

UNA APROXIMACIÓ A A LA RECERCA DEL TEMPS PERDUT DE MARCEL PROUST A PARTIR DEL CONCEPTE D'AURA DE WALTER BENJAMIN

Martí ÒDENA TRUJILLO

Universitat de Barcelona

modena4@xtec.cat

N. ORCID: 0000-0002-7221-3473

DOI: 10.34810/comprendrev25n2id420652

Article rebut: 27/09/2022

Article aprovat: 20/09/2023

Resum

L'objectiu d'aquest article és reconstruir la concepció proustiana de la representació literària mitjançant el concepte benjaminí d'aura. La presència de l'aura en la literatura i en la fotografia es desplega sota el joc dialèctic de la renúncia i la promesa. Aquesta dialèctica, la du a terme un «jo» que pot accedir a dades de l'inconscient carregades d'un elevat contingut empíric gràcies al seu enteniment afeblit. Al seu torn, aquestes dades permeten a Proust imitar fidelment la realitat mitjançant la tècnica del trencadís, que, regida pel principi d'afinitat sensible entre fenòmens, extreu veritats intel·lectuals universals de dades empíriques, tot fent possible una representació concreta i universal dels individus. El trencadís s'erigeix, així, com una innovadora solució al problema dels universals.

Paraules clau: mimesi; enteniment feble; problema dels universals; inconscient òptic; memòria involuntària.

An approach to Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*, based on Walter Benjamin's concept of aura

Abstract

This paper aims to reconstruct Proust's conception of literary representation through Benjamin's concept of aura. Its point of departure is that the presence of Benjamin's aura in the fields of photography and literature unfolds in the dialectical interplay between relinquishment and promise. This dialectic is performed by an I whose weake-

ned understanding gives it access to unconscious data loaded with high empirical content. Such data allows Proust to faithfully imitate reality through the tiling technique. This technique, governed by the principle of sensible affinity between phenomena, extracts universal intellectual truths from empirical data, which makes it possible to represent concrete yet universal individuals. In this way, the tiling technique presents itself as an innovative solution to the problem of universals.

Keywords: mimesis; weak understanding; problem of universals; optical unconscious; involuntary memory.

1. El concepte d'aura

En l'article *Sobre alguns temes en Baudelaire*, Benjamin glossa l'experiència de l'aura en diferents situacions: la caracterització auràtica de la percepció durant el somni en Valéry, la contemplació de l'aura en una branca on s'hi vehicula un fragment de temps i d'espai, o bé les representacions auràtiques que s'assenten en l'objecte utilitari per mitjà de l'experiència que hi tenim. En aquest darrer cas, Benjamin emfatitza que Proust també admet l'existència de representacions auràtiques en els objectes sensibles, amb la diferència, però, que aquestes no descansen en la realitat objectiva, sinó en la sensibilitat de cada individu. Al voltant de la importància de l'aura en Proust, Benjamin destaca: «no hace falta subrayar lo versado que Proust estaba en el problema del aura».¹

En l'estudi esmentat, Benjamin perfila amb nitidesa l'experiència de l'aura en el resum que fa de les problemàtiques que Baudelaire va haver d'afrontar precisament per preservar aquesta experiència. L'aura, entesa pel poeta de *Les Fleurs du mal* com la capacitat de l'individu de mirar en la llunyania, es troba en perill per les noves formes de reproducció artística. La fotografia, en reproduir una imatge absolutament exacta i precisa de la realitat objectiva, desbarata en el subjecte les opcions d'encaminar la mirada cap a una llunyania. La descripció explícita i concloent de la fotografia priva la mirada de qualsevol possibilitat de penetrar en una llunyania.

Aquest no és el cas de la pintura, que, per fidel que procuri ser a la realitat, sempre expressa una imatge que no s'identifica ni s'esgota completament en la realitat que representa. En tot moment, l'espectador entreveu en la imatge pictòrica la part que aquesta té de construcció artística elaborada per l'autor. Precisament és aquest hiat que separa i distingeix la pintura de la realitat objectiva el que atorga a la mirada l'opor-

¹ Walter BENJAMIN, *Sobre la fotografía*. València: Pre-Textos, 2013, pàg. 149.

tunitat de concebre una «il·lusió útil»,² és a dir, un horitzó per recórrer amb la imaginació. Per tant, les condicions que permeten l'experiència de l'aura són, des del punt de vista de l'observador, que en l'individu hi hagi una predisposició a mirar cap a la llunyania, i a l'extrem d'allò observat, que en la imatge hi hagi una distància amb la realitat objectiva per poder endinsar la mirada en la il·lusió d'una llunyania.

Segons Benjamin, la mirada incapaç de cercar llunyanies veurà en la pintura una experiència inútil perquè el seu significat, situat en una llunyania, li serà inabastable. En canvi, gaudeix amb la fotografia perquè el seu significat, situat en una proximitat immediata, li és del tot accessible. En aquesta línia, Benjamin escriu: «para la mirada que no puede saciarse en un cuadro, una fotografía significa más bien lo que la comida para el hambriento o la bebida para el que tiene sed».³ Al capdavant, Baudelaire, davant l'amenaça que la fotografia arruïni definitivament l'experiència de l'aura, prescriu que «se detenga ante el ámbito de lo impalpable y lo imaginario».⁴

En sintonia amb la valoració negativa de la fotografia que expressa Baudelaire, Proust compara el contingut eixut de Venècia que proporciona la memòria voluntària amb l'avorriments d'una exposició de fotografies, i conclou: «els esforços per descriure-la i les preteses instantànies que havia pres la meua memòria no m'havien dit mai res».⁵ Tal i com passava amb la imatge fotogràfica, les «instantànies» de la memòria voluntària promouen un tipus de mirada que s'atura, estèril, en una realitat propera, immediata i a l'abast, i per aquest motiu, esquemàtica, descriptiva i plana. Aquests retrets adreçats a la fotografia són assimilables als que Proust dedica a les imatges del cinema.

La imaginació, però, que segons Proust és «l'únic òrgan per gaudir de la bellesa», necessita l'absència per ser fecunda, ja que només podem «imaginar el que és absent».⁶ La rememoració involuntària aporta justament el descobriment d'una llunyania, la del temps passat, i el reconeixement d'una absència, l'oblit d'aquest mateix temps. Proust recupera així l'experiència de la llunyania que la memòria voluntària, juntament amb la fotografia, esmicolaven en la proximitat de realitats sempre a mà. Al voltant d'aquesta qüestió, Benjamin declara que: «si se considera lo distintivo de las imágenes surgidas de la *mémoire involontaire* el tener un aura, entonces la fotografía ha contribuido decisivamente al fenómeno de la decadencia del aura».⁷

Avançant una mica més, observem que l'experiència de l'aura entesa com a llunyania ho és de l'inaccessible, perquè, tal com diu Benjamin, lo «esencialmente lejano es lo

² *Id.*

³ *Ibid.*, pàg. 147.

⁴ *Ibid.*, pàg. 146.

⁵ Marcel PROUST, *A la recerca del temps perdut, XIV. El temps retrobat*. Barcelona: Viena Edicions, 2022, pàg. 22.

⁶ *Ibid.*, pàg. 38.

⁷ Walter BENJAMIN, *Sobre la fotografía, op. cit.*, pàg. 147.

inaccessible».⁸ Atès això, els fragments allotjats a la memòria inconscient són llunyans precisament perquè són inaccessibles al jo. Ara bé, la mirada no es limita simplement a apuntar cap a una llunyania, sinó que, a més a més, per a Benjamin, «le es inherente la expectativa de ser correspondida por aquel a quien se otorga».⁹ En el marc de la memòria involuntària, això significa que la mirada projectada pel jo a la memòria inconscient espera el retorn —ser corresposta— per algun dels fragments que romanen en aquesta. Si, eventualment, l'«expectativa es correspondida [...] le sobrevive entonces la experiencia del aura en su plenitud».¹⁰ És a dir, que quan un fragment de la memòria involuntària aixeca la vista tot responent a l'expectativa de l'escriptor, s'esdevé l'experiència de l'aura en la seva plenitud. En aquesta direcció, ressonen els següents mots de la *Recerca*: «una cosa que hem mirat en el passat, si la tornem a veure, ens retorna, amb la mirada que hi hem dipositat, totes les imatges que l'omplien aleshores».¹¹

Així doncs, l'experiència de l'aura es completa quan «quien es mirado o se cree mirado, levanta la vista».¹² En aquest sentit, Proust, en la tasca d'interpel·lar la memòria involuntària i obtenir-ne un retorn, se submergeix en l'experiència de l'aura. Així ho entén Benjamin quan sosté que: «experimentar el aura de un fenómeno quiere decir dotarlo de la capacidad de alzar la vista. A lo cual se corresponden los hallazgos de la *mémoire involontarie*. [...] refuerzan así un concepto de aura que abarca “la manifestación irrepitable de una lejanía”».¹³

En Proust, la capacitat de la mirada per adreçar-se a la llunyania no es limita a la memòria involuntària, sinó que també s'aplica a les impressions rebudes pels sentits. Aquestes estan prenyades de significats que es poden desvetllar si la mirada les considera des del punt de vista dels efectes que produeixen en la pròpia sensibilitat, en comptes de valorar-les partint de l'objecte que les produeix. Així és que l'empremta que deixa la impressió és assumida per Proust en els termes d'una llunyania pendent de recórrer. En aquesta tessitura, llegim a la *Recerca*: «aquest treball de l'artista, de mirar de percebre sota la matèria, sota l'experiència, sota les paraules, alguna cosa diferent».¹⁴

Amb tot, és imprescindible aturar-nos en la definició que fa Benjamin del fenomen de l'aura: «un raro tejido de espacio y tiempo: la aparición única de una lejanía, por muy cercana que nos parezca».¹⁵ És a dir, un fenomen que conjuga temps i espai en una

⁸ *Ibid.*, pàg. 149.

⁹ *Ibid.*, pàg. 148.

¹⁰ *Ibid.*, pàg. 148.

¹¹ Marcel PROUST, *A la recerca del temps perdut, XIV. El temps retrobat*, op. cit., pàg. 42.

¹² Walter BENJAMIN, *Sobre la fotografia*, op. cit., pàg. 148.

¹³ *Id.*

¹⁴ Marcel PROUST, *A la recerca del temps perdut, XIV. El temps retrobat*, op. cit., pàg. 55.

¹⁵ Walter BENJAMIN, *Pequeña historia de la fotografía*. Palma: Centellas, 2022, pàg. 71.

unitat indissociable i compacta, com la del teixit, que deu la seva unitat a l'íntim entrellaçament de fils que el constitueixen. El fenomen de l'aura, fruit de la integració perfecta de temps i espai, expressa un esdeveniment únic i singular, que, en relació amb altres fenòmens del passat, és incomparable, i respecte del futur, irrepetible. Gràcies a l'especial singularitat ontològica del fenomen auràtic, aquest ocupa un lloc diferent en el *continuum* del temps. Per això, el jo sempre té la percepció que el record prové d'una distància llunyana, malgrat que potser la longitud de temps mesurada amb el temps del calendari pugui ser molt petita.

Per acabar, notem que per a Proust i Baudelaire no hi ha bellesa sense experiència de l'aura, perquè de l'aura en depèn l'accés de l'artista a la realitat amb la major càrrega empírica possible, és a dir, la que sintetitza espai i temps. Al nostre parer, en el concepte de *regard familier* que Benjamin atribueix a Baudelaire s'hi aixopluga l'experiència de l'aura que caracteritza els participants de l'acte fotogràfic, la memòria involuntària de Proust i l'exercici poètic de Baudelaire. Benjamin defineix el *regard familier* en els termes d'una «mirada carregada de distància»,¹⁶ i precisa que l'adjectiu *familier* ostenta una textura «saturada de promesa y renúncia».

2. La percepció auràtica o feble a *Petita Història de la Fotografia*

De la mà de la definició de *regard familier*, atensem-nos a l'obra *Petita Història de la Fotografia*. L'experiència de l'aura que caracteritza els primers participants de la fotografia es torna intel·ligible si la compremem sota la dialèctica renúncia-promesa: hom renúncia a dominar la càmera fotogràfica i, al seu torn, espera expectant la irrupció d'un fenomen estrany de l'aparell. Benjamin exemplifica la relació dialèctica entre renúncia i promesa fent notar que en la dècada de 1840, quan el fotògraf encara no dominava la tècnica fotogràfica, es limitava a col·locar discretament l'objectiu de la càmera assenyalant l'horitzó que volia retratar i esperava pacient que al cap d'un llarg temps d'exposició la imatge s'esdevingués en l'aparell. Els primers models, subratlla, manifestaven una actitud similar a la dels fotògrafs pioners: esporuguits davant la novetat del mitjà tècnic, es retiraven en la intimitat del seu jo a l'espera que el misteriós esdeveniment que és ser fotografiat finalment es consumés. En aquest sentit, escriu que «de la cámara de Hill se ha dicho que guarda una discreta reserva. Pero de sus modelos por su parte no son menos reservados; mantienen cierta timidez ante el aparato».¹⁷

L'actitud de renúncia del fotògraf i dels models en relació amb la càmera fotogràfica és la condició necessària perquè aquests alimentin en el seu interior la promesa que l'aparell els retorni una imatge. D'una banda, el moment de renúncia l'encarna l'acti-

¹⁶ Walter BENJAMIN, *Sobre la fotografía, op. cit.*, pàg. 151.

¹⁷ *Ibid.*, pàg. 28-29.

tud tímida en relació a un aparell que no saben com és capaç de fer el que fa. I de l'altra, el moment d'espera reflecteix l'esperança que l'aparell, proveït de facultats sobrenaturals per inexplicables, els retorni la seva pròpia imatge en la forma d'una fotografia. Tots dos moments, tant el de la renúncia com el de la promesa, s'impliquen mútuament en un moviment dialèctic. No pot sorgir l'espera, és a dir, la promesa de rebre una fotografia, si abans hom no ha renunciat a dominar allò que deleja: entendre com funciona l'aparell tècnic. I, en la direcció inversa, és l'expectativa de la promesa en forma de fotografia el que mou l'home a renunciar al domini de la càmera.

Els participants de la fotografia, doncs, vehiculen l'estat d'ànim en la producció tècnica de la imatge, és a dir, les seves actituds tenen incidència en l'ordre tècnic i formal de la fotografia. En aquest sentit, la renúncia de dominar l'aparell i l'espera de la promesa que hi dipositen determinen, juntament amb les peculiaritats tècniques de la càmera, la presència en la imatge d'un fragment de temps en estat pur o, el que és el mateix, de l'aura. L'actitud afeblida, inhibida, es compta entre els factors que faciliten que en la fotografia s'hi introdueixi el component auràtic. A propòsit d'aquest punt, Benjamin escriu que «[...] una generación que no estaba empeñada en pasar a la posteridad en fotografías, sino que, ante tales actividades, prefirió retirarse pudorosamente a su espacio vital [...] y que por eso mismo permitió que dicho espacio vital llegara a la placa».¹⁸

Els participants, en tractar per primer cop amb una realitat que els sobrepassa, l'experiència de la fotografia, es troben subjectes a un estat d'innocència i de pudor que els fa minvar la intensitat del seu intel·lecte. A tall de fórmula, podem afirmar que l'actitud introvertida dels participants davant l'aparell tècnic és inversament proporcional a la capacitat de l'objectiu per capturar la puresa del temps i l'espai en la imatge fotogràfica. Dit en altres paraules, la reclusió dels participants en la seva intimitat és l'element que permet a l'objectiu de la càmera mimetitzar els cossos en la imatge i, per tant, confinar en aquesta una elevada càrrega mimètica, o el que és el mateix, la presència de l'aura.

Més en detall, en relació amb la promesa, Benjamin argüeix que l'expectativa s'associa al pensament en la forma d'una «mirada intencional de la atención como a una mirada en el sentido más elemental del término».¹⁹ Considerem, doncs, aquesta mirada intencional de l'atenció i una mirada elemental com l'estructura pròpia d'una dialèctica renúncia-promesa. La intencionalitat es relaxa i queda en suspens. L'individu, doncs, no es projecta en cap objecte específic de la consciència ni objectiva res del que hi ha en la realitat física que l'envolta. Malgrat la inhibició de l'activitat intel·lectual, la intenció sempre ho és d'alguna cosa. En aquest cas, la intencionalitat s'enfonsa en una atenció que no cerca privilegiar o dominar cap individu del món, sinó fer justament el

¹⁸ *Ibid.*, pàg. 44.

¹⁹ *Ibid.*, pàg. 148.

contrari: mantenir-se a l'espera que, de cop i volta, irrompi de la realitat algun element sensible que l'embriagui i el subjugui amb la seva plenitud.

Fixem-nos que la dialèctica renúncia-promesa que hem resseguit dins la sensibilitat de l'individu obeïa a un subjecte tímid i, per tant, feble. Aquesta dialèctica es complementa, en el pla de l'enteniment, amb el moviment oscil·lant d'una intencionalitat atenta que també requereix un individu de baixa intensitat. Per tant, la feblesa o baixa intensitat és el tret idiosincràtic que caracteritza l'experiència de l'aura.

3. L'enteniment feble a *A la recerca del temps perdut*

En el setè volum d'*A la recerca del temps perdut*, titulat *El temps trobat*, el protagonista cedeix la paraula a l'autor, és a dir a Proust, que reflexiona sobre la concepció de l'art literari, la gènesi de l'obra i les línies metodològiques generals que ha de complir. A continuació, prendrem aquest volum, en la versió de Josep Maria Pinto publicada a Viena Edicions, per aproximar-nos a l'experiència de la memòria involuntària de Proust per mitjà de la dialèctica renúncia-promesa, que hem desenvolupat més amunt.

D'acord amb aquest joc dialèctic, la tasca literària de la *Recerca* comença amb un acte de renúncia per part de l'escriptor: la intenció s'adreça voluntàriament cap a allò que s'escapa completament del domini del seu intel·lecte, és a dir, allò que el sobrepassa; en aquest cas, la dimensió inconscient de la memòria o bé de la realitat ordinària. Amb aquest gest, apuntant a un horitzó indeterminat, doblega la intencionalitat i l'interès, ja que l'enteniment es revela incapaç d'adreçar-se a cap objecte específic i queda en suspens. Fruit d'aquesta renúncia, l'escriptor es nodreix de l'expectativa que de sobte l'envaeixi un signe sensible que fins aleshores no havia arribat ni tan sols a sospitar que existia.

La principal víctima d'aquesta activitat intel·lectual feble és el mecanisme d'abstracció conceptual, que queda entre parèntesis. L'operació d'abstreure «convé a la finalitat utilitària»,²⁰ perquè aprehèn i classifica la part formal dels fenòmens en categories i representacions esquemàtiques que faciliten la manipulació de la realitat. En contrapartida, la part sensible dels fenòmens queda al marge en considerar del tot inútil les seves aportacions en vistes a aquesta lògica pragmàtica. No obstant això, a causa de l'ostracisme a què el jo afeblit relega el mecanisme d'abstreure, hom ja no objectiva la realitat circumdant amb esquemes conceptuals i, en conseqüència, perd els coneixements pràctics que són bàsics per a la vida quotidiana. El món es torna, aleshores, un lloc on és difícil dur una vida ordinària i s'hi habita com ho fa l'infant, que encara no pot extreure els coneixements conceptuals necessaris per manipular la realitat.

²⁰ Marcel PROUST, *A la recerca del temps perdut*, XIV. *El temps trobat*, op. cit., pàg. 28.

Podem dir, amb Benjamin, que Proust és un infant d'edat avançada, un ésser fràgil i desvalgut que és incapaç de sortir-se'n bé per la seva manca de coneixements pràctics. Així ho sosté Benjamin quan cita Jacques Rivière per il·lustrar la condició vulnerable de Proust en l'esfera més elemental de la vida quotidiana: «Marcel Proust ha mort de la mateixa inexperiència que li ha permès escriure la seva obra. Ha mort de desconeixement del món i perquè no va saber canviar les seves condicions de vida, que havien esdevingut letals per a ell. Ha mort perquè no sabia com es fa foc, com s'obre una finestra».²¹

Desconeixem si l'enteniment feble de Proust ho és per naturalesa, si obeeix als aprenentatges de la memòria involuntària, o bé totes dues coses alhora. En qualsevol cas, sostenir l'enteniment feble és fonamental per posar en suspens el mecanisme d'abstracció i concedir la prioritat de la dimensió sensible de l'individu per sobre de la dimensió formal. Aquesta maniobra capgira el tipus de coneixement que hom aprehèn de la realitat. Ja no és l'intel·lecte qui pren la iniciativa per definir amb el llenguatge allò que el fenomen és, sinó que és la sensibilitat la que, passiva, oberta i receptiva a la matèria, espera que sigui el fenomen mateix qui reveli allò que és al llenguatge. L'enteniment fort elabora construccions psicològiques per sotmetre les circumstàncies externes a conveniència. En canvi, l'enteniment feble, desproveït de cap interès per dominar la realitat que l'envolta, no desenvolupa aquesta mena de constructes psicològics i, consegüentment, té una relació directa i impersonal amb la matèria. En aquesta distinció hi ressona l'oposició de Bergson entre un enteniment pragmàtic, ocupat a extreure una informació útil de la realitat, i una mirada contemplativa, lliurada a la percepció de la realitat material.²²

Benjamin subratlla el compromís de Proust amb un enteniment feble per mitjà d'una nova citació del comentarista Jacques Rivière: «Feblesa i geni són ja en Proust una única cosa: la renúncia intel·lectual, l'escepticisme provat que aportava a les coses. [...] Jacques Rivière: *Proust s'apropa a la vivència sense el menor interès metafísic, sense la menor inclinació constructivista, sense la menor intenció de consolar*».²³

4. L'art de la mimesi

4.1. La mimesi de l'espai

I així tampoc la figura bàsica d'aquesta obra en la condició sistemàtica de la qual Proust va insistir incansablement, no té res de construït. El que té de sistemàtica és semblant al recorregut de les línies de la mà o de l'ordenació dels estams en el calze de la flor. Proust,

²¹ Walter BENJAMIN, *Assaigs de literatura contemporània*. Barcelona: Columna Edicions, 2001, pàg. 27.

²² Vegeu Henri BERGSON, *La pensée et le mouvant: essais et conférences*. París: Presses Universitaires, 1969.

²³ Walter BENJAMIN, *Assaigs de literatura contemporània, op. cit.*, pàg. 26.

aquest infant ancià, es deixa caure profundament cansat al si de la natura no pas per alimentar-se'n: per somniar amb els batecs del seu cor.²⁴

A propòsit de la concepció de l'espai, la recepció de la realitat per un enteniment feble o semiconscient trenca amb la convencional distància entre subjecte i objecte imposada per l'intel·lecte. En l'estat de somieig no hi ha una separació entre el jo i la cosa, sinó la seva confusió i definitiva dissolució en una comunió que els integra. Així com l'infant es lliura a les sensacions i les impressions que van apareixent al seu voltant fins a oblidar la pròpia corporeïtat i confondre's amb el que l'envolta, Proust, abandonat a un enteniment de baixa intensitat, també és capaç d'assumir una sensibilitat que el fon amb l'espai i el mimetitzava amb cadascun dels seus aspectes.

Segons Benjamin, la clau de volta per comprendre la mimesi proustiana descansa en el fet que «concedís màxima importància a la passió per allò vegetal»²⁵ a l'hora de recrear el món social. En aquesta línia, remarca que la integració de Proust en els ambients mundans de l'època és comparable a la confusió de l'insecte en la natura. Si l'insecte ressegueix cada pam i racó de natura de manera discreta, íntima i exhaustiva, l'enteniment feble plana arran de la superfície empírica que habita i s'esgota en l'aprehensió dels matisos del món físic. Ni l'insecte ni Proust passen res per alt, tots dos s'ocupen de recopilar amb zel la textura de cada racó de realitat. És així que Nabokov, a *Curso de literatura europea*, potser fent-se ressò de la metàfora naturalista encunyada per Benjamin, remarca de l'escriptor francès que «la conversación y descripción en Proust se amalgaman unas con otras, creando una nueva unidad en la que la flor, la hoja y el insecto pertenecen a un mismo árbol florido».²⁶

Més en detall, insistint en l'afebliment del jo, observem que Benjamin argumenta que la relació mimètica de Proust amb l'ambient social es fonamenta en dues raons: l'assumpció de la màxima que «voir» i «désirer imiter» son el mateix, i «la seva actitud independent i subalterna alhora»²⁷ en societat. La identificació entre el que veu i el que desitja imitar atorga a Proust la capacitat d'esdevenir una mena de mirall del que observa, i d'altra banda, l'assumpció d'una conducta irrellevant li ofereix l'oportunitat d'escrutar els contextos socials sense cridar l'atenció. En aquest punt, la personalitat discreta i el comportament passiu del personal de servei representen, al parer de Benjamin, la posició ideal que Proust «enveja perquè podien observar més bé els detalls més íntims de les coses que a ell li interessaven».²⁸

²⁴ *Id.*

²⁵ *Ibid.*, pàg. 22.

²⁶ Vladimir NABOKOV, *Curso de literatura europea*. Barcelona: Debolsillo, 2020, pàg. 321.

²⁷ Walter BENJAMIN, *Assaigs de literatura contemporània*, *op. cit.*, pàg. 22.

²⁸ *Id.*

4.2. La mimesi del temps

L'enteniment feble també desfà la concepció abstracta del temps entès com a instància conceptual, lineal i independent de la matèria, i reacciona amb l'expressió d'un temps que es mesura en els paràmetres de l'espai, és a dir, empíric. El temps és el resultat d'haver copiat amb minuciositat el conjunt de canvis i variacions subtils que manifesta l'evolució de la matèria. En aquest sentit, temps i espai coincideixen. Des d'aquest enfocament, entenem que Proust recomani que s'ha de veure una persona «situada en la perspectiva deformadora del temps».²⁹

A la *Recerca*, l'individu no viu en el temps, sinó que és temps. El temps és produït per i en la pròpia corporeïtat de la matèria com una part consubstancial d'aquesta. És el producte de la creativitat i l'extensió de modificacions que mostra l'aspecte extern i material d'un individu, o dit d'una altra manera, el conjunt dels seus canvis concretats i situats en un segment finit de matèria. L'existència de l'individu no es representa en el temps, sinó que és el temps el que s'expressa en l'històric de transformacions de l'individu. El temps, per tant, és subsidiari de les discontinuïtats empíriques i només es pot concebre a través de la matèria. Proust, doncs, s'abona al temps material entès com a *durée*, de Bergson.³⁰ La relació no instrumental que serveix a la memòria involuntària per accedir a la dada pura manté una estreta relació amb la intuïció sensible que Bergson planteja en l'obtenció de les dades immediates de la matèria.³¹

Pel que fa a l'oposició del temps del tic-tac —temps abstracte— amb el temps delimitat en la realitat física —temps concret—, i l'aposta de Proust per aquest últim, Benjamin assenyalava que «l'eternitat de la qual Proust revela aspectes és el temps circumscrit, no pas l'il·limitat. El seu veritable interès recau en el decurs del temps sota la seva configuració més real, és a dir, la circumscrita a l'espai».³²

Si admetem que en la narració de la *Recerca* el temps concret és constituït de signes sensibles, i al seu torn aquests signes de la memòria inconscient provenen d'anys i contextos diferents i allunyats en el temps els uns dels altres, aleshores els diversos individus que apareixen en les escenes literàries no comparteixen necessàriament el mateix context temporal. Els signes sensibles assisteixen a la narració des de l'atemporalitat de l'ordre inconscient de la memòria, i, per extensió, també proveeixen la narració d'un caràcter atemporal. En aquesta direcció, Nabokov va escriure de la *Recerca* que «el despliegue puede abarcar años enteros en un simple pasaje. Del niño que sueña, se despi-

²⁹ Marcel PROUST, *A la recerca del temps perdut*, XIV. *El temps retrobat*, op. cit., pàg. 89.

³⁰ Sobre la influència de Bergson en la literatura francesa, vegeu Michel DÉCAUDIN, *La crise des valeurs symbolistes. Vint ans de poésie française 1895-1914*. Ginebra-París: Slatkine, 1981.

³¹ Vegeu Henri BERGSON, *Assaig sobre les dades immediates de la consciència. La intuïció filosòfica*. Barcelona: Edicions 62, 1991, pàg. 164, pàg. 186-187 i pàg. 189-190.

³² Walter BENJAMIN, *Assaigs de literatura contemporània*, op. cit., pàg. 22.

erta y se duerme otra vez, pasamos imperceptiblemente a sus hábitos de dormir y despertarse en su madurez, época a la que corresponde su narración».³³

5. La tècnica del pescador en l'obtenció de impressions pures

Els productes que emergeixen lliurement de la «*mémoire involontaire*» són encara imatges visuals aïllades en bona part, presents només de forma enigmàtica. Però justament per això, per lliurar-se conscientment a la vibració més íntima d'aquesta obra, cal traslladar-se a un estrat especial i més profund d'aquesta memòria involuntària, en el qual els moments del record ja no se'ns presentin aïllats, com a imatges, sinó sense imatge ni configuració, indeterminats i greus, donant-nos notícia d'un tot, tal com el pes de la xarxa dona notícia al pescador de la seva captura.³⁴

En aquest passatge, Benjamin compara l'activitat de Proust en la memòria involuntària amb la tasca del pescador que remunta la xarxa del fons del mar. Sense el salt al buit que realitzen tots dos en l'exercici del seu ofici, tant els peixos que habiten en la profunditat del mar com les impressions pures situades més enllà de l'ordre conscient romandrien ocults. D'acord amb la dialèctica renúncia-promesa, el pescador llança la xarxa al fons del mar amb l'expectativa de capturar un peix i Proust s'abandona a les capes inconscients a l'espera que emergeixi a la superfície una impressió pura. Proust mateix va utilitzar una metàfora similar a la del pescador per il·lustrar la seva tasca amb la memòria involuntària: «la meva atenció, explorant l'inconscient, anava a buscar, to-pava, vorejava, com un submarinista que sondeja».³⁵

Avançant una mica més, observem que, segons Benjamin, en el camp de la fotografia, els signes sensibles inconscients, és a dir, les impressions pures, s'allotgen a l'inconscient òptic. Aquesta dimensió inconscient correspon a la capa de la realitat que l'objectiu de la càmera captura, però que l'ull humà només adverteix en examinar la imatge *a posteriori*. Per tant, es tracta d'un aspecte de la realitat que el fotògraf mai no pot enregistrar de manera conscient, però que, tot i això, obté a través del pla involuntari que l'aparell convoca. En paral·lel, pel que fa a l'activitat del pescador i de Proust, pescar peixos del fons del mar o cercar impressions pures de l'inconscient són accions el resultat de les quals no depèn del pescador ni de l'escriptor, i, tanmateix, la seva col·laboració és indispensable per accedir a aquests béns. La pesca i la immersió en les impressions són accions voluntàries; si hom pesca o hom extreu una impressió, no.

En comparar la relació que el fotògraf manté amb l'inconscient òptic respecte a la que s'estableix entre Proust i la memòria inconscient, notem que totes dues es caracte-

³³ Vladimir NABOKOV, *op. cit.*, pàg. 322.

³⁴ Walter BENJAMIN, *Assaigs de literatura contemporània*, *op. cit.*, pàg. 28.

³⁵ Marcel PROUST, *A la recerca del temps perdut*, XIV. *El temps retrobat*, *op. cit.*, pàg. 36.

ritzen per desenvolupar una disposició feble envers el seu fi. El requisit per accedir a la dimensió inconscient de la memòria és, paradoxalment, no voler accedir-hi. Només reconeixent la impossibilitat d'arribar per un mateix a copsar impressions pures, s'obre la possibilitat de poder extreure'n alguna. El mateix passa amb el fotògraf: si aspira a conquerir l'inconscient òptic, aquest, per definició, s'esmuny; només l'incorpora tan bon punt es desentén de l'afany de posseir-lo.

6. L'absència de formalitat en les impressions pures

Quan Proust és sobrevingut per una impressió pura s'adona que aquesta no proporciona cap dada formal relativa al seu origen, i que no pot adscriure la impressió d'una olor ni d'un so al seu context original. Té constància del color del tapís, però desconeix el context en què el va veure; té presents les sanefes de la safata ornamentada amb relleus àrabs, però no les associa amb la situació del moment; contempla l'extrema cautela d'unes passes i no les identifica amb l'acció que els correspon. No disposa, en definitiva, del correlat formal amb què l'enteniment conceptualitza la realitat sensible per convertir-la en una realitat d'identitats, categories, idees, línies cronològiques i esquemes lògics.

Vista des dels estàndards de la memòria convencional, la memòria inconscient és una memòria difusa i plena de llacunes perquè li manca justament la part conceptual que aporta l'enteniment amb el procés de formalització i estructuració dels records. En relació amb l'absència d'un fonament formal en les impressions pures, Proust revela:

«[...] però no en puc reconèixer la forma, demanar-li —com a únic intèrpret possible— que em tradueixi el testimoni del seu contemporani, del seu inseparable company, el sabor, demanar-li que m'informi de quina circumstància particular, de quina època del passat es tracta».³⁶

I en un altre lloc: «I certament no hi hauria només la meva àvia, ni l'Albertine, sinó força d'altres encara de qui jo hauria pogut assimilar una paraula, una mirada, però que com a criatures individuals ja no recordava».³⁷

Així doncs, el preu per disposar d'impressions pures és haver de desconèixer els aspectes formals en què aquestes es van produir, com per exemple: Quan es va originar la impressió? Qui hi era present? Què la va fer possible? En quin context s'esdevingué? Proust no pot respondre aquesta mena de preguntes, i això és tant com dir que no pot assignar al signe sensible la identitat formal que li correspon en origen. Les impressions, emmagatzemades al marge de tot procés d'individuació, revelen, tal com apuntava

³⁶ Marcel PROUST, *A la recerca del temps perdut, I. Pel cantó de Swann*. Barcelona: La Butxaca, 2012, pàg. 63.

³⁷ Marcel PROUST, *A la recerca del temps perdut, XIV. El temps retrobat, op. cit.*, pàg. 63.

Benjamin, el rostre d'una dada sensible aïllada, «sense imatge ni configuració». En aquest aspecte, Proust confessa: «els noms havien perdut per a mi la seva individualitat, les paraules em descobrien tot el seu sentit».³⁸

7. L'art del trencadís en la composició de la imatge literària

Davant les impressions pures que irrompen de l'inconscient, la qüestió fonamental és: com s'ho fa Proust per atorgar-los una entitat si no posseeixen cap marca d'historicitat i, per tant, són fragments sensibles que no es poden ubicar en el lloc, l'any, el dia i el context general en què van ocórrer? Els materials empírics constitueixen una acumulació d'accidents i particularitats sensibles sense cap individu al qual referir-se. Aquesta dificultat ens remet al plantejament de sant Tomàs, per a qui aprehendre l'universal en la cosa material antecedeix, necessàriament, el coneixement concret de la seva individualitat. O dit d'una altra manera, no es pot parlar d'una cosa en particular sense saber prèviament de quina cosa —universal— es parla.³⁹ En aquest aspecte, el fet que les impressions pures sobrepassin les coordenades i els formalismes de la raó pot semblar una mancança insuperable a l'hora de reconstruir el passat, però per a Proust representa l'oportunitat d'elaborar una escriptura que ostenta una càrrega empírica elevada i un grau d'universalitat ben ampli.

Si atenem al contingut sensible de les impressions, la facultat idònia per fer-se càrrec d'aquest material sensible no és la raó, sinó la col·laboració de la sensibilitat amb la imaginació. En aquest punt, Proust utilitza aquestes dues facultats per explorar les possibilitats compositives de les impressions pures. Pel que fa a la relació entre els elements que constitueixen la imatge literària, la indeterminació formal de la impressió pura, és a dir, l'absència de dades formals mínimes que individualitzin la impressió, impedeix que hom pugui reconstruir un temps i un espai successius, ordenats i contextualitzats en termes lògics. Com que la manca de substrat lògic desfà qualsevol intent de fer ús dels principis de causalitat i d'identitat, Proust recorre al principi d'afinitat sensible, que s'adequa al caràcter empíric de la impressió pura. Aquest principi consisteix a estructurar la imatge literària d'acord amb les possibilitats internes de la matèria sensible. En la pràctica, això es tradueix en un procés en què la sensibilitat aplega al seu voltant impressions pures d'acord amb el parentiu empíric que mantenen entre si, i al seu torn, el lliure joc de la imaginació assaja afinitats que puguin amalgamar les unes amb les altres, en un art propi del trencadís però adaptat al camp literari.

³⁸ *Ibid.*, pàg. 97.

³⁹ Vegeu: Santo TOMÁS DE AQUINO, *Suma de Teologia* I. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2017, c. 86, a. 1., pàg. 786-787.

L'art del trencadís comença, doncs, amb la vinculació d'impressions sensibles — fragments— aparentment independents, i acaba amb una imatge literària —el trencadís— amb sentit. En aquesta operació, l'enteniment feble hi juga un paper decisiu. És la baixa intensitat de l'intel·lecte el factor que facilita que la sensibilitat i la imaginació puguin percebre semblances entre realitats que són del tot estranyes i incommensurables entre si. A propòsit d'aquesta percepció de la realitat, Benjamin apunta de Proust que «esquinçat per l'enyorament jeia al llit, l'enyorament del món desfigurat en l'estadi de la similitud, on s'apareix el veritable rostre surrealista de l'existència».⁴⁰

La concepció de la semblança en Proust du l'empremta del surrealisme de l'època. Aquest corrent, en la seva àmplia experimentació de les possibilitats de l'àmbit oníric de l'ésser humà, explora el fet que, en l'estat de somieig, les diferències entre identitats es desdibuixen i les semblances s'intensifiquen. En conseqüència, realitats aparentment estranyes les unes de les altres tenen per a la disposició onírica aspectes compartits que mai no haguéssim relacionat en l'estat de vigília. En certa manera, l'enteniment feble adoptat per Proust materialitza, en el treball literari, una de les possibilitats que el surrealisme conjurà en l'estat oníric.

Reprent el nostre fil principal, fixem-nos que la impressió pura és un fragment de realitat parcial i precària, incapaç de comunicar gairebé res d'intel·ligible, tal com succeeix amb els trossets del trencadís. Així com el trencadís esdevé un dibuix amb sentit a partir de la integració encertada d'una infinitud de pedretes plurals i disperses, també la imatge literària integra una multiplicitat d'impressions individuals que per si soles no expressen res, però que totes agrupades expressen una realitat amb sentit. Amb una lògica de la identitat esmicolada, l'enteniment feble, en contemplar les impressions en l'estadi de semblança, eixampla les possibilitats compositives que el lliure joc de la imaginació pot projectar en la forma del trencadís. En aquesta línia, Benjamin sosté de Proust:

[...] el culte apassionat a la semblança. No permet reconèixer els veritables signes del seu domini allò on descobreix aquesta semblança en les obres, fisonomies o maneres de parlar, sempre de manera desconcertant i inopinada. La similitud de l'Un amb l'Altre que tenim present, la que ens ocupa la vigília, només voreja la més profunda del món oníric, en el qual allò que s'esdevé no apareix mai idèntic, sinó semblant: inescrutablement semblant a si mateix.⁴¹

⁴⁰ Walter BENJAMIN, *Assaigs de literatura contemporània*, op. cit., pàg. 17.

⁴¹ *Id.*

8. L'escena literària és fictícia; el seu contingut, real

D'acord amb la tècnica del trencadís, les escenes de la *Recerca* s'estructuren en la forma d'una narració fictícia que serveix a l'escriptor per introduir les dades sensibles que considera escaients. Per exemple, en el pla formal, l'escena que Proust descriu a l'inici de *Pel cantó de Swann* d'un infant abans d'anar a dormir és la narració fictícia d'una sola nit però, pel que fa al contingut, és verídica perquè hi són expressades les impressions de totes les nits que ha viscut. Aplicant-hi la metàfora del pescador, si aquest llança la xarxa al mar a l'espera que s'ompli de peixos, Proust convoca un motiu —l'instant abans d'anar a dormir— i es retira amb l'expectativa que les impressions acudeixin a la seva crida. Naturalment, quan llegim una escena de la *Recerca* ens passa per alt que el passatge en qüestió no remet a un episodi històric determinat, sinó que hi conviuen fragments sensibles dispersos en el temps que són presentats de forma unitària. L'escena descrita no coincideix totalment amb cap realitat, però en reflecteix parcialment un nombre indefinit.

D'altra banda, atenent al valor empíric de la *Recerca*, la quantitat de materials sensibles que concentra la imatge literària proporciona una representació de la realitat amb una càrrega empírica superior a la que exhibeix la novel·la teixida per mitjà de l'enteniment fort. En col·laboració amb la memòria ordinària, l'enteniment fort es veu limitat per la relació lògica i formal de la impressió amb el seu context. En canvi, l'enteniment feble, en ignorar el context que correspon a cada impressió, té la possibilitat d'acumular de manera creativa i indefinida les impressions sensibles fins a assolir l'expressió d'una escena que, regulada per la coherència del principi d'afinitat sensible, sigui plena de densitat, color, volum i textura.

9. L'individu literari és fictici; les seves parts, reals

Aturem-nos ara en la composició de les individualitats a la *Recerca*. Seguint el procediment del trencadís desenvolupat per l'enteniment feble, cada individu, en haver estat constituït de múltiples impressions procedents del món físic, gaudeix d'un contingut vertader. En canvi, la seva forma, composta de fragments empírics dispersos, no concorda amb cap individu del món i, per tant, és fictícia, a la manera del monstre mitològic de la Quimera. Totes les parts d'animals que componen aquesta criatura mitològica són vertaderes enteses separatament, però integrades en una sola figura conformen un individu sense cap referència en la realitat exterior i, per tant, fictici. En aquesta línia, les individualitats que confecciona Proust —esglésies, personatges, camins, cases, habitacions— són composicions fictícies, malgrat que el contingut empíric remet a esglésies, personatges, camins, cases i habitacions del tot reals. En consonància amb aquesta interpretació, Proust escriu: «les individualitats (humanes o no) estan fetes en un llibre d'impressions nombroses que, agafades de

força noies, de força esglésies, de força sonates, serveixen per fer una sola sonata, una sola església, una sola noia».⁴²

En relació amb el valor universal de l'individu, tal com passava en el cas de la composició de l'escena, l'enteniment feble no disposa d'unes individualitats històriques i objectives que exercixin de referent i coartin la descripció literària de l'individu. Atès això, l'art del trencadís es revela com un instrument útil per elaborar individus que, formats de fragments procedents d'una sèrie indefinida de casos afins, posseeixin una certa universalitat.

Aprofundint en aquesta vocació d'universalitat, Proust indica que enmig del mar d'impressions, la tasca de l'escriptor és transcriure-les en un «llenguatge universal»,⁴³ entre altres raons, perquè «no hi ha res que pugui durar si no és esdevenint general».⁴⁴ Amb aquest imperatiu, l'escriptor examina les impressions per determinar quines contribueixen en la constitució d'una generalitat. En aquest punt, Proust prescriu a l'escriptor que «el seu encàrrec és mirar d'interpretar les sensacions com els signes d'altres tantes lleis i d'idees».⁴⁵ L'exigència d'universalitat en les impressions és el requisit indispensable que estableix l'escriptor per nodrir la *Recerca*. Així, Proust subratlla que «el sentiment del que és general és el que en el futur escriptor elegeix el que és general i podrà entrar en l'obra d'art».⁴⁶

Des d'aquesta perspectiva, la descripció sensible d'una església o del comportament d'un personatge no respon tant a la inclinació de Proust per la minuciositat i l'obsessió pel detall, sinó a la recopilació i unió en forma de trencadís de fragments sensibles aïllats en el temps que, un cop units, ofereixen l'expressió universal d'un individu particular. En aquesta direcció, Proust expressa la contrarietat que sentí amb la recepció de la seva obra per part dels lectors, que van confondre la mirada concreta per la mirada general:

Em van felicitar per haver-les descobert al «microscopi», quan, al contrari, jo havia fet servir un telescopi per percebre coses, molt petites en efecte, però perquè estaven situades a una gran distància, i cadascuna de les quals era un món. Allà on buscava les grans lleis, m'anomenaven tafaner de detalls.⁴⁷

Així doncs, a la formació individual d'una església, d'un camí, d'una vaixella, de la gelosia o dels instants previs a anar a dormir hi menen la col·laboració dels fragments

⁴² Marcel PROUST, *A la recerca del temps perdut*, XIV. *El temps retrobat*, op. cit., pàg. 217.

⁴³ *Ibid.*, pàg. 64.

⁴⁴ *Ibid.*, pàg. 66.

⁴⁵ *Id.*

⁴⁶ *Ibid.*, pàg. 60.

⁴⁷ *Ibid.*, pàg. 224.

empírics de totes les esglésies, camins, vaixelles, expressions de gelosia i instants abans d'anar a dormir que ha vist. En conclusió, d'una banda, el trencadís assoleix la universalitat per mitjà de l'acumulació de fragments d'individus particulars, i de l'altra, adquireix una càrrega empírica elevada per mitjà de la concentració d'impressions. Sobre aquesta qüestió, Proust comenta que «per obtenir volum i consistència, caràcter general, realitat literària, de la mateixa manera que li cal haver vist moltes esglésies per pintar-ne una de sola, també li calen moltes persones per a un sol sentiment».⁴⁸

En relació amb la càrrega empírica, de manera similar a com passava en la composició de les escenes, l'escriptor de la *Recherche*, aliè als imperatius de la memòria convencional, no escriu sota el jou d'una individualitat predeterminada i referencial que prefigura, condiona i delimita a tall de model les possibilitats de la descripció literària. Al contrari, immers en els amplis paràmetres de la memòria inconscient, pren les impressions pures i descontextualitzades sota el principi d'afinitat sensible per tal de determinar un individu que concentri un extens nombre d'impressions i, en conseqüència, llueix una expressió empírica robusta, acolorida, espessa, intensa i matisada. De nou, l'absència d'una individualitat prèvia permet a l'escriptor indagar amb el trencadís un ventall amplíssim de possibilitats compositives que condueixin la composició literària de l'individu a lluir la plenitud empírica.

10. L'individu és un universal concret

Per entendre la innovadora proposta que Proust ofereix en relació amb el problema dels universals, convé partir de la contraposició que efectua entre memòria uniforme i memòria involuntària. Cada cop que l'enteniment abstreu la forma de l'individu material per aprehendè'n el concepte universal —*universalitat in re*— i el desa en la memòria uniforme, subreptíciament i en paral·lel, la sensibilitat adopta la matèria que l'enteniment ha rebutjat i la guarda en la memòria involuntària. En certa manera, l'abstracció que realitza l'enteniment de la forma en l'individu és contrarestada per la separació —abstracció— que la sensibilitat fa de la matèria en aquest mateix individu:

el gest més insignificant que hem fet, estava envoltat, portava en ell el reflex de les coses que lògicament no depenien d'ell, n'havien estat separades per la intel·ligència que no necessitava res d'ells per als objectius del raonament, però enmig dels quals – aquí un reflex rosa del capvespre sobre la paret florida d'un restaurant campestre, sensació de gana, desig de les dones, plaer de luxe; allà volutes blaves del mar matinal embolcallant frases musicals que n'emergeixen parcialment com les espatlles de les ondines.⁴⁹

⁴⁸ *Ibid.*, pàg. 68.

⁴⁹ *Ibid.*, pàg. 25.

Com ja hem vist, Proust resol el problema de no disposar d'una forma universal que suporti les dades sensibles de la memòria involuntària per mitjà de la tècnica del trencadís. Però, de retruc, el trencadís aporta una mirada nova a l'hora de concebre l'universal en conduir les dades sensibles a una plenitud intel·ligible que sintetitza l'universal amb el particular, en el que podem anomenar un universal concret. L'individu és universal perquè la seva individualitat concentra i materialitza fragments d'una multiplicitat d'individus i, en aquest aspecte, és predicable d'una generalitat de casos. D'aquesta manera la individualitat, concreta i empírica, no es limita necessàriament a l'abast d'un particular, sinó que es pot referir a un conjunt de casos particulars. I l'universal no necessita ser abstracte per ser aplicable a una generalitat d'individus, també es pot basar a partir de la composició d'una multitud de fragments afins en una sola figura i, en conseqüència, pot ser empíric.

L'universal concret supera la tradicional tensió ontològica que vincula allò universal amb l'abstracte, i allò particular amb el concret; ja que l'universal passa a ser concret i el particular, universal. No obstant això, si la universalitat expressa la realitat d'un nombre indefinit de casos particulars i, al seu torn, cada particular reflecteix aquesta universalitat, en l'universal concret, el particular en si mateix, entès com la realitat singular i única d'un sol individu, s'esvaeix. A la *Recerca*, la correspondència estricta entre l'individu literari i el seu referent en la realitat objectiva es dissol en la universalitat construïda pel trencadís. L'única realitat que expressa el particular és, doncs, la que al·ludeix a una generalitat d'individus. En aquest extrem, en relació amb l'existència d'un particular amb un contingut universal, llegim de Proust que «no hi ha un nom de personatge inventat sota el qual no pugui posar-hi seixanta noms de personatges vistos, un dels quals ha posat per la ganyota, l'altre pel monocle, l'altre per la ira, un altre pel moviment just del braç, etc.».⁵⁰

El particular és una entitat fictícia que serveix per expressar una universalitat amb tota la concreció empírica. L'assimilació del particular en l'universal acaba per definir el particular en els termes d'un universal encobert. I és que per a Proust l'universal és l'única realitat que posseeix un valor ontològic: «No són les persones les que existeixen realment i en conseqüència són susceptibles d'expressió, sinó les idees».⁵¹

A tot això, la intervenció del subjecte és decisiva perquè l'universal comparegui a la *Recerca*. Els universals són en totes les coses en major o menor grau, però sempre disseminats en signes sensibles que la memòria involuntària recopila i que l'escriptor té la tasca de convocar per tal d'elaborar els trencadissos. El fonament dels universals, doncs, prové d'una realitat extramental, però la seva existència no és real, sinó ideal —*universalitat in mente*—, perquè és obra del subjecte. Ara bé, aquesta participació del subjecte

⁵⁰ *Ibid.*, pàg. 59.

⁵¹ *Ibid.*, pàg. 69.

te no ens ha de dur a pensar que la construcció de l'universal concret en Proust desemboca en un idealisme arbitrari i capriciós. Temorós de ser objecte d'aquesta controvertida acusació, Proust s'afanya a desmentir-la amb els mots següents:

Les idees formades per la intel·ligència pura només tenen una veritat lògica, una veritat possible, la seva elecció és arbitrària. El llibre de caràcters figurats, no traçats per nosaltres, és el nostre únic llibre. No som lliures davant de l'obra d'art, que no la fem al nostre grat, sinó que, com que preexisteix en nosaltres, estem obligats, perquè és necessària i oculta, i igual com faríem amb una llei de la naturalesa, a descobrir-la.⁵²

El compromís de l'escriptor de la *Recerca* consisteix en fer intel·ligibles els «caràcters figurats» d'un «llibre», el de la memòria involuntària, que posseeix el privilegi ontològic de ser «l'únic la “impressió” del qual l'ha feta en nosaltres la mateixa realitat».⁵³ Per tant, l'exercici de desxifrar els caràcters figurats de les impressions sensibles equival a l'acció de desvetllar significats latents en la realitat. L'escriptor, doncs, actua de mediador en donar veu a una obra d'art preexistent. En aquest sentit, Proust sentència: «el deure i la tasca d'un escriptor són els d'un traductor».⁵⁴

Malgrat que l'escriptor participa amb la seva subjectivitat en la concepció de l'universal, la seva activitat, destinada a treure a la llum la potencial universalitat que preexisteix en els signes sensibles que la realitat ha imprès en la memòria involuntària, atorga a l'universal concret un valor d'objectivitat. D'aquí la confiança de Proust en el fet que els lectors es puguin reconèixer en la universalitat de les seves pàgines: «El meu llibre, gràcies al qual jo els proporcionaria el mitjà de llegir en ells mateixos. De manera que no els demanaria que em lloessin o em denigressin, sinó solament que em diguessin si és ben bé allò, si les paraules que llegeixen en ells mateixos són les que jo he escrit».⁵⁵

11. La veritat empírica és també una veritat intel·lectual

Com és el trànsit de les impressions sensibles a la formació d'una veritat universal? De nou, l'escriptor de la *Recerca* compon els fragments empírics —impressions— per mitjà de l'art del trencadís amb la finalitat d'il·lustrar un universal concret. Guiat per la vocació d'universalitat, s'esmerça a trobar l'ocasió per imprimir una forma universal al flux de materials sensibles, mentre aquests, per la seva banda, determinen quin serà el contingut d'aquesta universalitat, és a dir, la seva concreció empírica. El principi

⁵² *Ibid.*, pàg. 37.

⁵³ *Id.*, pàg. 37.

⁵⁴ *Ibid.*, pàg. 48.

⁵⁵ *Ibid.*, pàg. 215.

d'afinitat sensible satisfà l'exigència d'universalitat en organitzar les impressions, i al seu torn, la concreció de la universalitat es regula a partir de les possibilitats expressives dels materials sensibles.

Amb el mot «croquis»⁵⁶ o «quadern d'anatomia», Proust designa la sèrie de proves, assajos i espais pendents d'omplir que efectua l'escriptor abans no troba la forma definitiva, és a dir, aquell moment en què per fi aconsegueix conjugar en la descripció empírica una forma universal. Així, Proust comenta que: «Només se'n recorda del que és general [...] la vida dels altres estava representada en ell i, quan més tard escriuria, vindrien a compondre amb un moviment d'espatlles comú a molts, veritable com si estigués anotat en el quadern d'un anatomista, però en aquest cas per expressar una veritat psicològica, i empeltant sobre les seves espatlles un moviment de coll fet per un altre, ja que cadascun hauria donat el seu instant de posa».⁵⁷

En aquest passatge, la conjunció d'un moviment d'espatlla «comú a molts» amb un determinat moviment de coll, procedent d'un altre camp d'observacions i separat en el temps, serveix a Proust per mostrar un fenomen universal concretat en la realitat d'un individu en particular, és a dir, una veritat psicològica. La universalitat no pot sobreviure al marge de la seqüència empírica en què es manifesta, així com, al seu torn, l'esmentada seqüència necessita la determinació formal d'aquesta universalitat per poder fer efectiva la seva concreció. Per mitjà del trencadís, les dades sensibles i el traç de la forma universal es fonen en una sola realitat en la qual l'una no precedeix l'altra, sinó que s'esdevenen de manera simultània, complementària i necessària.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter, *Pequeña historia de la fotografía*. Palma: Centellas, 2022.
- BENJAMIN, Walter, *Assaigs de literatura contemporània*. Barcelona: Columna Edicions, 2001.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*. València: Pre-Textos, 2013.
- BERGSON, Henri, *Assaig sobre les dades immediates de la consciència. La intuïció filosòfica*. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant: essais et conférences*. París: Presses Universitaires, 1969.
- DÉCAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vint ans de poésie française 1895-1914*. Ginebra-París: Slatkine, 1981.
- NABOKOV, Vladimir, *Curso de literatura europea*. Barcelona: Debolsillo, 2020.
- PROUST, Marcel, *A la recerca del temps perdut, I. Pel cantó de Swann*. Barcelona: La Butxaca, 2012.
- PROUST, Marcel, *A la recerca del temps perdut, XIV. El temps retrobat*. Barcelona: Viena Edicions, 2022.
- TOMÁS DE AQUINO, Santo, *Suma de Teología I*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2017.

Martí ÒDNA TRUJILLO

⁵⁶ *Ibid.*, pàg. 59.

⁵⁷ *Ibid.*, pàg. 60.