con una cierta envidia a su héroe condenado: él, al menos ha rehusado ofrecer a la sociedad otra cosa que la afirmación de su propia originalidad. Pero, simultáneamente, tal afirmación es presentada, a la vez, como cómica y peligrosa. Es el desacuerdo existente entre el deseo individual y un medio en el cual no existe la ocasión que permita la realización de ese deseo que está en la base de la comedia. La comedia, como lo remarca Ortega y Gasset "es el género literario de los partidos conservadores". Ella muestra el inmenso poder de que ya existe: todo individuo que está fuera de las estructuras existentes puede ser puesto en ridículo por el solo hecho que no depende de nada, no hay ningún lugar hecho para él, no tiene ninguna parte donde ir. Ese destino es independiente e igualmente peligroso. Estando dado el espacio que consagra la novela a una imaginación que es extraña a la imaginación de sus héroes, es fatal que este fin último pueda ser evidenciado en la novela. Desde ese punto de vista, la longitud de un gran número de novelas del siglo XIX es un factor importante. Las fuerzas de resistencia de la banalidad se añaden a las de la continuidad; así el sólo número de elementos del entorno que rodean al héroe permite al novelista oponerse con éxito a una psicología particular a la que abandona de manera repentina a la desventaja de no tener los medios de expresión por los cuales ella podría mostrarse toda su medida y defenderse.

El carácter a la vez peligroso y cómico de esos deseos rebeldes aparece particularmente en evidencia en los destinos de Julián Sorel y de Fabrice del Dongo. Los dos mueren porque sus deseos son incompatibles con la sociedad en la cual viven.; y por lo tanto, Stendhal se esfuerza

por no tratar esos deseos con una seriedad absoluta. El secreto de la fortuna de sus héroes es una anomalía, un poco cómica, en el mundo stendhaliano. Bien entendido, el mundo de París, de Verrères y de Parma es ridículo, pero es también poderoso. Es entonces literalmente verosímil que no hay ningún espacio, en *le Rouge et le Noir* y en *la Chartreuse de Parme*, para una aventura de la felicidad. Julián no escapa de su mundo más que en el jardín de Mme de Rênal y en su prisión, es la celdilla de la torre Farnèse la que será el retiro de Fabrice. Es verdad que nada tiene más valor, en las novelas de Stendhal, que esos retiros, pero el sueño a que se entregan es tan precioso como peligrosamente ingenuo. Stendhal señala que reconoce esa ingenuidad en el tono de burla afectuosa que emplea para hablar de sus héroes. Son niños en un mundo adulto que Stendhal desprecia pero no abandona jamás. La ironía con la cual considera a Julián así como a Fabrice es, más bien, un medio de prevenir nuestra propia ironía, dado que aún cuando ama a sus héroes, permite también que mueran. Ellos son atractivos, divertidos, espiritualmente superiores y condenados al fracaso.

La extraordinaria prudencia con la que Stendhal se hace cómplice de los deseos más profundos de sus héroes es sumamente representativa de la prudencia del novelista del realismo. A través de ellos, el novelista cede a la tentación de rechazar a la sociedad toda castigando esa rebelión. Pueda ser que la literatura realista ponga a prueba una perversidad seductora así como proclama la superioridad de una imaginación a la que condena inexorablemente. Pero es fácil visualizar la naturaleza profundamente no-realista de la tal proclamación: en la literatura que nos ocupa, la misma no puede representar otra cosa que una nostalgia sentimental. En el siglo XIX, los personajes que rehúsan aceptar los límites que la sociedad impone al sujeto, a su naturaleza y la comprensión de sus deseos, devienen en los chivos emisarios de esa sociedad. El encanto de un gran número de héroes parece el resultado de la iluminación más importante de la cual se benefician dado que encarnan tendencias seductoras pero culpables; brillan del modo más impresionante en el momento del sacrificio. La expulsión del "chivo emisario" es una función cultural de estabilización, René Girard ha hecho una excelente en *la Violence et le Sacré*; ese sacrificio puede ser el medio romper lo que él considera como un círculo vicioso en la sociedad que hará posibles estos procesos de estructuración y de diferenciación. Desde el punto de vista que yo adopté para este artículo, la violencia propia del héroe de la novela – violencia que caracteriza a seres tan diferentes como Ajax, Isabel Archer, y Fabricio del Dongo – consiste en constatar las categorías mismas en el interior de las cuales la novela encierra a sus personajes y los define. La garantía más segura del orden social es, posiblemente, la coherencia psicológica y el novelista del siglo XIX, eligiendo presentar personajes psicológicamente estructurados, ofrece a sus lectores mucho más que la simple satisfacción de contemplar formas bien organizadas. Opta por la legibilidad constante de la persona humana y afirmándola, incluso con insistencia. La apariencia caótica de la vida social es una ilusión relativamente inofensiva y el escritor envía, de esa manera, a la sociedad un mensaje tranquilizador sobre su estabilidad y su orden fundamental. Es posible prever una cierta continuidad en los deseos de diferentes personas así como en los afanes de

cada individuo; se pueden interpretar los comportamientos, las estructuras, en el desarrollo de las intrigas.

Los héroes son, frecuentemente, los puntos débiles de la novela, sus momentos amenazados de ilegibilidad. Constituyen una familia, considerablemente diversificado: podemos mencionar, por ejemplo, René (Chateaubriand), Deerslayer (Cooper), Vautrin y Baltashar (Balzac), Julián Sorel y Fabricio del Dongo, el capitán Ajax, Hester Prine y Zenovia en Harthorne, Dorothe Brooke, Heathcliffe, Emma Bovary, Milly Theale y Maggie Verver, Tonio Kruger, el príncipe Mychkyn. En ausencia de esos personajes, las novelas de las cuales son parte, no tendrían razón de ser; pero el mundo exterior termina conquistando casi siempre la vía por la cual ellos animan estas novelas y nosotros somos llamados a considerar que esta victoria es la vez desalentada e inevitable. El héroe de la novela realista sostiene una estructura que prevé que él mismo expulsado de las estructuras factibles de la novela y de la existencia. El escritor muestra simpatía con un ser que pone en evidencia la naturaleza facciosa del orden social y estético en nombre de la cual éste será sacrificado. La prudencia realista no impide, entonces tomar ciertos riesgos: ¿Cómo podríamos nosotros evitar sentir una preferencia por la víctima heroica? El lector, tanto como la sociedad que nos es presentada en la novela, está lleno de espanto y de fascinación por esos "chivos emisarios", representantes de un exceso o de una violencia secreta que pueda ser que prefigure una explosión estructural pero que también despierta el instinto de conservación de un orden social. El héroe es, a veces, una incitación y una advertencia. La incitación podrá ser más prudente o más indirecta. La novela realista vendría, entonces, a canalizar o a castigar los desbordes de energía vital de sus protagonista; los tolera, en sus personajes secundarios, bajo la forma degradada de divertidas excentricidades.

En la literatura del siglo XIX, este terror al deseo encarna con frecuencia en los héroes mismos. Estos últimos están lejos de representar siempre esas "chivos emisario" revoltosos que yo vengo describiendo, y nada en la novela realista es posiblemente más asombroso que aquella posición central que ocupan habitualmente los personajes en quienes la función principal parece ahogar el deseo y el movimiento. La literatura del XIX nos suministra numerosos ejemplos de lo podríamos llamar la inmovilidad heroica. O esos héroes y esas heroínas inmóviles constituyen un fenómeno complejo. A veces, nos advierten sin ambigüedades de los peligros del deseo. Raphaël de Valentin en *La Peux de Chagrin* de Balzac y Fanny Price en *Mansfield Park* de Jane Austen, tiene como función transmitirnos tales advertencias cargadas de una insistencia particular. En Balzac, el deseo es ontológicamente castrador: disipa las fuerzas del yo y acorta la vida; en Jane Austen, la integridad del yo es puesta en peligro por el menor de sus movimientos. La agitación de Crawford se opone a la suficiente inmovilidad de la heroína, que parece hasta sugerir que el no-ser constituye la última palabra en el mundo de la sabiduría. De un modo más indirecto, Miles Coverdale, en *The Blithdale Romance* de Hawthorne, desprecia la experiencia de reforma psicológica y social de Blithdale por la visión soñadora y perozamente irónica que nos comunica. El héroe inmóviles, con frecuencia, el centro de la narración y ese poder de la inmovilidad puede

ser expresado por el sesgado poder del relato. Fanny Price se contenta casi con enjuiciar a los otros personajes de *Mansfield Park*, y la potencia de la descripción es tan grande que alcanza a irrealizar el mundo que está describiendo.[...].

Esta habilidad del deseo es así, en Balzac, en Jane Austen y en Hawthorne, un triunfo de la estabilidad social. En la *Peu de Chagrin*, es Foedora que alcanza a disciplinar el deseo y ella, como lo anuncia Balzac al final de la novela " es de parte, si uds, lo miran, la Sociedad". Después del episodio de Blithddale, Coverdale retoma su vida en Boston, comfortable y regular. *Mansfield Park* es, al fin, liberado de sus elementos perturbadores y Fanny y Edmundo podrán vivir en un medio digno de sus valores morales. Pero en su notable novela, Jane Austen sugiere que así como la vida enteramente de acuerdo a los principios que está representada por *Mansfield Park*, podría ser el camino para la sociedad en la sociedad moderna, Fanny y Edmund son una supervivencia anacrónica en una civilización en la que el orden exterior reposaría sobre una atenta valoración conforme a los principios de un orden interior a la personalidad. Pero la sociedad moderna - y fundamentalmente, la sociedad urbana moderna- es mucho a la necesidad de ellos. Los Crawford, a pesar de su ontológica inestabilidad son los ciudadanos ideales de Londres. Londres prosperar sin principios y sin moralidad. Y si ese es el caso, esta inmovilidad heroica, este apego al orden en el yo y en la sociedad será privado de toda posibilidad de ejercer dentro de un contexto real - situación que permite a los héroes renunciar a su misión, y salirse de un salto impensado, de su yo, de la sociedad y de la novela misma.

Es exactamente lo que se produce en *The Wings of the Dove* y en *The Goleen Bowl* de James , que presentan muchas e interesantes analogías con *Mansfield Park*. En estas tres obras, el deseo destructor está acompañado por un respeto cínico hacia las formas sociales. Tanto como Mary Crawford, Kate Croy y Charlotte Start adoran consagrarse a la representación. Las tres son opuestas a las heroínas que son silenciosas y no tienen nada de teatral; Fanny, Millie y Maggie no tienen la capacidad de proyectar su yo en el mundo. En cada uno de los casos se trata de un hombre vacilante entre la brillante actriz, de una respetabilidad más o menos cínica y una mujer que se contenta con un poco de atención, a l que reconoce su superioridad espiritual. Pero en *Mansfield Park*, se puede demostrar la existencia de una coherencia entre Fanny, un cierto tipo de vida social y la categoría en la que sitúan las novelas de Jane Austen. Los juicios de Fanny confieren una significación moral a los eventos de la novela. Los Crawford contribuyen indirectamente, por su exteriorización teatral, dando un sentido moral a todas sus palabras y a todas sus acciones; Fanny los desacredita, pero así garantiza que tengan, en tanto personajes inteligibles, su lugar en la novela. Esto sucede porque ella juega un rol en la elaboración significativa de Jane Austen, donde cada episodio es siempre un episodio revelador, contribuyendo a la única estructura de significación de la obra en su conjunto. En James, por el contrario, la resistencia opositora del personaje potencialmente destructor desemboca en la destrucción de las condiciones necesarias de la novela realista. La inmovilidad de Milly Theale y Maggie Verger no es un efecto amable que devuelve las desviaciones de Densher y de Amerigo al interior de un

orden social o novelesco ideal. Las heroínas de James atraen antes a los hombres primero al interior de una identidad de pasión por la cual no hay lugar en el mundo ni en el lenguaje en la novela realista. Lejos de afirmar el triunfo de las formas sociales y de las tradiciones que se ven amenazadas a lo largo de la novela, el matrimonio de Maggie, contrariamente al de Fanny Price, no es más que un cuadro institucional cómodo que permite acoger deseos en los cuales ningún mapa de las estructuras sociales ha previsto el lugar. En *The Wings of the Dove*, la influencia de Millie encuentra su punto máximo cuando ella está muerta y la naturaleza de esta influencia es indecible. La pasividad, la ausencia y el silencio son los subterfugios que James emplea en esa novela para escaparse de una forma literaria en la cual es uno de los grandes especialistas, y de las realidades sociales que esta forma supone, por esencia, defender.

¿Indicar que los deseos inoportunos y destructivos triunfan en una línea inaccesible a la novela realista es, entonces, el único medio que posee para ordenarlos? Lawrence y Proust son posiblemente los únicos que han dejado jugar libremente esos deseos en el interior de sus relatos sin hacer explotar los marcos mismos de la novela realista. Voy a terminar este estudio con un breve análisis de la obra de Proust considerada desde ese ángulo. La recuperación del pasado de Marcel en *la Recherche du temps perdu* es, por esencia, la resurrección de deseos perdidos. En un sentido, Marcel no es más que una sucesión de deseos. – es decir, que revive constantemente el sentimiento de una falta. Pero, en arte, la falta existencial del deseo es experimentado como una plenitud de imágenes; en el mundo de palabras que es la literatura, la realidad faltante está presente en el lenguaje que afirma su ausencia. En Proust, la escritura representa la "agitación" peligrosa que destruye la inmovilidad prudente pero estéril de narrador. Es renunciando a toda otra actividad para recordar y reinventar esos deseos la forma en que actúa. La satisfacción del deseo está siempre ligada a fantasmas de muerte en Proust y ya estaba en Balzac en *La Peau de chagrin*; la decisión de escribir, en *le Temps retrouvé*, provoca en el narrador una angustia parecida a aquella que le provocaba al joven Marcel cuando se masturbaba. De hecho, *A la recherche du temps perdu* explicita la lógica psíquica de la ligadura que une el deseo a la idea de la muerte. El temor al deseo es, tanto en Proust como en Balzac, un temor a la disgregación psíquica. *La Recherche* es un inmenso testimonio que afirma el poder de desintegración del deseo. En cierto sentido, el sujeto disgregado es una causa de terror. Es suficiente que Marcel afirme deseos independientes de los de su madre para que se sienta dolorosamente separado no solamente de ella sino también de sí mismo. La cólera de *maman* como podemos constatarlo en el episodio donde Marcel, en Venecia, la desobedece para poder retrasarse en el hotel a la espera de una aventura sexual, ejerce un efecto castrador sobre el mundo y sobre el yo: Venecia no es más que un irreconocible montón de piedras alrededor del agua que se reduce a sus elementos químicos constituyentes (y despojada, por lo mismo, de toda personalidad, privada de todas las asociaciones artísticas e históricas) y el mismo Marcel no es más que "un corazón que late". Más allá de esto, los deseos de los otros ejercen sobre su personalidad un efecto de descentramiento que impide llegar a conocerlos. Lo que es horroroso en los celos es que el amante ignora *sobre que* debe ser

celado. El deseo divide al sujeto en una multitud de roles sin unión alguna y el amante se pierde en el laberinto de los sujetos particularizados que implican deseos cambiantes que quieren huir. El deseo coloca así al ser mismo en cuestión; la idea de un sujeto coherente y unitario es puesta en peligro por las imágenes discontinuas y lógicamente incompatibles de una imaginación deseante.

Pero, si Proust es único entre los escritores de los cuales yo he hablado, es porque esos procesos de dispersión del sujeto no representan únicamente una fuente de angustia; son utilizados de igual modo como origen indispensable de su obra. La teatralidad del yo, que inspira semejante temor en *Mansfield Park* y en *The Blithedale Romance*, se vuelve en la *Recherche*, el principio de una expansión psicológica y estética. Incluso las revelaciones que parecen proteger a Marcel de la desmembración del yo son un efecto inesperado de la valoración de la *seducción* que ejerce esa desmembración. Por ejemplo, el redescubrimiento del pasado por medio de la memoria involuntaria del narrador ofrece una prueba tranquilizadora de la existencia de "un yo individual idéntico y permanente" pero también hace estallar los marcos de un sujeto, modificando su concepción del pasado. Al final del *Temps retrouvé*, la reminiscencia involuntaria que trae nuevamente a Marcel a Balbec establece una continuidad entre el pasado y el presente, pero, evocando los deseos olvidados que datan del día en que arriba a Balbec, esa memoria contribuye igualmente a trastornar la formulación coherente del pasado que continúa, viéndolo bien, permaneciendo en su memoria conciente y voluntaria.

Es sobre un plan específicamente literario, utilizado a lo largo de toda la obra, que la lección de la memoria involuntaria explota por el uso de la metáfora como modo de dispersión o de descentramiento del sujeto. Es verdad que las correspondencias metafóricas de la *Recherche* permiten igualmente a Marcel sosegar su miedo a una discontinuidad psíquica; esas correspondencias transforman los deseos aislados – y el texto que los transcribe – en una unidad independiente. Pero ellas son también un efecto de desintegración psicológica en el hacen imposible la localización de un centro subjetivo desde el cual podría provenir el conjunto de las mismas. Como he sugerido en el estudio sobre Proust en *Balzac to Becket*, la metamorfosis; en la *Recherche*, produce un efecto terapéutico de diseminación; es un desplazamiento frecuentemente cómico y siempre liberador de los fantasmas más paralizantes de Marcel. Casi todos los pasajes de la obra anticipan o retoman otros pasajes; en términos psicológicos, se podría decir que no hay versión de los fantasmas de Marcel que tenga más autoridad que la otra. El sujeto se desparrama alegremente en las múltiples facetas de sus máscaras; es más, es posible en todas esas máscaras, en toda su variedad. El conocimiento de sí es siempre provisorio, está permanentemente puesto en cuestión. Se podría decir que el drama central de la novela de Proust es un conflicto entre una trascendencia vertical y una trascendencia horizontal. La obra tiene, más bien, un aspecto repetitivamente obsesivo que podría contraria esta tendencia la diseminación activa orientando el espíritu del narrador hacia un centro de deseos y miedos fácilmente identificables (de carácter patológico). Pero el trabajo de composición de *A la recherche...* juega contra esta tendencia centripeta. En Proust, el estilo se esfuerza en impedir que los diversos

pasajes hagan referencia a una "verdad" psicológica subyacente y los obliga a remitirse a *otros* pasajes que no son, por lo tanto escritos (con lo cual no son descifrados en el sujeto). El sentido es prospectivo e indefinido. La significación de cada pasaje no está limitado más que por la comprensión del espacio novelesco que el escritor se toma el tiempo de cubrir en el proceso de expansión del yo que es constitutivo de su vocación literaria. [...]

[Contrariamente] a las heroínas de James, el narrador proustiano reacciona a las "falsificaciones" y a los engaños del lenguaje produciendo un texto. La imposibilidad misma de encontrar el orden y la verdad en el mundo es el pre-texto al cual nos reenvía el texto de la *Recherche*. La historia de un sujeto deseante nos muestra que la angustia que acompaña ese deseo no tiene apenas razón de ser. Evocar el pasado se vuelve para Marcel un pretexto para inventar múltiples versiones de ese pasado, confirmando, por lo mismo, no la "permanencia" de un sujeto "idéntico", sino el vigor de un sujeto en camino de hacerse. Es posiblemente demostrando que el sujeto y la obra son, por esencia incompletos, demostrando que jamás se instalan en las significaciones definitivas que reducen el trabajo artístico a un simple descubrimiento de verdades psicológicas, lo que opone *A la recherche du temps perdu* al realismo con mayor eficacia.