

Recuerdos de Infancia: Notas Transversales

Childhood Memories: Cross-Cutting Notes

Juan Carlos Gorlier

Resumo

Tanto en la literatura modernista de la primera mitad del siglo XX como en la filosofía francesa de la segunda mitad del mismo siglo puede observarse una confrontación implícita o manifiesta con el psicoanálisis, a pesar de que también existen afinidades significativas. El presente ensayo explora estas tensiones en un campo donde se multiplican las intersecciones entre literatura, psicología y filosofía: los recuerdos de infancia.

Palavras-chave

Infancia; impresionismo; lo inconsciente; recuerdo.

Abstract

Both in the modernist literature of the first half of the twentieth century and in the French philosophy of the second half, it is possible to see an implicit or explicit confrontation with psychoanalysis, even though there are also significant affinities. The present essay explores these tensions in a field where the intersections between literature, psychology, and philosophy multiply: childhood memories.

Keywords

Infancy; impressionism; memories; the unconscious.

Juan Carlos Gorlier
Universidad de Buenos Aires

Doctor en Sociología (Universidad de Massachusetts), Masters en Trabajo Social Clínico (Boston University), Licenciado en Filosofía (Universidad del Salvador, Argentina). Enseña cursos de posgrado en diversas instituciones de Argentina.

juancgorlier@yahoo.com

Cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando se han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más vivos que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, aguardan y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse el edificio enorme del recuerdo (PROUST, 1993a, p.100).

La rememoración explora los sentidos de un dato presente a través de asociaciones libres. La aparente ausencia de restricciones, la libertad de asociar, es el reverso de una disposición reguladora fuerte, incluso violenta: no temer lo incongruente, lo absurdo, lo escandaloso (LYOTARD, 2000, p. 101).

Recuerdos de Infancia

Al parecer, Proust nunca leyó a Freud y Freud nunca leyó a Proust, pero sus reflexiones sobre los recuerdos de infancia muestran afinidades significativas. Como parte de la construcción del psicoanálisis como una disciplina autónoma, Freud exploró fenómenos cotidianos, chistes, lapsus, sueños y recuerdos de experiencias infantiles, proponiendo que a través de ellos lo inconsciente viene a la conciencia, sin dejar de ser radicalmente distinto a ella. Tal vez no sea excesivo afirmar que el monumental edificio de *En busca del tiempo perdido* se asienta sobre el trabajo infatigable realizado Proust para desentrañar el sentido de las impresiones fugaces que con frecuencia lo invadían; como resultado de ese trabajo, aventuró que por ser reminiscencias de experiencias que nunca fueron vividas, esas impresiones ofrecían a la creación artística una materia única, transparente, casi inmaterial. Sería difícil exagerar el impacto que las contribuciones de estos autores han tenido sobre la filosofía y el arte contemporáneos.

Sin embargo, tanto en la literatura modernista de la primera mitad del siglo XX como en la filosofía francesa de la segunda mitad del mismo siglo puede observarse una confrontación manifiesta, o subterránea, con el espectro del psicologismo. Para un D. H. Lawrence, una Virginia Woolf, un Maurice Merleau-Ponty o un Gilles Deleuze, lo que Freud vislumbró excede con creces los límites de la psique individual y la historia familiar, que en realidad son los límites de la teoría y la práctica psicoanalíticas. Esa confrontación con el psicoanálisis, que continúa en la actualidad, ha estimulado alianzas entre arte y filosofía, dando lugar a escrituras híbridas que desdibujan las fronteras entre ambos campos.

En los escritos póstumos publicados bajo el título de *Lo visible y lo invisible* (1964), a los que hay que agregar *El ojo y el espíritu* (1960), su último trabajo, Maurice Merleau-Ponty trasciende los límites de la fenomenología, esbozando una post-fenomenología de la creación pictórica y literaria; esos esbozos proponen que la conciencia es conciencia corporal y que el cuerpo, entrelazado al mundo, percibe la profundidad de lo real, una profundidad que, a pesar de ser insondable, emerge a la superficie y puede captarse.

El proyecto post-fenomenológico también se nutre con las contribuciones de Gastón Bachelard (1960); en el capítulo 4 de su *Poética del ensueño*, el autor francés explora las relaciones entre ensueño e infancia, estableciendo una conexión estrecha entre la inspiración poético literaria y las imágenes que brotan de los estados de ensueño. Sus reflexiones sobre la naturaleza de esas imágenes apuntan a librar la imaginación de la mera reproducción de lo ya visto y vivido, explorando su poder creador.

El lugar de Marcel Proust en la literatura es similar al de Paul Cézanne en la pintura. Vista retrospectivamente, su obra expone lo que luego se convertirían en dos marcas distintivas de la literatura modernista: por un lado, la fascinación por la materialidad de las impresiones sensoriales, que demanda una revisión profunda tanto del lenguaje como de la forma de la novela; por el otro, la concepción de literatura como una exploración de los límites y las posibilidades de la creación literaria, como una interrogación acerca de la esencia de la literatura.

De *Proust y los signos* (1964) a *Crítica y clínica* (1993) los análisis literarios son una presencia constante en la producción de Gilles Deleuze. A esos análisis se suman otros sobre pintura (DELEUZE, 1981) y cine (DELEUZE, 1983, 1984), para ir esbozando los contornos de una concepción singular de la creación artística. En sus reflexiones sobre el campo literario pueden vislumbrarse varios temas insistentes, entre ellos: la conexión entre literatura, vida y devenir (DELEUZE, 1993), un devenir que libra la literatura de la prisión gramatical y la vida de la prisión del yo; la existencia de un entre, de una suerte de zona indeterminada donde fluye la escritura y donde ya no se puede distinguir entre sujeto y objeto; la idea de los bloques de sensaciones (DELEUZE; GUATTARI, 1980, 1991) que, en contraste con los recuerdos de infancia tramados por la memoria voluntaria, se erigen en la auténtica fuente de inspiración literaria.

Durante los últimos años de su vida, la producción de Jean-François Lyotard (1924-1998) estuvo definida por tres temas recurrentes: el tema de la infancia que, lejos de ser una fase del desarrollo, es concebida como un estado de impreparación que insiste y persiste en el adulto (LYOTARD, 1991); el tema del olvido, entendido no como una falla de la memoria, sino como aquello que no cesa de acontecer, pues el lenguaje y la representación se fundan en el olvido y sólo son posibles gracias a él (LYOTARD, 1988); y el tema del arte como poder de resistencia y subversión, un poder que insiste en el apego a distintas materias sensibles y en la labor interminable de exponer en palabras, colores o sonidos el fracaso del lenguaje y la representación, testimoniando de lo indecible, lo invisible, lo inaudible (LYOTARD, 2000).

El cuerpo, guardián del tiempo (Merleau-Ponty)

Tener conciencia es ser consciente de algo que excede la conciencia, hay que abordar el tener conciencia como un ser sobrepasado por... es decir como ignorancia (MERLEAU-PONTY, 1964, p.250). La conciencia sólo es conciencia plena si es consciente de su ignorancia, si capta lo que la excede, si roza su origen, el fondo inconsciente, la ignorancia primordial de donde brota. Aunque parezca imposible, la conciencia de lo que excede la conciencia es posible, porque la conciencia es inseparable del cuerpo y de los cuerpos, es conciencia corporal.

El cuerpo, a través de los sentidos, ve lo invisible, toca lo intangible, capta la profundidad: la profundidad es la dimensión de lo oculto por excelencia. El mirar y el palpar no convierten el cuerpo que percibe en sujeto y el cuerpo percibido en objeto, no vencen la profundidad de las cosas, la vuelve más neta, más profunda (MERLEAU-PONTY, 1964, p.273).

Tener conciencia equivale a tener una figura sobre un fondo (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 245). Tener conciencia es captar las cosas destacándose sobre un fondo del que no terminan de diferenciarse, de un fondo que les es propio, que está inscripto en sus contornos, como ocurre con el bajorrelieve. La forma emerge del fondo; a través de la forma el fondo sube a la superficie, sin dejar de ser el fondo; la forma expresa las fuerzas que vienen del fondo.

La forma no está en los objetos ni es el resultado de una actividad del sujeto. Se trata de ir más allá del sujeto y el objeto, se trata de comprender que la percepción se hace en las cosas, que la forma serpentea, que las cosas nos tienen, que no las tenemos. La forma, al serpentear, revela que la línea es un vector, que un punto es un centro de fuerzas, que en las cosas no hay líneas ni puntos ni colores absolutos (MERLEAU-PONTY, 1964, p.247-248).

Al comienzo la percepción no es percepción de cosas, sino de rayos de mundo; líneas de fuga que mezclan y arrastran lo que la conciencia y el lenguaje se esfuerzan por separar y fijar: el sujeto y el objeto, lo interior y lo exterior, lo activo y lo pasivo. En la percepción hay algo brutal, como si permitiera rozar el mundo previo a la consolidación del mundo: el mundo percibido es el ser en estado bruto o salvaje (MERLEAU-PONTY, 1964, p.271-223). La percepción abre el cuerpo al mundo de manera brutal, como si un poder impersonal abriera un tajo para que lo exterior inunde lo interior y lo interior se derrame sobre lo exterior.

Hay un campo primordial donde el espacio y el tiempo se encuentran entrelazados. La percepción, por un instante, opera en ese campo y roza un vórtice, un torbellino originario, algo que la conciencia no puede pensar, un espacio tiempo previo a la consolidación del espacio y el tiempo, un mundo en gestación: el torbellino, no la conciencia, crea el espacio y el tiempo (MERLEAU-PONTY, 1964, p.298).

La superficie es distinta a la profundidad y es inseparable de la profundidad; del mismo modo, el presente es distinto al pasado y es inseparable del pasado; el presente, lo mismo puede decirse del pasado, nunca coincide consigo mismo. Por más hondo que nos hundamos, siempre nos enfrenta una superficie, siempre podemos hundirnos más hondo; toda superficie es la superficie de una profundidad, está ahí y no está ahí, porque viene de más allá. Lo mismo ocurre con el presente: uno sabe que el presente no está ahí, que viene de más allá, que nunca coincide consigo mismo, que no es un segmento de contornos definidos que vendría a instalarse ahí (MERLEAU-PONTY, 1964, p.238).

Lo que la conciencia no ve, su apego al ser, su corporeidad, hace que la conciencia vea; dado que ve el otro extremo de las cosas, queda mistificada. En ciertos instantes la mistificación cesa, por un instante. Yo no soy el autor del hueco que se produce en mí por ese pasaje del presente al pasado; Hay una suerte de campo originario, opaco e inconsciente, en el que todo está entrelazado, pero no fusionado; en ese campo, el sujeto que percibe, el sujeto corporal, es un sujeto anónimo, un ser ahí tácito, silencioso; no soy yo el que me hace pensar, del mismo modo que no soy yo el que hace palpar mi corazón (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 275-254).

Tener conciencia es suspender la actividad de la conciencia. Hay una pasividad que no es lo opuesto de la actividad, un estar expuesto que no es una propiedad de la conciencia, que no es una actitud; esa pasividad se convierte en el hilo que conecta mi presente a mi pasado tal como fue, no el que se reconquista por un acto de evocación (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 301-207). Se trata de una pasividad corporal e inconsciente, una pasividad que no es inactiva, que en su estado de aparente pasividad, está silenciosamente activa.

En el estado de suspensión, que no es una actitud ni es un estado, sino un acontecimiento, el cuerpo es el guardián del pasado. En ese estado, no es la conciencia la que evoca el pasado, no es la conciencia la que está adherida al pasado, es el pasado el que está adherido al presente (MERLEAU-PONTY, 1964, p.297) e irrumpe sin que lo llamen.

El espacio y el tiempo no son lineales ni continuos, son discontinuos: no hay espacio ni hay tiempo sin fisuras. La irrupción de la profundidad en la superficie, del pasado en el presente, fisuran la superficie y el presente. Las fisuras revelan el espacio y el tiempo tal como son, realmente. Pero eso

no es todo, pues no hay ser, no hay cuerpo, no hay órgano sensorial capaz de percibir la fisura, capaz de experimentar, de soportar eso. Las fisuras despiertan el poder fabulador, el poder creador, la creación de nuevas formas. El ser nos exige creación para que ser capaces de experimentarlo (MERLEAU-PONTY, 1964, p.251).

Ensueño e infancia (Gastón Bachelard)

La materia del ensueño, lo mismo podría decirse de los sueños y los recuerdos, tiene una consistencia singular: por una parte, lo que se piensa del ensueño tiende a influir la forma y el contenido del mismo; por la otra, el ensueño, por su naturaleza misma, resiste los intentos de definición, y termina manipulando al que pretende manipularlo. Para decirlo de otra manera, hay fuerzas operando en estos fenómenos que no se dejan ordenar con facilidad.

Comparados con los recuerdos, que suelen estar gobernados por las exigencias del estado de vigilia, el ensueño transcurre en una zona intermedia entre la vigilia y el sueño; en esta zona sería posible acceder a experiencias excepcionales, que se sitúan por encima de la nada y por debajo del ser: en el ensueño, alguien, menos que un ser, una casi nada, ensaya ser, sin la responsabilidad de ser alguien o ser algo.

A través de la actividad de recordar, el que recuerda, lejos de librarse de su historia que, como su nombre, es siempre la historia y el nombre que le pusieron otros, se identifica cada vez más con ella. Puede entonces conjeturarse que el relato autobiográfico está siempre contaminado por los relatos de los otros, que la supuesta unidad de nuestras vidas es inseparable de la unidad que tienden a impartirle los otros:

sólo a través del relato de otros hemos conocido nuestra unidad (BACHELARD, 1960, p.84).

Acaso no sea del todo casual que con el transcurso del tiempo los recuerdos personales suelen irse puliendo, alisando, perdiendo vitalidad, hasta terminar petrificados. Tal vez, el recuerdo puro, vivo, no sea un recuerdo y sólo pueda rozarse en el estado de ensueño: para vivir la atmósfera del otrora hay que des-socializar nuestra memoria y, más allá de los relatos dichos y vueltos a decir, por todos aquellos de los que hemos aprendido cómo éramos en nuestra primera infancia, hay que encontrar nuestro ser desconocido, la suma de todo lo incognoscible que es una alma infantil (BACHELARD, 1960, p.99).

Todo ensueño adulto, si es auténtico, es un ensueño hacia la infancia, se hunde y abreva en los ensueños de infancia. Cuando la gente lo deja en paz, el niño se sumerge en la ensoñación; cuando el adulto deja al mundo en paz y se pierde en el ensueño, se siente, como la niña o el niño, hijo del cosmos (BACHELARD, 1960, p.84). El ensueño no dice nada, no está dirigido a nadie. Las imágenes fugitivas que suelen brotar del ensueño, tan fugitivas que antes de terminar de formarse ya comienzan a disolverse, vienen del fondo de la infancia y no son realmente recuerdos (BACHELARD, 1960, p.88); esas imágenes no son estados psíquicos ni representan cosas reales, tienen un estatuto primordial previo a la separación hombre mundo: son expresiones de fuerzas anónimas e invisibles que de este modo se hacen visibles.

El ensueño libra al sujeto de su historia, que no es realmente suya. El sujeto del ensueño está solo, o mejor, está a solas en el cosmos: los ensueños son ecos de experiencias sin lugar ni fecha, vestigios de una memoria del cosmos, más que de una memoria de la historia (BACHELARD, 1960, p.103).

Las imágenes de los sueños parecen tener una textura distinta; esa textura es difícil de separar de los esfuerzos por encontrarles un sentido, por articularlas en un relato que le diga algo a alguien, por anclarlas en fechas y hechos concretos de la vida familiar y cotidiana. A veces, esos esfuerzos operan subrepticamente dentro del mismo sueño, y tienden a conferir a las imágenes un estatuto segundo, como si fueran representaciones de cosas, acciones, o sentimientos, que existirían antes e independientemente de ellas. El ensueño se desenvuelve sin la preocupación de seguir el hilo de una aventura; esto lo diferencia claramente del sueño, que busca siempre relatar una historia (BACHELARD, 1960, p.90).

Es asombroso que el ámbito más favorable para recibir la conciencia de la propia libertad sea la ensoñación (BACHELARD, 1960, p.86). Lo que hace aún más asombrosa la ensoñación es que embargado en ella el sujeto experimenta, como le ocurre a algunos artistas, que la conciencia de la libertad no es un logro personal, que es demasiado grande para ser suya, que le ha sido dada gratuitamente, por que sí.

Libre de la demanda de coherencia, el sujeto del ensueño, el anima (BACHELARD, 1960, p.90), está en un estado de receptividad originaria. En ese estado el anima queda libre y expuesta: libre de las imposiciones del principio de realidad y de la memoria, libre del animus; y sin defensas, expuesta a los vaivenes del ensueño.

Las imágenes que brotan del ensueño parecen venir de un estrato previo a la separación entre sujeto y objeto, característica del estado de vigilia. Del mismo modo que el estado de ensueño no deriva del estado de vigilia, puede que el poder de la fabulación no derive de la percepción clara de la realidad, no sea un poder derivado sino originario.

Entre la conciencia vigilante y el sentido de la vista hay cierta complicidad. Parecería que el sentido de la vista, a diferencia de lo que ocurre con otros sentidos, facilita la toma de distancia que induce a separar el cuerpo que percibe del cuerpo percibido, el sujeto que ve del objeto visto. De esta manera, la vista colabora con conciencia, creando imágenes nítidas, de una claridad que es, como la claridad de la conciencia, engañosa: el engaño reside en la pretensión de separar claramente, qué es lo que le pertenece al objeto y qué es lo que pone el sujeto. No es casual que para intentar conjurar ese engaño haya quienes, intuyendo que las imágenes borrosas son más reales que las imágenes nítidas, en lugar de fijar la mirada entrecierran los ojos y la dejan vagar.

A diferencia de lo que ocurre con la vista, en las sensaciones táctiles, olfativas o auditivas parece más difícil separar claramente cuerpo que percibe del cuerpo percibido. Puede que dichas sensaciones despierten imágenes visuales, pero no son imágenes que representan objetos reales que fueron percibidos antes de ser imaginados, sino fenómenos autónomos, productos de la fabulación que opera incitada por el roce de un cuerpo contra otro.

No es raro que una sensación presente, táctil, olfativa o auditiva, despierte el recuerdo de una sensación pasada y que ésta, en virtud de una suerte de reminiscencia, evoque una escena, una atmósfera, un afecto del pasado, que se había olvidado. Reminiscencias que nos revelan un estado de infancia que va mucho más allá que nuestros recuerdos de infancia (BACHELARD, 1960, p.90). Más que existir en el espacio físico y el tiempo cronológico, esos estados son testimonios del estar expuesto al mundo, de una infancia que no da descanso: mientras existe, la infancia insiste y resiste; cuando deja de existir, aunque aún permanezca vivo, el ser pierde el impulso a crear, a vivir.

En busca del tiempo perdido (Marcel Proust)

A veces conciencia queda en suspenso, permitiendo la irrupción de sensaciones fragmentarias, roces, sabores, ruidos: el roce del pie sobre el pavimento desparejo, el sabor de una magdalena, el ruido de una cuchara al chocar contra un plato. Son percepciones casi imperceptibles, impresiones que se experimentan cuando alguien, sin proponérselo, queda situado fuera de la acción, fuera del tiempo (PROUST, 1993b, p.173-174, 178).

Tal vez, aunque parezca contradictorio, el carácter fugaz y fortuito de estas impresiones sea la prueba más sólida de su realidad y su verdad; tal vez lo permanente, lo evidente, lo significativo, lo que pasa por realidad y por verdad, no es real ni es verdadero. Acaso haya que prepararse para aceptar que sólo la impresión, por mísera que parezca su materia, por inconsistente que sea su huella, es un criterio de verdad (PROUST, 1993b, p.186).

La conciencia no registra la miríada de impresiones sensoriales que afectan al cuerpo; sin registro consciente, las impresiones aparecen para desaparecer, se hunden en el olvido, de inmediato y para siempre. Sin embargo, hay ocasiones en que sensaciones aparentemente irrelevantes despiertan afectos intensos, una suerte de felicidad extraña, parecida a una certeza y suficiente para disipar, al menos por unos momentos, toda inquietud por el futuro, toda duda intelectual y hasta el temor a la muerte (PROUST, 1993b, p.173-174).

Lo que la conciencia capta directamente es mucho menos profundo que lo comunicado por las impresiones que han entrado a través de los sentidos. La extraña adherencia de un afecto intenso a una sensación insignificante, que parece no guardar ninguna relación ni proporción con él, conmueve la conciencia, como cuando alguien tironea de otro, tratando de forzarlo a despertarse. Si despierta, la conciencia se convierte en conciencia viva y activa, tan activa que se deja afectar por lo que no puede captar; despierta, exacerbada, experimenta el afecto como un signo que debe aprender a descifrar, que la desafía a reunir las fuerzas necesarias para resolver el enigma de felicidad que le propone (PROUST, 1993b, p.185-174).

La conjunción de una sensación presente, desconocida, con un afecto difícil de fijar, que parece exceder al cuerpo, despierta el recuerdo involuntario de una sensación pasada, conocida, y activa una reminiscencia; como si la impresión olvidada hubiera estado a la espera del momento en que el azar la hiciera salir imperiosamente del olvido (PROUST, 1993, p.174). Como todo ocurre al mismo tiempo, ya no se puede distinguir claramente lo desconocido de lo conocido; el cuerpo se interna en una región donde lo absolutamente otro, el otro cuerpo, se vuelve parte del propio cuerpo.

En esa región, lo que se vive aquí y ahora se entrelaza, sin confundirse, con lo ya vivido, como si el cuerpo se reconociera habitado desde siempre por otro cuerpo, afectado desde siempre por roces, sabores, sonidos pertenecientes a otro cuerpo, ajenos: la felicidad experimentada en el momento presente y en el momento lejano hacen que los momentos se superpongan, al extremo que ya no se sabe de qué momento se trata (PROUST, 1993b, p.177-178). Precisamente, tal es la marca del afecto; acontece aquí y ahora, pero no se sabe de qué se trata; nunca se sabrá dónde, cuándo ni quién está viviendo realmente eso.

Estas irrupciones del pasado en el presente, estas resurrecciones, son tan intensas que si duraran más de un instante provocarían una pérdida del conocimiento; aunque el presente vence enseguida, algunas sobreviven un instante más, como un fulgor intenso e instantáneo, que ciega pero queda reverberando, provocando un estado de ensoñación, una incertidumbre

parecida a la que a veces experimentamos ante una visión inefable en el momento de dormirnos (PROUST, 1993b, p.181).

Tal vez la conciencia clara, la conciencia que diferencia con precisión el presente del pasado, que concibe el tiempo como una línea continua, es un producto secundario, que sólo sirve para sobrevivir. La negación, la distorsión o la representación del recuerdo, lejos de anular el olvido, se nutren de él, son efectos retroactivos posibles gracias a él. El olvido del olvido, la pretensión de recordar algo tal como ocurrió, sólo es posible porque el olvido triunfa siempre, por encima de los ocasionales perdedores o ganadores. La continuidad no se opone a la discontinuidad; la continuidad es una ilusión que sólo es posible gracias a la discontinuidad. El olvido, la discontinuidad radical que introduce el olvido, lejos de atentar contra la vida, la hace posible. Gracias al olvido, el recuerdo no está encadenado al presente; libre, permite respirar de pronto un aire nuevo: los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos (PROUST, 1993b, p.177).

Sin experiencia de la pérdida, no la pérdida de algo o de alguien, sino la pérdida, las cosas son sólo cosas, están presentes o están ausentes, no pueden destellar. Cuando están presentes y están ausentes, dejan de ser cosas y destellan; el destello atraviesa la retina y llega al cerebro, despertando el poder ver visiones. Ver visiones no es lo mismo que ver, para tener visiones hay que perder la conciencia; el destello de lo real enceguece, hay que abandonar la ilusión de representarse eso. Seguramente no es casual que los visionarios suelen ser ciegos. Tal vez sean las visiones fugaces las que hacen que la vida merezca ser vivida, las que dan signos que indican que el cuerpo está realmente vivo.

Puede que estas visiones no sean artísticas, pero su materia, una materia compacta, refrescante y rosada, de una transparencia, de una sonoridad singulares, es la materia del arte. Las cosas, en lugar de despertar la imaginación, la bloquean. Imposible imaginar una cosa presente, porque está demasiado presente, la realidad decepciona porque en el momento de percibirla, la imaginación, que es el único órgano para gozar de la belleza, no puede aplicarse a ella. Imposible imaginar una cosa ausente porque, al estar demasiado ausente, las imágenes que evoca no son auténticas visiones, sino productos de la mera fantasía o del recuerdo voluntario. Las visiones que brotan de la imaginación resultan de la sacudida provocada por impresiones que inmovilizan por un instante algo que nunca puede captarse: un poco de tiempo en estado puro (PROUST, 1993b, p.177, 178-9).

Hay que confiarse a las impresiones, hasta que comiencen a dar señales de vida, a hacer signos, jeroglíficos que hay que interpretar; hay que reunir las fuerzas necesarias para soportar el shock que provocan, sin apresurarse a explicarlo aplicando una regla ya conocida: nadie puede ayudar con regla alguna. Interpretar no es razonar; es inevitable no asombrarse, es casi inevitable no preguntarse qué significa, porqué, cómo, cuándo; eso aleja de la impresión, por eso hay que volver una y otra vez a ella, para que la interpretación se nutra de la impresión, para que al recibir ese alimento celeste, el ser que parecía muerto, reviva (PROUST, 1993b, p. 185-179).

La interpretación es un trabajo que consiste en confiarse a las impresiones, como el alfarero confía y se confía a la arcilla; la mano, al no apartarse de la arcilla, deja de ser suya, sin dejar de ser suya; de este modo, lo que surge no viene de la mano ni de la arcilla. Interpretar no es divagar; la interpretación va y viene, con un movimiento rápido e intenso, entre el descubrimiento y la invención; crear es como descubrir, inventar y obedecer, todo al mismo tiempo, una ley cósmica, que rige un solo cuerpo. Uno no es libre ante la obra de arte, no la hace a su antojo; la obra preexiste, necesaria y oculta, por eso hay que descubrirla como si fuera una ley de la naturaleza. Una ley que no se puede generalizar porque no es distinta a la impresión singular que la expresa; una ley que sólo rige para uno, que sólo vislumbra uno; no es casual que para crear se necesiten fuerzas. Se razona,

es decir, se divaga, cada vez que no se tiene la fuerza para lograr hacer pasar una impresión por todos los estados sucesivos que llevan a su expresión (PROUST, 1993b, p.187-186).

A diferencia de los trabajos convencionales, el trabajo artístico busca descubrir y esclarecer nuevos mundos, mundos reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos. Esos mundos tienen que abrirse paso en el mundo, en un mundo que no les da lugar y sólo pueden hacerlo aplicando una fuerza, una intensidad pura, intemporal e inextensa, casi imperceptible, incapaz de llamar la atención de la conciencia, pero suficiente para impresionar un cuerpo, nada más que un cuerpo, sólo un punto en un cuerpo. Puede que el trabajo artístico se asemeje a una labor de parto. Gracias al arte, en lugar de ver un solo mundo, los mundos se multiplican, pues hay tantos mundos como artistas originales (PROUST, 1993b, p. 202, 179, 203).

Las verdaderas obras de arte están en el mundo, como un cuadro está en una sala de exposiciones, pero no pertenecen a él. No llaman la atención, no sorprenden, no agregan una cosa más al mundo; se gestan en la obscuridad y en el silencio, brotan de un fondo del que no terminan de emerger: nunca terminan de nacer. En el centro de toda obra de arte hay una impresión rodeada de una oscuridad que habita en uno y que nadie más conoce: el roce del pie sobre el pavimento desparejo, el sabor de una magdalena, el ruido de una cuchara al chocar contra un plato (PROUST, 1993b, p. 188, 185, 173, 174).

Memoria involuntaria (Gilles Deleuze)

No se trata de memoria voluntaria; las facultades se ejercen cuando están forzadas a hacerlo. Mejor no recordar nada, para que nada obture la sensibilidad, para que el cuerpo esté realmente expuesto a las menores vibraciones que se propagan como ondas intensivas. Se trata de responder a signos. La memoria involuntaria es una reacción intensa a signos de tal o cual naturaleza (DELEUZE, 1998, p.218).

Los recuerdos bloquean el aprendizaje. El aprender concierne a los signos, signos sensibles, no abstractos. Para aprender hay que disponerse a considerar la sensación provocada por una onda intensiva, y el afecto adherido a esa sensación, como signos; hay que ser o devenir sensible. Pero con eso no basta, hay que experimentar que esos signos lanzan un imperativo, que ese imperativo está desde siempre destinado a uno, que el único que puede intentar descifrarlos es uno, que en la atracción hacia ciertos signos hay una suerte de predestinación (DELEUZE, 1998, p.10).

La memoria sólo tiene valor como una facultad capaz de interpretar signos; la interpretación de signos sólo tiene valor como un proceso de aprendizaje, vital, temporal, interminable. El aprendizaje se hace trabajando con signos enigmáticos que se resisten a ser desentrañados. Aprender es reconocer; en el aprendizaje los hallazgos, casuales y fugaces, tienen el sabor de lo ya saboreado, la reminiscencia de lo ya vivido, que la conciencia no registró, porque no vivió.

A través del aprendizaje, la materia de los signos, aquello que en el signo resiste ser pensado, explicado, interpretado, se libera cada vez más de los personajes y las cosas, de los tiempos y los lugares que pueblan la memoria voluntaria; se vuelve cada vez más inmaterial, más intensa, hasta que ya no es posible separar la materia de aquello que la materia expresa. En ese momento, el signo se libra incluso de la memoria involuntaria y se convierte en un motivo autónomo, en signo artístico. Las reminiscencias de la memoria involuntaria vienen de la vida, del arte a nivel de la vida, conducen muy cerca del arte pero no son obras de arte (DELEUZE, 1998, p.75-70).

Ocorre que una cualidad sensible nos da una alegría extraña, al mismo tiempo que nos transmite una suerte de mandato. Es como si, al despertar un afecto, una sensación se independizara del objeto al que pertenece en el presente, convirtiéndose en signo de un objeto que no está ahí, pero que de algún modo está allí, como si su alma estuviera cautiva en la sensación presente. Tal vez por eso haya afectos que por su intensidad parecen liberar un alma; afectos que por un instante fugaz, y al mismo tiempo eterno, nos vuelven indiferentes antes la muerte (DELEUZE, 1998, p.18-71).

La memoria voluntaria siempre llega tarde, porque va del presente a un pasado que fue presente; porque sitúa el pasado, el presente y el futuro sobre una línea recta que alguien podría observar desde afuera. No capta el pasado directamente: lo recompone en presentes. La memoria involuntaria nos permite rozar un tiempo que está más allá del tiempo cronológico; mientras dura, por un instante, nos permite reencontrar el tiempo perdido, un pasado más profundo que todo pasado que ha sido y que todo presente que fue (DELEUZE, 1998, p.72-76).

La memoria involuntaria irrumpe a través signos sensibles, hechos de una materia es opaca y rebelde, si esa irrupción es posible es porque ha logrado por un instante evadir la vigilancia, las defensas, de la conciencia. La cosa se sustrae a la memoria voluntaria, lo previsible es pura ilusión, lo imprevisible es mucho más confiable. A partir de una sensación presente, la memoria involuntaria evoca una sensación pasada, una sensación que parece guardar un tiempo, un espacio, un lugar, una atmósfera de antaño. Todo ocurre en un instante, al mismo tiempo; por un instante, la sensación presente, la sensación pasada, la experiencia de antaño, se cristalizan formando una unidad fugaz: lo propio de la memoria involuntaria es interiorizar el contexto, hacer el antiguo contexto inseparable de la sensación presente (DELEUZE, 1998, p.68-75).

Lo re-encontrado aparece de una manera completamente nueva, lo que aparece no es como el objeto de la memoria voluntaria, se presenta como no podría haberse vivido; o mejor, como sólo podría vivirse en un tiempo previo a la aparición de la conciencia, un tiempo que precede al tiempo lineal. La memoria involuntaria fisura la percepción consciente y la memoria voluntaria (DELEUZE, 1998, p. 77-80). Por la fisura se cuele un tiempo espacio primordial que es el ámbito en el que existe el arte; por eso la memoria involuntaria conduce al arte, aunque sus productos no sean obras de arte.

Rememorar (Jean-François Lyotard)

La rememoración es una elaboración en la que se conjugan la actividad y la pasividad, en un movimiento único y espasmódico, como ocurre en la labor de parto.

Hay que diferenciar el trabajo de la rememoración del esfuerzo aplicado a recordar algo olvidado, especialmente cuando el esfuerzo persigue un logro y lo alcanza, como cuando alguien logra recordar algo que había olvidado. Aunque cueste intuirlo, los recuerdos que surgen como resultado de la actividad de recordar olvidan más de lo que recuerdan, están ahí para hacer olvidar que el olvido existe, para sellar la amnesia. Pero si hay un olvido absoluto, un agujero negro en el que lo que fue se hunde y pierde para siempre, ¿qué huellas puede quedar de eso y cómo trabajar sobre ellas?

En contraste con la memoria, la rememoración puede entenderse como una resistencia contra el olvido del olvido (LYOTARD, 1988, p. 14). Como parte de esa resistencia, la rememoración se ve movida, forzada incluso, a

buscar de algo que está fuera de tiempo cronológico y el espacio físico, y que se experimenta como irremediabilmente perdido. La rememoración lucha contra los relatos de recuerdos que pretenden comunicar qué fue realmente lo que ocurrió; lucha, no contra algunos recuerdos, sino contra la falsedad de la actividad de recordar. La rememoración se deja guiar por lo desconocido, por lo imprevisible y por lo invisible de un acontecimiento, por algo que no puede narrarse (LYOTARD, 2000, p.100).

Se apoya en sensaciones y afectos, los aborda como signos de algo que ocurrió, aunque no se sepa qué, y los explora a través de asociaciones libres. Pero la libertad a asociar no es un don gratuito, es una tarea interminable, un derecho que hay que ejercer una y otra vez, luchando contra los recuerdos que tratan de bloquearla, y venciendo el temor a lo incongruente, lo absurdo, lo escandaloso (LYOTARD, 2000, p. 101-102).

Es posible abordar la creación artística y literaria, como un trabajo de rememoración: la pintura hace la rememoración de los colores y las líneas; la escritura hace la rememoración de su materia, las palabras (LYOTARD, 2000, p.103) Para rememorar, como para crear, hay que disponerse a suspender la búsqueda de certidumbre, hay que trabajar con lo que aparece, sin juzgarlo, confiando, sin saberlo, que con ello se está rememorando lo que ocurrió.

Lo que aparece es inseparable del trabajo de poner palabras lo que aparece: en la creación la invención es inseparable del descubrimiento. En el vórtice de la rememoración creadora, movimiento espasmódico, convulsivo, el vaivén entre invención y descubrimiento es tan rápido e intenso que no es posible separar claramente dónde termina la invención y dónde comienza el descubrimiento. Precisamente, esto es lo que confiere a la obra de la rememoración, a la obra de arte, el estatuto de una revelación; revelación que revela algo que más que ser visto hace ver (LYOTARD, 2000, p.110).

En el remolino creador no es posible discernir hasta dónde la invención no está secretamente movida por algo que ya ha marcado al cuerpo. Tal vez no haya invención que sea pura invención; tal vez toda verdadera invención requiere fuerzas, materias, deseos; en definitiva, requiere cuerpos.

Afectos adheridos a sonidos, sabores, olores, texturas, colores; presencias fragmentarias de energía pura, sin atributos. Signos que parecen indicar que el cuerpo fue visitado por un huésped extraño, que ingresó subrepticamente, que todavía vive en él y que la conciencia no consigue objetivar. Pero el cuerpo de la creación artística, de eso se trata, no es el cuerpo de la medicina, la psicología o la antropología, sino una suerte de monstruo habitado por la cosa (LYOTARD, 2000, p.107).

La cosa no es un objeto que se da a conocer. No cabe describirla, explicarla, argumentar sobre su existencia o sobre su inexistencia. La cosa resiste en cada recuerdo a ser recordada; resiste en cada olvido a ser olvidada. Resiste a ser nombrada y demanda ser nombrada; sin resistir, sin demandar; indiferente, imperturbable. La cosa sin demandar nada, comanda lo que puede ser la obra (LYOTARD, 2000, p.110). La cosa manda a asociar. Eso no es un mandamiento: no manda a asociar bien, no juzga si se asocia mal. Es indiferente al bien y al mal. Lo ignora todo e ignora a todos. Manda a crear libremente.

Tal vez en el centro de la obra de arte, en el centro de la palabra literario poética hay un testimonio. ¿Pero cómo ser fiel a la cosa, si la cosa excede a las palabras, si la cosa nunca comenzó a ser y nunca ha concluido? (LYOTARD, 2000, p.107). ¿Cómo dar testimonio de eso sin convertirlo en un objeto para un sujeto, sin ponerlo en un espacio y un tiempo, sin falsearlo, sin olvidar el olvido? Basta con que los trazos del pintor o las palabras del escritor den lugar al vacío y al silencio, expongan la fragilidad del pintar y el escribir, lo que está a la vista, la precariedad de su condición.

Sobre o artigo

Recebido: 05/07/2012

Aceito: 08/09/2012

Referências bibliográficas

- BACHELARD, G. **La poétique de la rêverie**. Paris: PUF, 1960.
- DELEUZE, G. **Francis Bacon: logique de la sensation**. Paris: Éditions de la Différence, 1981.
- DELEUZE, G. **Cinema-1: L'Image-mouvement**. Paris: Minuit, 1983.
- DELEUZE, G. **Cinéma 2: L'image-temps**. Paris: Minuit, 1985.
- DELEUZE, G. **Critique et clinique**. Paris: Minuit, 1993.
- DELEUZE, G. Rôle secondaire de la mémoire [1964]. In: _____. **Proust et les signes**. Paris: PUF, p. 66-82, 1998.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Capitalisme et schizophrénie tome 2: Mille plateaux**. Paris: Minuit, 1980.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Minuit, 1991.
- LYOTARD, J.-F. **Heidegger et "les juifs"**. Paris: Galilée, 1988.
- LYOTARD, J.-F. Survivant. In: _____. **Lectures d'enfance**, [1988]. Paris: Galilée, 1991, p. 58-87.
- LYOTARD, J.-F. La peinture, anamnèse du visible. In: _____. **Misère de la philosophie**. Paris: Galilée, 2000, p. 97-115.
- MERLEAU-PONTY, M. **L'Œil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, M. Notes de travail. In: _____. **Le visible et le invisible**. Paris: Gallimard, 1964, p. 217-328.
- PROUST, M. Combray. In: _____. **Du côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu, I** [1913-1927]. Paris: Gallimard, 1993a.
- PROUST, M. Matinée chez la princesse de Guermantes. In: _____. **Le temps retrouvé. À la recherche du temps perdu, III** [1913-1927]. Paris: Gallimard, 1993b, p. 161-224.