

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VOLUMEN 7 MÉXICO 1995-1996

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 7 MÉXICO 1995-1996

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

Consejo de Redacción:

Dra. Nair María Anaya Ferreira

Dra. Flora Botton-Burlá

Mtra. Marina Fe Pastor

Dra. Renata von Hanffstengel

Mtra. Mariapia Lamberti

Mtro. Federico Patán

Dra. Marlene Rall

Director:

Mtro. Federico Patán

Secretaria:

Dra. Marlene Rall

Cuidado de la edición: Raúl Gutiérrez Moreno

Diseño: Mauricio López Valdés

DR© 1997, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISSN 0186-0526

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	7
--------------------	---

ARTÍCULOS

Mariapia LAMBERTI, «Dos visiones del Descubrimiento y la Conquista: Giuseppe Parini (1729-1799) y Cesare Pascarella (1858-1940)»	11
Angelina MARTÍN DEL CAMPO, «Los ilustrados y su visión de América»	25
Marlene RALL, «Carl Friedrich Philipp von Martius, <i>Frey Apollonio. Novela del Brasil, vivida y contada por Hartoman</i> »	35
Nair María ANAYA FERREIRA, «Los hijos de Moctezuma: ignorancia y prejuicio en las novelas inglesas de aventura del siglo XIX»	43
José Juan DÁVILA SOTA, « <i>Nostromo</i> : un puente entre la novela y la historia»	63
José Luis BERNAL, «“Miramar” o cómo percibió Carducci la muerte de Maximiliano»	71
Laura LÓPEZ MORALES, «Miradas femeninas sobre el Nuevo Mundo»	87
Juan Carlos RODRÍGUEZ AGUILAR, «The Nothing that from Nothing Came. From Epicurean to Heideggerian Nothingness in Shakespeare's <i>King Lear</i> »	109

Claudia RUIZ, «Apologistas de la manera y de la apariencia»	125
Colette ASTIER, «Maupassant y lo fantástico»	143
Luz Aurora PIMENTEL, «Universos poéticos en <i>complicación</i> : un encuentro entre filosofía y crítica literaria»	155
Julia CONSTANTINO, «Simultaneidad de identidades: las máscaras de Yeats»	165
Agustín CADENA, «La espiral y la trenza»	173
Jorge ALCÁZAR, «Entre el edén y la barranca. La dimensión mágica y trágica de <i>Under the Volcano</i> »	181
Emoé de la PARRA VARGAS, «El realismo de Harold Pinter en escena»	191
TRADUCCIÓN	
Elisabeth SIEFER, «Johannes Bobrowski (1917-1965)»	211
María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA, «Noticia sobre el “Proyecto Shakespeare”»	219
RESEÑAS	
Nattie GOLUBOV, <i>De lo colectivo a lo individual: la crisis de identidad de la teoría literaria feminista</i> (C. OLIVARES)	227
Alfredo MICHEL, <i>El teatro norteamericano</i> (M. FE)	230
Federico PATÁN, <i>El cine norteamericano</i> (Á. MIQUEL)	233
Argentina RODRÍGUEZ, <i>EUA: sus novelas</i> (F. PATÁN)	237
Federico PATÁN, <i>El paseo y otros acontecimientos. Antología personal</i> (E. CRUZ YÁÑEZ)	241

Universos poéticos en *complicación*: un encuentro entre filosofía y crítica literaria

Luz Aurora PIMENTEL
Universidad Nacional Autónoma de México

Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
Nor beauty born out of its own despair,
Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.
O chestnut-tree, great-rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?
W. B. Yeats, "Among School Children".

En una ocasión, el poeta irlandés W. B. Yeats convocó a los espíritus, como lo hacía de manera cotidiana, a través de la escritura automática. Una vez aparecidos, les pidió ayuda para resolver el problema que lo agobiaba: su poesía requería de la forma, del armazón racional que sólo un sistema filosófico le podría proporcionar; por años, él lo había buscado en la filosofía griega, en la de los Vedas, en la filosofía hermética, en la teosofía... Mas los espíritus se mostraron sordos y desdeñosos frente a tal reclamo; afirmaron, en cambio, haber venido al poeta con un don, sí, pero no de sistemas filosóficos sino de metáforas: "¡Hemos venido a traerte metáforas para tu poesía!"

La anécdota, que el poeta consigna en sus *Autobiografías*, podría hacernos sonreír por lo ingenuo de la expectativa, si no fuera porque el propio Yeats lo tomó tan en serio; si no fuera también porque nos propone una reflexión sobre las consecuencias que este encuentro espiritista tuvo para la poesía de uno de los más grandes poetas de habla inglesa en este siglo. En efecto, mientras Yeats insistió en armar sincréticos sistemas filosóficos, el resultado en general fue desastroso: la filosofía *como sistema* es un peso muerto en su poesía; si no, baste con recordar poemas como "Las fases de la luna". A primera vista, parecería como si a partir del portentoso encuentro Yeats hubiese abandonado todo pensamiento filosófico para ir en pos de "metáforas" —como si ambas di-

mensiones de pensamiento fuesen contradictorias o excluyentes. El poeta en ocasiones parece confrontar filosofía y poesía en términos de aridez *versus* fertilidad. En poemas tardíos llega incluso a burlarse de los filósofos y de sus ideas, pues, dice, no son sino “viejos trapos sobre viejos palos para espantar un ave”, y en su “testamento” poético declara su fe: “me río del pensamiento de Plotino / y grito en los dientes de Platón”.¹

No obstante, si la cúspide del pensamiento poético de Yeats no está en los momentos en que “aplica” un sistema filosófico, tampoco lo está en aquellos en que toda filosofía le parece insuficiente; la complejidad de su poesía muestra toda su profundidad justamente en aquel lenguaje poético —del que la metáfora es, a fin de cuentas, una metáfora, quizá la metáfora maestra— que le permite pensar y repensar la existencia humana en sus momentos más contemplativos o aun en los más conflictivos: “Bizancio”, “Coole Park y Ballylee, 1931”, “La torre”, “Meditaciones en tiempo de guerra civil”, “Mil novecientos diecinueve”... Irónicamente, en éstos, como en tantos otros maravillosos poemas de reflexión, Yeats es más profundamente platónico y neoplatónico mientras más se ríe de Plotino y más le grita en los dientes a Platón. Empero son poemas hondamente filosóficos, no porque haya “aplicado” algún sistema o idea, sino porque en ellos asistimos a la *transfiguración* de la idea; es decir, al desarrollo de la idea en otros niveles de generalidad y, por ende, de *figuración*.

¹ Platón vio en la naturaleza una espuma que juega / sobre un fantasmal paradigma de objetos; / Aristóteles, más sólido, jugó a los bolos / sobre el trasero de un rey de reyes; / el célebre Pitágoras de los muslos dorados / pulsó en arco en cuerdas de violín / el canto de una estrella oído por Musas distraídas: / viejos trapos sobre viejos palos para espantar un ave. (W. Y. YEATS, “Entre niñas de escuela”, en *W. B. Yeats, símbolos*. Trad. de Juan TOVAR. México, ERA, 1977, pp. 160-165.)

[Plato thought nature but a spume that plays / Upon a ghostly paradigm of things, / Solider Aristotle played the taws / Upon the bottom of a king of kings; / World famous golden-thighed Pythagoras / Fingered upon a fiddle-stick of strings / What a star sang and careless Muses heard: / Old clothes upon old sticks to scare a bird.] (“Among School Children”, en W. B. YEATS, *Collected Poems*. Londres, MacMillan, 1933/1950, pp. 242-245.)

Y declaro mi fe: / me río del pensamiento de Plotino / y grito en los dientes de Platón, / muerte y vida no existieron / hasta que el hombre todo inventó, / gatillo, culata y cañón / hechos con su alma acerba, / si, sol y luna y estrellas, todo, / y además añadido a eso que muertos nos levantamos / a soñar y así creamos / Paraíso translunar. (“La torre”, pp. 136-138.)

[And Y declare my faith: / Plotinus thought / And cry in Plato's teeth, / death and life were not / Till man made up the whole, / Made lock, stock, barrel / Out of his bitter soul, / Aye, sun and moon and star, all, / And further add to that / That, being dead, we rise, / Dream and so create / Translunar Paradise.] (“The Tower”, pp. 218-225.)

La búsqueda de metáforas se resuelve en una nueva forma de pensar el mundo, en un diálogo contestatario en el que el poeta transfigura las ideas del filósofo al deformarlas, al “matizarlas” con la ambigüedad, al moldearlas en el cuerpo sensible de una metáfora. Y es que como ha observado Paul Ricoeur con gran penetración:

[...] la estrategia lingüística que opera en la metáfora consiste en obliterar las fronteras lógicas y establecidas, con miras a hacer aparecer nuevas semejanzas que la clasificación anterior no permita percibir [...] Dicho de otro modo, el poder de la metáfora reside en romper una categorización previa, con objeto de establecer nuevas fronteras lógicas sobre las ruinas de las precedentes.²

Por otra parte, la metáfora tiene una gran capacidad de redescrición de la realidad si se le mira desde la perspectiva de la producción de sentido. Afirma Ricoeur que

[...] tratada como esquema, la imagen [que proyecta la metáfora] presenta una dimensión verbal; más que ser el recipiente de preceptos marchitos, es el lugar de las significaciones nacientes. Así, de la misma manera que el esquema es la matriz de la categoría, el icono lo es de la nueva pertinencia semántica nacida del desmantelamiento de áreas semánticas ante el impacto de la contradicción [...] el momento icónico implica un aspecto verbal, en tanto que constituye la aprehensión de lo idéntico en las diferencias y a pesar de las diferencias, pero en un modo preconceptual.³

Así, el “Bizancio” de Yeats, por ejemplo, lejos de gritarle en los dientes a Platón, es una metamorfosis poética de la dialéctica entre lo Uno y lo diverso,

² “En peut-on dire que la stratégie de langage à l'oeuvre dans la métaphore consiste à oblitérer les frontières logiques et établies, en vue de faire apparaître de nouvelles ressemblances que la classification antérieure empêchait d'apercevoir? Autrement dit, le pouvoir de la métaphore serait de briser une catégorisation antérieure, afin d'établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes”. (Paul RICOEUR, *La métaphore vive*. Paris, Seuil, 1975. p. 251. A menos que se indique otra cosa, la traducción es mía.)

³ “Traitée comme schème, l'image présente une dimension verbale; avant d'être le lieu des percepts fanés, elle est celui des significations naissantes. De même donc que le schème est la matrice de la catégorie, l'icône est celle de la nouvelle pertinence sémantique qui naît du demantèlement des aires sémantiques sous le choc de la contradiction [...] le moment saisie de l'identique dans les différences et en dépit des différences mais sur un mode préconceptuel”. (*Ibid.*, p. 253.)

marcada por una profunda ambigüedad en el acto mismo de la *trans-figuración*:

A horcajadas en el cieno y la sangre del delfín,
¡espíritu tras espíritu! Las fraguas rompen el torrente:
las doradas fraguas del Emperador.
Los mármoles pisados en la danza
quiebran amargas furias de complejidad,
imágenes que aún
engendran nuevas imágenes [...]
("Bizancio", pp. 186-188.)

*Astraddle on the dolphin's mire and blood, / Spirit after spirit! The
smithies break the flood. / The golden smithies of the Emperor! /
Marbles of the dancing floor / Break bitter furies of complexity, /
Those images that yet / Fresh images beget...*
("Byzantium", pp. 280-281.)

Abandonemos ahora a Yeats, cuya ambivalente relación de amor y de odio con la filosofía me ha servido como una pequeña muestra de la difícil y cambiante relación entre la filosofía y la literatura. Pasemos del lado de la crítica literaria para reflexionar sobre el papel que juega la filosofía en una lectura crítica. Si a veces el poeta cree ser más filósofo cuando "aplica" las ideas del filósofo, el crítico con frecuencia también se acerca a la obra del escritor buscando la "influencia" de algún sistema filosófico; es decir, buscando la "aplicación" o la "presencia" de ésta o aquella idea, de éste o de aquel sistema filosófico, como si pensamiento filosófico y poético fuesen entidades separables, como si la filosofía no fuera, en verdad, más que un armazón, una forma "aplicable", como la quería Yeats. Las más de las veces, semejantes empresas críticas culminan en tediosos estudios de mero *cotejo* de ideas, del tipo "Henri Bergson y Marcel Proust: acuerdos y desacuerdos". La obra de Proust, por cierto, es cantera especialmente frecuentada por este tipo de crítica de complicación y de cotejo de ideas filosóficas, debido a la vasta dimensión de pensamiento analítico que se despliega en el universo ficcional de *En busca del tiempo perdido*. Desafortunadamente, los estudios críticos que buscan "acuerdos y desacuerdos" acusan presuposiciones que van en detrimento del valor realmente filosófico de una obra. En el caso de Proust, los paralelismos trazados entre su concepto de la memoria frente a la memoria involuntaria, por un lado, y las ideas de Bergson, por el otro, ocultan la verdadera profundidad y complejidad del pensamiento proustiano. Este tipo de crítica presupone que el "pensamiento filosófico" está afuera, en algún sistema filosófico o en las ideas

de algún filósofo que lo haya “influido”, pero nunca en la obra misma, nunca en el grado de *transformación y renovación* de esas ideas.

Es muy interesante, y altamente significativo, que haya sido un filósofo —Gilles Deleuze, en su extraordinario libro *Proust y los signos*— quien utilizara conceptos filosóficos para pensar *con* Proust y no, como ocurre frecuentemente, para encontrar una filosofía *ya hecha* en el texto narrativo. Por ejemplo, entre muchos otros, Deleuze toma el difícil concepto proustiano de “esencia” —difícil por elusivo y, en apariencia, confuso— y lo sigue, paso a paso, a partir de la propia lógica, tanto *narrativa* como *argumentativa*, del mismo Proust. Para aclarar sus ideas respecto al concepto proustiano, Deleuze recurre al concepto neoplatónico de la *complicación*, no como “influencia”, sino como un instrumento heurístico que le permita una mejor descripción y explicación de lo que ocurre en Proust. Más aún, al utilizar el concepto de *complicación*, Deleuze revela la profunda coherencia del pensamiento proustiano, al tiempo que el concepto neoplatónico, en sí, adquiere dimensiones de significación que originalmente no tenía.

Algunos neoplatónicos usaron un término profundo para designar el estado original que precede a todo desarrollo, todo despliegue, toda “explicación”: *complicación* que envuelve lo diverso en lo Uno y afirma la unidad de lo múltiple. Ellos no concebían la Eternidad como una ausencia de cambio, ni siquiera como una extensión de una existencia sin límite, sino como el estado complicado del tiempo mismo (*uno ictu mutationes tuas complectitur*). El verbo, *omnia complicans*, y que contiene todas las esencias, era definido como la suprema complicación, la complicación de los contrarios, la oposición inestable.⁴

Matizando con citas del texto proustiano, Deleuze reelabora argumentativamente, dándole una claridad y coherencia admirables, una red narrativo-conceptual, tejida, *pensada* en y a través de la constante interacción entre universo diegético, acontecimiento narrado, comentario narratorial y equivalentes metafóricos de la experiencia vivida/narrada: intrincada red poética que es la forma compleja que adopta el pensamiento de Proust.

⁴ “Certains néo-platoniciens se servaient d’un mot profond pour designer l’état originaire qui précède tout développement, tout déploiement, toute ‘explication’; la complication, qui enveloppe le multiple dans l’Un et affirme l’Un du multiple. L’éternité ne leur semblait pas l’absence de changement, ni même le prolongement d’une existence sans limites, mais l’état compliqué du temps lui même (*uno ictu mutationes tuas complectitur*). Le Verbe *omnia complicans*, et contenant toutes les essences, était défini comme la complication suprême, la complication des contraires, l’instable opposition”. (Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*. Paris, PUF, 1964, p. 56.)

La grandeza del arte verdadero, al contrario de aquel que M. de Norpois hubiera llamado un juego “dilettante”, consistía en recobrar, en recoger, en hacernos conocer esta realidad lejos de la cual vivimos, de la que nos apartamos más, a medida que gana en espesor y en impermeabilidad el conocimiento convencional que le sustituimos [...] Recoger nuestra vida y también la vida de los demás; pues el estilo, para el escritor lo mismo que para el pintor, es una cuestión de visión y no de técnica, es la revelación que resultaría imposible por los medios directos y conscientes de la diferencia cualitativa que hay en la manera bajo la que se nos aparece el mundo, diferencia que, si no existiese el arte, continuaría siendo el eterno secreto de cada uno. Solamente por medio del arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que el otro ve de este universo que no es el mismo que el nuestro y cuyos paisajes habrían continuado siéndonos tan desconocidos como los que pueden existir en la luna.⁵

La grandeur de l'art véritable, au contraire, de celui que M. de Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons ... Notre vie, et aussi la vie des autres; car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune.⁶

Paul Ricoeur afirma que la metáfora —al igual que la fábula (su redefinición de *mythos*) o el modelo en la ciencia— actúa como una ficción heurística que permite una redescipción de la realidad.⁷ Para Deleuze, la “ficción heurística” de Proust le permite una reconsideración del concepto de esencia en térmi-

⁵ Marcel PROUST, *El tiempo recobrado*, en *En busca del tiempo perdido*, vol. II. Trad. de Fernando GUTIÉRREZ. Plaza & Janés, 1975, p. 1 454.

⁶ M. PROUST, *Le temps retrouvé*, en *A la recherche du temps perdu*, vol. III. Paris, Gallimard, p. 895. (Bibliothèque de la Pléiade)

⁷ P. RICOEUR, *op. cit.*, pp. 302 y ss.

nos de una *irreductible individualidad*; una “diferencia cualitativa” en el sujeto que sólo la obra de arte permite externar, al expresarla.

La esencia —dice Deleuze, pensando *con* y *a través* de Proust— no existe fuera del sujeto que la expresa, pero se expresa como la esencia no del sujeto sino del Ser, o de la zona del Ser que le ha sido revelada al sujeto. Por eso cada esencia es una “patria”. No se reduce a un estado psicológico, ni a una subjetividad psicológica, ni siquiera a alguna forma de subjetividad superior. La esencia es, en efecto, la cualidad profunda que el sujeto, y de un orden diferente. “Cualidad desconocida de un mundo único”.^{*} No es el sujeto el que explica la esencia, más bien es la esencia la que implica, envuelve y se encierra en el sujeto. Más aún, al ovillarse en sí misma, es la esencia lo que constituye la subjetividad. No son los individuos los que constituyen al mundo sino los mundos intrincados, las esencias las que constituyen a los individuos. “Esos mundos que nosotros llamamos los individuos y que, sin el arte, no conoceríamos jamás”.^{**} “La esencia no es sólo individual sino que individualiza”.⁸

No obstante, si bien la esencia en el arte “es una diferencia, la absoluta y última Diferencia”,⁹ aquello que nos permite concebir al ser como irreductiblemente individual, la esencia sólo puede apprehenderse, como diría Proust, “por el milagro de la analogía”, en la abstracción de una cualidad común; dicho de otro modo y de manera más brutal, esa irreductible individualidad es, paradójicamente, apprehensible en el seno de la identidad y de la repetición. He aquí un “complicado” concepto de esencia.

⁸ “[...] le monde exprimé ne se confond pourtant pas avec le sujet; il s'en distingue de l'existence, y compris de sa propre existence. Il n'existe pas hors du sujet qui l'exprime, mais il est exprimé comme l'essence, non pas du sujet lui-même, amis de l'être, ou de la région de l'être qui se révèle au sujet. C'est pourquoi chaque essence est une patrie, un pays. Elle ne se ramène pas à un état psychologique, ni à une subjectivité supérieure. L'essence est bien la qualité dernière au coeur d'un sujet; mais cette qualité est plus profonde que le sujet, d'un autre ordre que lui; 'Qualité inconnue d'un monde unique'.^{*} C'est qui s'implique, s'enveloppe, s'enroule dans le sujet. Bien plus, en s'enroulant sur soi, c'est elle qui constitue le subjectivité. Ce ne sont pas les individus qui constituent le monde, mais les mondes enveloppés, les essences qui constituent les individus: 'Ces mondes que nous appelons les individus, nous ne connaissons jamais'.^{**} L'essence n'est pas seulement individuelle, elle est individualisante”. (G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 54.)

Referencias a Proust en Deleuze:

^{*} Plaza & Janés, p. 933; Pléiade, p. 375.

^{**} Plaza & Janés, p. 812; Pléiade, p. 258.

⁹ “Ou'est-ce qu'une essence, telle qu'elle est révélée dans l'oeuvre d'art? C'est une différence, la Différence ultime et absolue...” (G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 51.)

De hecho, y mirada desde esta perspectiva, bien podríamos decir que *En busca del tiempo perdido* se escribe bajo el signo de la *complicación*; es ésta, en verdad y en más de un sentido, una obra “complicada”. El proyecto narrativo proustiano responde en su totalidad a esta complicación: todo el ciclo de novelas surge, según el narrador, de una revelación *instantánea*; sin embargo, se *despliega* a lo largo de siete volúmenes; gracias a las raras experiencias de éxtasis se puede aprehender “un poco de tiempo en el estado puro”, pues sólo en esos momentos se puede vivir y gozar de la esencia de las cosas, es decir, *fuera del tiempo*,¹⁰ empero la *significación* profunda de la experiencia y su fijación en la obra de arte requieren de un desarrollo, de un desciframiento gradual, en suma, de una “explicación” que sólo puede darse *en y por el tiempo*, pues nuestra identidad misma depende de él —“car on ne se réalise que successivement”. Así, el concepto de esencia en Proust participa de esta “oposición inestable”: es, por una parte, la diferencia radical que individualiza, pero por otra, sólo puede ser aprehendida en la repetición y en la identidad. La irreductible individualidad de la esencia sólo puede abstraerse, insistamos, “por el milagro de la analogía”, de aquello que es común a objetos, experiencias o seres diferentes, de aquella zona de identidad que dibujan los puntos comunes. De ahí que para Proust la metáfora signifique, de manera metafórica, el acto mismo de aprehender la esencia de las cosas. La metáfora: “el equivalente espiritual” de la esencia.

Se puede hacer suceder indefinidamente en una descripción los objetos que figuran en el lugar descrito; la verdad no empezará más que en el momento en que el escritor tome dos objetos distintos, plantee su relación, análoga en el mundo del arte a aquella que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un hermoso estilo; más aún, así como la vida, al acercar una cualidad común a dos sensaciones, desprenderá su esencia común al reunir a ambas para sustraerlas a las contingencias del tiempo en una metáfora.

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qui est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style; même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il

¹⁰ M. PROUST, *Le temps retrouvé*. Plaza & Janés, pp. 1 429 y ss; Pléiade, pp. 872 y ss.

*dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore.*¹¹

Es notable la “complicación”, incluso sintáctica, de este famoso pasaje, porque en una y la misma oración Proust intenta incorporar arte y ciencia, experiencia vital y significación, temporalidad e intemporalidad, y todo complicarlo, implicándolo, en la metáfora. Ya en un ensayo sobre Flaubert, Proust había dicho que “sólo la metáfora le confiere una especie de inmortalidad al estilo”.¹² La metáfora, así, deviene la figuración misma de la complicación; en ella queda implicada la diversidad en la unidad. Es, entonces, la identidad en la diferencia lo que, de manera contradictoria, permite aprehender la irreductible individualidad de las cosas, o modificando la definición de Ricoeur, es la aprehensión de lo idéntico en las diferencias y a pesar de las diferencias, lo cual permite ceñir La Diferencia, la irreductible individualidad que constituye la esencia de los seres y las cosas.

Así, la interacción entre filosofía y literatura en *Proust y los signos* es fructífera, porque si la “ficción heurística” de Proust le ha permitido a Deleuze afinar ciertos conceptos, el filósofo, a su vez, ha recurrido a conceptos filosóficos como el de la *complicación* como un instrumento heurístico para una relectura y una redescrición del universo poético de Proust. El resultado es el de un enriquecimiento mutuo, una aventura en el pensamiento. En esta aventura destaca aquello que sólo podría yo figurar como “pensamiento entreverado”: un esclarecedor ir y venir entre filosofía y texto literario. Ciertamente es que Deleuze ha recurrido al concepto neoplatónico de la *complicación* como un instrumento *ad hoc* para leer a Proust, pero en el proceso ha sugerido formas de lecturas crítica recuperables para otros textos. Sería posible, quizá, utilizar el mismo procedimiento hermenéutico, incluso el mismo concepto, para explorar otros universos poéticos que, a primera vista, nada tendrían que ver con Proust. Redescribir, por ejemplo, una importante dimensión del universo poético de un Yeats o de un Shelley, también en términos de la complicación; aventurarse por las vías de transformación y transfiguración de la idea para, “entre lo Uno y lo diverso”, avisorar tal vez un vitral multicolor que proyecta su luz y color sobre la “deslumbrante blancura de la Eternidad” (Shelley), o un árbol esencial aunque en incesante proceso de germinación (Yeats):

¹¹ *Ibid.*, Plaza & Janés, p. 1448; Pléiade, p. 889.

¹² “[...] je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style”. (M. PROUST, “A propos du ‘style’ de Flaubert”, en *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. París, Gallimard, 1971, p. 586. [Bibliothèque de la Pléiade].)

Oh castaño, florecedor de grandes raíces,
 ¿eres la hoja, la flor o el tronco?
 Oh cuerpo mecido en la música, oh la mirada encendida,
 ¿cómo distinguir al danzante de la danza?

*O chestnut-tree, gret-rooted blossomer,
 Are you the leaf, the blossom or the bole?
 O body swayed to music, o brightening glance,
 How can we know the dancer from the dance?*
 ("Among School Children".)