

“Una pequeña muestra de análisis materialista”: aportes para el estudio de las imágenes entre Marcel Proust y Walter Benjamin

Lisandro Relva¹

Recibido: 13/08/2023 / Aceptado: 07/11/2023

Resumen. La obra de Marcel Proust constituye un lugar privilegiado para el pensamiento de Walter Benjamin, dado que ahí encuentra el ahora de la cognoscibilidad histórica, ese instante bifacial entre el sueño y la vigilia donde la verdad relampaguea para hacer estallar en pequeñas esquirlas las garantías ofrecidas por el pensamiento moderno. Mediante un análisis pormenorizado de la presencia de la imagen en la obra de Proust y sus implicaciones en la lectura y escritura de Walter Benjamin, este artículo se propone leer, en el análisis materialista proustiano, una condición de posibilidad de la crítica benjaminiana del continuum historicista dominante en su época.

Palabras clave: Proust; Benjamin; imagen; historia; materialismo.

[fr] “Un petit échantillon d’analyse matérialiste” : une étude d’images entre Marcel Proust et Walter Benjamin

Résumé. L’œuvre de Marcel Proust constitue un lieu privilégié pour la pensée de Walter Benjamin, car c’est là qu’il trouve le maintenant de la connaissabilité historique, cet instant biface entre le sommeil et la veille où la vérité jaillit pour briser en éclats les garanties offertes par la pensée moderne. A travers une analyse détaillée de la présence de l’image dans l’œuvre de Proust et de ses implications pour la lecture et l’écriture de Walter Benjamin, cet article vise à lire, dans l’analyse matérialiste proustienne, une condition de possibilité pour la critique de Benjamin du continuum historiciste dominant à son époque.

Mots clés : Proust ; Benjamin ; image ; histoire ; matérialisme.

[en] “A Small Sample of Materialist Analysis”: A Study of Images between Marcel Proust and Walter Benjamin

Abstract. The work of Marcel Proust constitutes a privileged place for Walter Benjamin’s thought, since it is where he finds the now of historical cognizability, that bifacial instant between sleep and wakefulness where truth flashes forth the guarantee offered by modern thought, turning it into tiny splinters. Through a detailed analysis of the presence of the image in Proust’s work and its implications for Walter Benjamin’s reading and writing, this article aims to read, in a Proustian materialist analysis, a condition of possibility for Benjamin’s critique of the historicist continuum dominant in his time.

Keywords: Proust; Benjamin; image; history; materialism.

Sumario. 1. El despertar de la historia: la imagen dialéctica. 2. Unos ojos detectivescos: Proust y la mirada materialista.

Cómo citar: Relva, Lisandro (2023). “Una pequeña muestra de análisis materialista’: aportes para el estudio de las imágenes entre Marcel Proust y Walter Benjamin”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 38, Núm. 2: 123-133. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.91028>

En el inicio de su ensayo *Walter Benjamin: aviso de incendio*, Michael Löwy advierte que el pensamiento de Benjamin “no es ‘moderno’ (en el sentido habermasiano) ni ‘posmoderno’ (en el sentido de Lyotard) y consiste, antes bien, en una crítica moderna de la modernidad (capitalista e industrial)” (Löwy, 2012: 14). Desde su perspectiva, el pensamiento filosófico de Benjamin tiende a presentarse, no a la manera de una categorización temática o una fijación teórica sino, por el contrario, bajo la forma azarosa de *lo constelado*: se trata de una organización descentrada y asistémica que impide a la mirada crítica el prolijo relevamiento de un aparato conceptual capaz de explicar ordenadamente la sucesión lógica de las tesis para cristalizar finalmente en un didáctico esquema filosófico. No

¹ Universidad Nacional de la Patagonia Austral, lrelva@uarg.unpa.edu.ar

otra cosa constatan Michael Opitz y Erdmut Wizisla en su introducción a *Conceptos de Walter Benjamin*: “Esta conformación de los conceptos benjaminianos como una red que se sustrae a cualquier sistematización es incluso paradigmática de su forma de percepción, de su descripción del mundo histórico y de su modo de construir la tradición” (Opitz y Wizisla, 2014: 12). Red, ya que no hilo, reluctante a las prerrogativas de lo sucesivo y lo causal: constelación de constelaciones comunicantes que apelan a un método del fragmento y del montaje para dar cuenta de la historia, o más precisamente, “del Gran Relato de la modernidad occidental” (Löwy, 2014: 13).

En la obra de Marcel Proust, medio en que el pensamiento *constelado* de Benjamin tiende a expandirse, es donde el filósofo alemán encuentra el *ahora* de la cognoscibilidad histórica, ese instante bifacial entre el sueño y la vigilia donde la verdad relampaguea para hacer estallar en pequeñas esquirlas las garantías ofrecidas por el pensamiento moderno. A partir de dicha afinidad metodológico-compositiva entre los autores abordados, y mediante una lectura detenida de las formas que la imagen asume en *À la recherche du temps perdu* y sus implicancias en la producción benjaminiana, este artículo propone leer, en el análisis materialista proustiano, una condición de posibilidad de la crítica de Benjamin al *continuum* historicista dominante en su época. Si hasta ahora la crítica especializada ha priorizado el estudio de los aspectos estéticos de la imagen en Proust y en Benjamin, esta contribución procura volver a pensar la materialidad anacrónica de las imágenes desde la propuesta teórico-crítica de Georges Didi-Huberman (una propuesta que, análogamente, se construye desde un pensamiento y una poética de la constelación), para conectarla con una singular forma de materialismo histórico afin al novelista francés y al filósofo alemán.

1. El despertar de la historia: la imagen dialéctica

Curiosamente, si buscamos el término *image* en el *Dictionnaire Marcel Proust* (2005) veremos que la entrada más cercana es *imagination*. La imagen, en tanto concepto, no parece haber suscitado la atención de los compiladores. Nos interesa, entonces, empezar por la función que la imagen desempeña en esa constelación que las obras de Proust y de Walter Benjamin van armando, en la medida en que –avanzando una primera hipótesis– es ella la que abre –o más precisamente, hace estallar– esa constelación.

En *Ante el tiempo*, Didi-Huberman sostiene: “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo [...] Ella no nos oculta nada... su misma apertura nos detiene: mirarla es desearla, es esperar, es estar ante el tiempo” (Didi-Huberman, 2015: 31). Por su propia naturaleza, la imagen es atemporal, absoluta, eterna y se resiste a las prerrogativas de una historicidad definida y definitiva. Es este carácter resistente de la imagen lo que introduce la necesidad del anacronismo, elemento sin dudas decisivo para Benjamin y Proust, quien llega a referirse a “l’appareil de nos émotions, l’image étant le seul élément essentiel” (Proust, 2014: 84). El anacronismo es interior a los objetos mismos, a las imágenes, y se hace presente mediante el montaje de tiempos heterogéneos. Para acceder a los distintos tiempos estratificados resulta necesario el “más-que-presente” de un acto, es decir, un desgarramiento del velo, una aparición repentina del tiempo, fenómenos que vienen a coincidir con lo que Proust y Benjamin consignan como “memoria involuntaria”. En términos de Didi-Huberman, sólo habría historia anacrónica, y por lo tanto, sólo habría historia de los síntomas, concepto que articula una doble paradoja visual y temporal: si por un lado supone una aparición, es decir, aquello que sobreviene sin previo aviso para detener el curso normal de la representación, dando lugar a la imagen-síntoma, por otro, involucra el anacronismo, “inconsciente de la historia” habitado por duraciones heterogéneas, ese síntoma que se presenta siempre a destiempo, interrumpiendo el curso de la historia cronológica. En Benjamin encontramos una idea análoga en su modelo dialéctico, modelo del “origen-torbellino”. Se trata del origen entendido no como concepto cerrado o fuente generadora sino como ese “remolino en el río” (Didi-Huberman, 2006: 113), esa instancia que se manifiesta como síntoma en la medida en que altera el curso del río y con él, de las cosas mismas. Tal como señala María Alma Morán,

el estudio y reelaboración de las imágenes de inspiración ficcional que el escritor alemán encuentra en la literatura de Proust (tales como el despertar; la permanencia del sueño en la vigilia; los rituales de baño para salir del ensueño; la indagación en torno a la zona de umbral; la evocación de impresiones del mundo infantil a través del uso de la primera persona, etc.) le sirven para seguir profundizando a través de sus reescrituras en las relaciones que estos motivos tienen con su teoría del despertar, del mundo onírico y de la infancia (Morán, 2023: 62).

Sobre el cierre de la primera parte de *DCCS*², el narrador se refiere a lo que tiene lugar en “le tourbillon du réveil”:

Certes quand approchait le matin, il y avait bien longtemps qu’était dissipée la brève incertitude de mon réveil. Je savais dans quelle chambre je me trouvais effectivement, je l’avais reconstruite autour de moi dans l’obscurité, et [...] je l’avais reconstruite tout entière et meublée comme un architecte et un tapissier qui gardent leur ouverture primitive aux fenêtres et aux portes, j’avais reposé les glaces et remis la commode à sa place habituelle. Mais à peine le jour [...] traçait-il dans l’obscurité, et comme à la craie, sa première raie blanche et rectificative, que la fenêtre avec ses rideaux, quittait le cadre de la porte où je l’avais située par erreur, tandis que pour lui faire place, le bureau que ma

² A partir de este punto –y durante el resto del artículo– se alude a *À la recherche du temps perdu* mediante la sigla *RTP*. Por otra parte, se utiliza el mismo criterio para referirlos títulos de los actuales siete tomos de la novela: *Du côté de chez Swann* (*DCCS*), *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* (*JF*), *Le Côté de Guermantes* (*CG*), *Sodome et Gomorrhe* (*SG*), *La Prisonnière* (*Pr*), *Albertine disparue* (*AD*), *Le Temps retrouvé* (*TR*).

mémoire avait maladroitement installé là se sauvait au mur mitoyen du couloir ; une courette régnait à l'endroit où il y a un instant encore s'étendait le cabinet de toilette, et la demeure que j'avais rebâtie dans les ténèbres était allée rejoindre les demeures entrevues dans le tourbillon du réveil, mise en fuite par ce pâle signe qu'avait tracé au-dessus des rideaux le doigt levé du jour (Proust, 2014, I [DCCS]: 184).

Lejos de la tradición positivista, que concibe los hechos históricos en el marco de un tiempo sin movimiento, un pasado-receptáculo siempre abstracto y homogéneo, en Benjamin y en Proust los hechos devienen *cosas dialécticas y en movimiento*. En este sentido Analía Melamed, especialista en estudios proustianos, sostiene que “la experiencia para Benjamin –ligada al término alemán *Erfahrung*– remite a un proceso temporal que implica a la memoria, a los sueños, al mundo de la infancia. Así, es una trama de elementos en equilibrio inestable, de tensiones entre presente-pasado, vigilia-sueño, vivos-muertos, realidad-ficción” (2006: 2).

Desembarazarse de las ataduras epistemológicas que impone la historiografía clásica y trazar las bases para un trabajo sostenido desde el materialismo histórico que no suponga apelar a la idea de “progreso” sino a la de “actualización” son, según esta lógica, objetivos principales que Benjamin encaraba al redactar los fragmentos de su *Passagen-Werk*. En todos ellos, su lectura minuciosa, obsesiva, filológica de la obra de Proust se revela como una apoyatura teórica imprescindible³:

El giro copernicano en la visión histórica es éste: se tomó por punto fijo “lo que ha sido”, se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta. La política obtiene el primado sobre la historia. Los hechos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino, constatarlos es la tarea del recuerdo [...] Lo que quiere decir Proust cuando reordena mentalmente los muebles en la duermevela matinal, lo que conoce Bloch como la oscuridad del instante vivido, no es distinto de lo que aquí, en el nivel de lo histórico, y colectivamente, debe ser asegurado. Hay un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar (Benjamin, 2013: 394).

Ahora bien, cuando se ve frente al “asunto del recordar”, la historia benjaminiana no puede prescindir de cierta teoría de la memoria, dado lo cual lo vemos afluir hacia las consideraciones de Bergson, de Freud y de Proust. La tarea del historiador, por tanto, es la de llevar adelante una excavación arqueológica a la vez material y psíquica capaz de actualizar la estructura mítica y genealógica de las supervivencias y los anacronismos, estructura bajo cuyo ámbito los distintos tiempos genealógicos conviven en el presente. Al superar la condición de documento material o de mera facultad subjetiva, la noción de memoria en Benjamin aparece en los vestigios que actualiza la excavación:

Los niños conocen un signo de este mundo, a saber, la media, que tiene justamente la estructura que corresponde al mundo de los sueños cuando, enrollada sobre sí en la cesta de la ropa sucia, es una “bolsa” y es su “contenido”. E igual que los niños no se cansan en transformar de golpe estas dos cosas (aquella bolsa y lo que hay en ella) aún en una tercera, que es la media, Proust se mostró siempre inagotable en el vaciar de golpe al yo para introducir eso tercero, a saber, la imagen, que al fin calmara su curiosidad, aunque no, en absoluto, su nostalgia. Desgarrado por ella, se quedaba tumbado en su cama: nostalgia por el mundo desfigurado en el estado de semejanza, donde sale a la luz el verdadero rostro surrealista de la vida. A él pertenece cuanto se da en Proust, y la extrema prudencia y distinción con que se hace patente: esa forma que nunca es patética ni, menos, visionaria, pero que sustenta una realidad preciosa y fragilísima: la imagen (Benjamin, 2007: 320-321).

En la obra de Proust, el yo –una “individuación sin identidad” (Deleuze, 2008: 267)– es desposeído de la capacidad facultativa de gobernar sobre la propia actividad psíquica y, por lo tanto, sobre la gestión del trabajo mnémico. En los términos de Deleuze, la escritura proustiana compone singularidades que, distribuidas en una especie de nebulosa, se organizan en series:

hay un momento en el cual, al final de estas series y como en una suerte de tercer tiempo, todo se disuelve y se dispersa, todo estalla –y vuelve a clausurarse– en una muchedumbre de pequeñas cajas. Yo no hay Albertine. Hay cien cajitas Albertine, que están ahí, abiertas, y que sólo llegan a comunicarse unas con otras en una curiosa dimensión, una dimensión transversal (Deleuze, 2008: 53).

Desde la perspectiva benjaminiana, el movimiento dialéctico se constituye mediante saltos y se perfila bajo la forma de una fenomenología que involucra la memoria, entendida no como resultado sino en tanto proceso o “debate del recuerdo”:

Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne

³ Volvemos al *Passagen-Werk* y a la conocida frase: “Del mismo modo que Proust comienza la historia de su vida con el despertar, así también toda la exposición de la historia tiene que comenzar con el despertar, más aún, ella no puede tratar propiamente de ninguna otra cosa. Y así, el objeto de la presente exposición es el despertar del siglo XIX” (Benjamin, 2013: 467).

en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure, il estimera qu'il vient à peine de se coucher. Que s'il s'assoupît dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée. Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes; mais alors le souvenir –non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être– venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevu de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi (Proust, 2014, I [DCCS]: 5-6).

Es una imagen lo que libera en primer término el despertar. La estructura proustiano-benjaminiana del despertar hace que la memoria se manifieste en el cuerpo: así, el cuerpo deviene juguete de un movimiento que se opera en él. Lo que ese desmembramiento expone es la incapacidad de la memoria para hacer reaparecer el sujeto a sí mismo, para permitirle reapropiarse de la experiencia, para contestar la pregunta por la propia identidad. La memoria, tal como esta se manifiesta en Proust y en Benjamin, es siempre una *memoria del cuerpo*. Siguiendo a Hlebovich, “el lugar de anclaje de la experiencia” en la obra proustiana es “el lenguaje corporal en sentido general, así como su máxima expresión, la memoria corporal. Ambos dan cuenta de lo que entendemos por cuerpo de la vivencia y cuerpo de la experiencia en la filosofía de Benjamin” (2015: 12).

La imagen auténtica es, por tanto, la imagen dialéctica, concebida según el modo visual y temporal de la fulguración, dotada de una doble temporalidad que supone la actualidad integral y la apertura a todos los lados del tiempo: “La imagen dialéctica es una bola de fuego que franquea todo el horizonte del pasado” (Benjamin, 2012: 397). Poder de colisión de las cosas y los tiempos puestos en contacto, chocados, disgregados; poder de relampagueo, de fulguración producido por el choque, cuya luminosidad hace visible la auténtica historicidad de las cosas, pero fragilidad también, por cuanto esas cosas, una vez iluminadas por el resplandor, están condenadas a sumergirse casi de inmediato en la oscuridad de la desaparición. La aparición de la imagen dialéctica en el presente muestra las condiciones fundamentales de la relación entre el Ahora (instante, relampagueo) y el Tiempo Pasado (latencia, fósil), relación cuyas huellas permanecen guardadas en el Futuro (la tensión, el deseo). En términos de Ennis, la dialéctica así concebida es lo contrario de la síntesis, dado que implica “no cesar de abrir de par en par nuestros ojos de niños ante la imagen (aceptar la prueba, el no-saber, el punto de vista, el acto de escritura, la reflexión ética)” (2011: 40).

Tanto en Proust como en Benjamin estamos ante una dialéctica dilatada al infinito, en un suspenso que supone una cesura en la continuidad de las cosas: “La historia se descompone en imágenes, no en historias” (Benjamin, 2013: 478). El tiempo proustiano-benjaminiano no desarrolla un hilo liso y rectilíneo sino una suerte de cuerda deshilachada por los cortes que cada imagen le irroga. En este sentido, la imagen-tiempo se debate en torno a un nudo reptílico que construye y deconstruye, monta y desmonta la historicidad⁴. En tal sentido, la astucia de la imagen consistiría en su capacidad para desvirtuar la astucia de la razón hegeliana al aparecer, al disgregar, al volver a construir. En la obra de Proust el narrador, entusiasmado por la posibilidad de ir por la parte de Guermantes, expresa:

On partait tout de suite après déjeuner par la petite porte du jardin et on tombait dans la rue des Perchamps, étroite et formant un angle aigu, remplie de graminées au milieu desquelles deux ou trois guêpes passaient la journée à herboriser, aussi bizarre que son nom d'où me semblaient dériver ses particularités curieuses et sa personnalité revêche, et qu'on chercherait en vain dans le Combray d'aujourd'hui où sur son tracé ancien s'élève l'école. Mais ma rêverie (semblable à ces architectes élèves de Viollet-le-Duc, qui, croyant retrouver sous un jubé Renaissance et un autel du XVII^e siècle les traces d'un chœur roman, remettent tout l'édifice dans l'état où il devait être au XII^e siècle) ne laisse pas une pierre du bâtiment nouveau, reperce et “restitue” la rue des Perchamps. Elle a d'ailleurs pour ces reconstitutions, des données plus précises que n'en ont généralement les restaurateurs: quelques images conservées par ma mémoire, les dernières peut-être qui existent encore actuellement, et destinées à être bientôt anéanties, de ce qu'était le Combray du temps de mon enfance; et parce que c'est lui-même qui les a tracées en moi avant de disparaître, émouvantes [...] comme ces gravures anciennes de la Cène ou ce tableau de Gentile Bellini dans lesquels l'on voit en un état qui n'existe plus aujourd'hui le chef-d'œuvre de Vinci et le portail de Saint-Marc (Proust, 2014, I [DCCS]: 163-164).

⁴ Esta doble operación de montaje y desmontaje funciona también al nivel de la producción escritural de Proust, lo que ha sido extensamente estudiado por la crítica genética francesa desde sus inicios en los años sesenta (Hay, 1996). En su artículo “Rééditer Proust au vingt et unième siècle”, el crítico François Leriche sostiene que la obra de Proust, “caracterizada por l'inachèvement, s'éclaire particulièrement à l'aune de cette conception de l'écriture: chez Proust en effet, l'inachèvement du roman n'est pas seulement 'accidentel' (dû à la mort de l'écrivain), mais constitutif: il n'a jamais cessé de défaire et reconstruire autrement ses épisodes. L'accès aux brouillons du roman restitue ce foisonnement des possibles et l'inventivité incessante d'une écriture caractérisée par sa mobilité, sa mouvance” (2013: 27-28).

Didi-Huberman sostiene que no hay imagen sin imaginación, queriendo impugnar así la acusación de que se trataría de una mera facultad de desrealización de lo real, y reconociéndole en cambio una intrínseca potencia de realismo, una capacidad de realización que se aleja de la fantasía o la frivolidad y se aproxima a un efecto único de conocimiento mediante el montaje (Didi-Huberman, 2013: 9). El montaje, en tanto procedimiento, supone entonces el desmontaje, es decir, una disociación previa de lo que se construye. Siguiendo la conocida expresión benjaminiana, remontar la historia “a contrapelo” significaría una apuesta por un conocimiento dado mediante el montaje que haga del no saber (la imagen aparecida, originaria, sintomática) el objeto y el momento heurístico de su misma constitución. La técnica del montaje opera el destello mágico de una interpretación imaginativa, retrospectiva y prospectiva a la vez:

La haie laissait voir à l'intérieur du parc une allée bordée de jasmins, de pensées et de verveines [...] tandis que sur les graviers un long tuyau d'arrosage peint en vert, déroulant ses circuits, dressait, aux points où il était percé, au-dessus des fleurs dont il imbibait les parfums, l'éventail vertical et prismatique de ses gouttelettes multicolores. Tout à coup, je m'arrêtai, je ne pus plus bouger, comme il arrive quand une vision ne s'adresse pas seulement à nos regards, de notre être tout entier. Une fillette d'un blond roux [...] nous regardait, levant son visage semé de taches roses. Ses yeux noirs brillaient et comme je ne savais pas alors, ni ne l'ai appris depuis, réduire en ses éléments objectifs une impression forte, comme je n'avais pas, ainsi qu'on dit, assez “d'esprit d'observation” pour dégager la notion de leur couleur, pendant longtemps, chaque fois que je repensai à elle, le souvenir de leur éclat se présentait aussitôt à moi comme celui d'un vif azur, puisqu'elle était blonde: de sorte que, peut-être si elle n'avait pas eu des yeux aussi noirs –ce qui frappait tant la première fois qu'on la voyait– je n'aurais pas été, comme je le fus, plus particulièrement amoureux, en elle, de ses yeux bleus (Proust, 2014, I [DCCS]: 138-139).

En este primer encuentro con Gilberte el narrador queda suspendido. Esa visión, ese *dar a ver* que la imagen de Gilberte le impone, no es el acto de dar evidencias visibles a unos ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él. La imagen es entonces la dialéctica detenida, en suspenso. Por lo demás, al intentar recordar la imagen de Gilberte, la negrura de sus ojos que convocaron aquella vez su mirada, el narrador obtiene de su imaginación una imagen distinta, un azul que sin dudas no estaba en el original y que el trabajo de montaje de su imaginación vino a yuxtaponer. Benjamin conjetura que si “la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con él ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. –Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas); y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje” (Benjamin, 2013: 464).

Ya hacia el final de la primera parte de *DCCS*, durante una misa nupcial en la capilla de Saint-Hilaire, el narrador, que había pensado e imaginado tantas veces a la Sra. de Guermantes, no puede reconocerla y confiesa:

je contemplais cette image qui naturellement n'avait aucun rapport avec celles qui sous le même nom de Mme de Guermantes étaient apparues tant de fois dans mes songes [...] Mais en même temps, sur cette image que le nez proéminent, les yeux perçants, épinglaient dans ma vision [...] sur cette image toute récente, inchangeable, j'essayais d'appliquer l'idée: “C'est Mme de Guermantes” sans parvenir qu'à la faire manœuvrer en face de l'image, comme deux disques séparés par un intervalle. Mais cette Mme de Guermantes à laquelle j'avais si souvent rêvé, maintenant que je voyais qu'elle existait effectivement en dehors de moi, en prit plus de puissance encore sur mon imagination qui, un moment paralysé au contact à réagir et à me dire: “Glorieux dès avant Charlemagne, les Guermantes avaient le droit de vie et de mort sur leurs vassaux; la duchesse de Guermantes descend de Geneviève de Brabant. Elle ne connaît, ni ne consentirait à connaître aucune des personnes qui sont ici” (Proust, 2014, I [DCCS]: 173).

Nuevamente, constatamos que la imagen auténtica que desvela a Proust y a Benjamin no es una realidad inmediata sino eso que surge del “choque frontal contra el pasado mediante el presente” (Benjamin, 2013: 473). Es decir, no está en “presente”, y es esa sustracción de sí misma lo que la vuelve capaz de visibilizar las relaciones complejas de tiempo que la habitan, y que incumben a la memoria en la historia.

El caleidoscopio, en tanto artefacto escópico, fascinó el ojo de historiador de Benjamin, que descubría en ese novedoso juguete el doble régimen de la imagen dialéctica, dada por la imperfección abierta y errática de los restos. Para Benjamin, esta suerte de fenomenología del caleidoscopio adquiere especial relevancia como modelo teórico al momento de interrogar la estructura del tiempo. Al reflexionar sobre el desmoronamiento interior provocado por el impacto de una imagen, de una visión, Benjamin asegura:

Hemos escuchado hasta la saciedad la palabra “conmoción”. Digamos algo en su honor. No nos alejaremos ni un instante de lo sensorial, y además nos vamos a aferrar sobre todo a una cosa: la conmoción lleva al desmoronamiento. ¿Quieren decir quienes nos hablan de ella ante cualquier estreno teatral o ante una novedad editorial que algo en ellos se ha desmoronado? La frase hecha que valía antes debe seguir sin duda valiendo después. ¿Cómo iban a permitirse aquella pausa a la que sigue el desmoronamiento? En verdad que nadie la ha sentido con mayor claridad que Marcel Proust cuando murió su abuela, que fue para él un acontecimiento estremecedor, mas no real, hasta que al fin se echó a llorar por la noche, tras haberse quitado los zapatos. Y, ¿por qué? A consecuencia de agacharse. El cuerpo anima el dolor profundo, y así también puede despertar el más hondo y profundo pensamiento. Ambas cosas exigen soledad. Quien asciende solo a una montaña y finalmente llega arriba agotado, para bajar después con unos pasos que hacen estremecer todo su cuerpo, siente cómo el tiempo se relaja, su estructura interior se desmorona, y atraviesa el asfalto

del instante como si fuera en sueños. Algunas veces trata de quedarse de pie, pero no lo consigue. Y, ¿quién sabe si lo que lo estremece son pensamientos o el áspero camino? Y ahora su cuerpo es un calidoscopio que le va mostrando a cada paso las figuras cambiantes de que se compone la verdad (Benjamin, 2010: 359).

En este punto, cabe recuperar una observación de Agamben, quien en *Infancia e historia* conjetura que “la objeción más perentoria contra el concepto moderno de experiencia se ha recogido en la obra de Proust. Pues el objeto de *En busca del tiempo perdido* no es una experiencia vivida, sino exactamente lo contrario, algo que no ha sido vivido ni experimentado” (Agamben, 2001: 56).

En Proust y en Benjamin, la experiencia auténtica es aquella en la que la legibilidad de las imágenes no está dada de antemano. El aura secularizada de Benjamin hace de la aparición de la imagen, de su carácter epifánico, no ya un signo enviado desde una región ficticia de trascendencia, sino un concepto de la immanencia visual y fantasmática de los objetos y los fenómenos. En ambos autores, la imagen dialéctica es *auténtica* en la medida en que se da como imagen crítica. La crisis de la imagen, que encuentra en Proust una condición de posibilidad, supone una crisis correlativa en la esfera de lo político. La pobreza de la experiencia planteada por Benjamin supone, según Ennis, “la irrupción y dominio de una forma del saber evidentemente moderna en cuya representación la imagen tampoco es en absoluto inocente: la herencia o patrimonio de la humanidad representan todo aquello que hubiera podido tener un significado motivado o valor de uso en el pasado” (2022: 123).

En un sentido análogo, al señalar en Benjamin la reconfiguración del vínculo entre el presente y el pasado operada por la imagen dialéctica, Eduardo Cadava sostiene: “La coincidencia entre esta exposición y esta deconstrucción [del pasado y el presente] define un acontecimiento político que hace estallar nuestra comprensión general de lo político y nos dice que la política ya no puede ser pensada en términos del modelo de la visión. Ya no puede ser medida por el ojo” (Cadava, 2014: 157).

En su desarticulación de la experiencia cotidiana, el poder de la imagen tiene lugar precisamente en ese aspecto que la mirada positivista se niega a reconocer: su oscuridad. En un pasaje en que se refiere a la relación de la imagen dialéctica con el lenguaje, Benjamin conjetura: “Encontrar palabras para lo que tienes ante los ojos puede ser muy difícil. Si al fin llegan, golpean con pequeños martillos lo real, hasta que han expulsado de ahí la imagen como al ir borrando de una placa de cobre” (Benjamin, 2010: 312).

Si desde su primera recepción crítica Proust “ha sido recurrentemente asociado a la derecha política” merced a una vida que “se habría mantenido por completo alejada de cualquier horizonte de compromiso político activo” (Martínez Matías, 2022: 196), este primer recorrido nos permite considerar que, en su potencia para alterar nuestra percepción de lo real, la imagen proustiano-benjaminiana deja ver su dimensión más irrecusablemente *política*. En palabras de Didi-Huberman, la imagen dialéctica es portadora de una “esencial función crítica” que la vuelve un “bien común del artista y el historiador”, capaz de llevar consigo “efectos teóricos agudos” (Didi-Huberman, 2006: 119).

2. Unos ojos detectivescos: Proust y la mirada materialista

Pero entonces, ¿qué lee Benjamin en Proust? ¿qué motivó en él a la vez el interés del traductor, del ensayista y del crítico? Su primera lectura de Proust tiene lugar durante el período berlinés, hacia 1919. En 1925 acepta, junto a Franz Hessel, la tarea de traducir *SG*. Finalmente, sólo ven la luz las traducciones de *JF* (1925) y *CG* (1927). Sin dudas, el trabajo benjaminiano sobre Proust que mayor atención suscitó es su artículo “Zum Bilde Prousts”, publicado originalmente hacia julio de 1929 en *Die Literarische Welt* (N°5), por ese entonces el principal semanario de literatura de la República de Weimar. En la escritura de Benjamin la ambigüedad nunca es inocente sino, por el contrario, parte insoslayable de su concepción de la cognoscibilidad. En este sentido, la estructura de doble genitivo del título, que confunde la imagen que nos hacemos de Proust con la *imagen* tal como esta se manifiesta en su literatura, supone ya un distanciamiento: contra las lecturas proustianas previas, tendientes a oponer *praxis* y *poiesis*, vida y obra, la mirada benjaminiana de Proust las reúne, desactivando las diferencias entre sujeto y objeto de estudio, entre análisis crítico y escritura poética. En lo que sigue, entonces, nos detendremos en el modo en que esas dos inflexiones de la imagen nos elaboradas conjuntamente en la lectura que el alemán realiza de Proust, la cual –a su vez– nos permitirá vislumbrar una forma singular de análisis materialista común a ambas obras.

Según el crítico Robert Kahn, quien dedica un libro entero a estudiar los vínculos entre Benjamin y Proust (1998), el artículo “tente de convaincre le lecteur du peu de pertinence de l'accusation si répandue de ‘snobisme’, toujours accrochée, même aujourd’hui, à l’image de Proust” (Kahn, 1998: 76). El error consistiría, sobre todo, en confundir las responsabilidades y las tesituras del autor con las del narrador o con las de los personajes representados por este último. En un artículo de 1992, donde intentaba dar cuenta del lugar social de privilegio que Proust ocupa en la cultura francesa, Antoine Compagnon sostiene: “La culture de Proust est celle de la bourgeoisie de la fin du XIX^e siècle, la dernière bourgeoisie cultivée avant que l’école la corrompe, et la dernière culture classique avant que les avant-gardes la bazzardent” (Compagnon, 1992 : 7).

Esta consideración es, según entendemos, sólo parcialmente válida en la medida en que desatiende las complejidades de la composición sociológica de la obra proustiana y, más específicamente, de la posición asumida desde la escritura por el narrador-protagonista frente a su propia clase social. Si bien consideramos indudable que Proust no experimentó nunca, en sentido estricto, “la sensación de trasponer...el umbral de la clase propia” (Benjamin, 2016:

58), coincidimos con Benjamin en que su obra encubre “una crítica despiadada, penetrante de la sociedad actual” (Benjamin, 2009: 409). Desde nuestra perspectiva, una lectura atenta de “Zum Bilde Prousts” permite colegir que Benjamin identifica en el esnobismo, no la adopción acrítica del modo de vida propuesto por la “société des loisirs” sino, por el contrario, la forma elegida por Proust para desarrollar su –tangencial, encubierta y por eso mismo, incisiva– crítica social (Zakir, 2016: 240):

La curiosidad de Marcel Proust tenía algo de detectivesco. Esas diez mil personas que ocupan la capa superior significaban sin duda para él una banda sin par de criminales: la camorra de los consumidores. Y esa banda excluye de su mundo cuanto tiene que ver con la producción, o al menos exige que la participación en la producción se oculte públicamente tras un gesto, como el que exhiben los profesionales del consumo. El análisis proustiano de todo cuanto hace al esnobismo, mucho más importante que su apoteosis de las artes, es el punto cumbre de su acerva crítica social. Pues la actitud del esnob no es otra cosa que la coherente consideración, organizada y constante, de la vida desde el punto de vista químicamente puro del consumidor. Y como el recuerdo más remoto y primitivo de las fuerzas productivas de la naturaleza debía quedar fuera de esta forma de satánica comedia, hasta el vínculo invertido en el amor era más útil para Proust que lo normal. El puro consumidor es para él el explotador puro como tal (Benjamin, 2007: 325-326).

A la manera de una “satánica comedia”, *RTP* daría testimonio de la utilización persistente de lo cómico como modo privilegiado de quebrar desde dentro, a la vez, las imposturas de una burguesía en ascenso y la subsecuente crisis nobiliaria y la moral sexual por ellas establecida. Esta dimensión hasta entonces inédita de la alienación social de los seres humanos en el marco de la sociedad altoliberal en la que la novela se desarrolla cobra toda su opacidad a través de la profunda experiencia del esnobismo que atraviesa al narrador, quien no está exento de la tentación del lujo. Adorno tiene esto en mente al considerar que “Al esnobismo proustiano lo absuelve de lo que los instintos de la clase media homogeneizada le reprochan en secreto: el hecho de que los arcángeles y poderes adorados ya no lleven espada y ellos mismos se hayan convertido en imitaciones desamparadas de su pasado liquidado” (Adorno, 2003: 201).

La mirada desencantada del narrador pone en escena seres *des-angelados*, que han perdido ya hace tiempo la solemnidad y el respeto de los demás. No obstante, resulta necesario aclarar que la crítica proustiana tiende a ser más frecuente y acerada cuando se trata de la aristocracia, cuya constitución no es simple ni homogénea. En la novela, la cima de la pirámide social francesa de principios de siglo es ocupada por los soberanos y los miembros de las dinastías destronadas que terminarán por desaparecer; les sigue la vieja aristocracia del Antiguo Régimen, la cual –no sin dificultades– subsiste sustentada en la ancianidad y la fama de sus abolengos; en tercer lugar, aparece la nobleza de provincia y, finalmente, las familias con títulos más o menos recientes. Atrincheradas en las lujosas calles del *faubourg* Saint-Germain, estas fracciones de clase observan la lenta pero constante transformación de sus feudos en *refugio*: Norpois, Cambremer, Mme. de Villeparisis, Forcheville, operan como testimonios de una decadencia irreversible. A este respecto, la entrada *Aristocratie* del *Dictionnaire Marcel Proust* (2005) sugiere que, en el ámbito de *RTP*, “le manque d’argent, le besoin de luxe et la corruption des plaisirs obligent les vieilles familles à commettre des crimes qui scandaliseraient la petite-bourgeoise” (Rogers, 2014: 82). La novela enfatiza el hiato creciente que separa a la aristocracia de la burguesía, como dos polos que se tensionan mutuamente en un fuego cruzado: “le noble imagine que les bourgeois s’intéressent à son prestige illusoire, le bourgeois que la plupart des nobles sont des escrocs” (*Ibid.*). El hábito de la estafa de unos y el afán de ascenso social de los otros serán –aunque en proporciones desiguales– objetos privilegiados de la mirada crítica del narrador. Benjamin es particularmente enfático y directo en este punto:

Es evidente que los problemas propios de los personajes de Proust corresponden a una sociedad saturada, y ninguno de ellos coincide con los problemas del autor. Éstos son, por cierto, subversivos, y, si hubiera que reducirlos a una fórmula, su objetivo sería construir la estructura interior de la alta sociedad como fisiología de la cháchara. En el tesoro de los prejuicios y las máximas de la alta sociedad no existe uno solo que no quede, en efecto, aniquilado por la peligrosa comicidad de su cháchara (Benjamin, 2007: 322).

Es en este vaciamiento operado desde el seno mismo de la legalidad y la legitimidad del gran mundo, donde la novela proustiana adquiere toda su dimensión histórica y sociológica. Es esta no-coincidencia de los problemas la que separa al narrador de los seres por él representados. Junto a ellos en las cenas de gala, pero a la vez tan distante de sus ambiciones, de sus criterios y de sus intereses, el narrador es el responsable de introducir en la obra una serie de problemas que resultan “subversivos” en la medida en que hacen visibles las máscaras que permiten a la aristocracia y a la burguesía sostener la reproducción social con el menor riesgo de experimentar cataclismos. Esa subversión del narrador tiene un signo que Benjamin supo captar: la sonrisa de la curiosidad.

Proust no se cansó del entrenamiento que exigía el trato en los círculos feudales. Con perseverancia y sin tener que hacerse una exagerada violencia a sí mismo, fue modelando su naturaleza con objeto de hacerla tan hábil e impenetrable, y también tan difícil y devota, como su tarea exigía [...] No sorprende que a Proust le apasionara el lenguaje secreto de los salones [...] En sus años de vida en los salones, Proust elaboró en un grado eminente (casi se podría decir teológico) no sólo el vicio de la adulación, sino también el de la curiosidad [...] ¿Fue en el fondo la curiosidad lo que hizo de Proust un tan gran parodista? (Benjamin, 2007: 323-324).

La curiosidad por los códigos y las formas de vida de esa “banda de criminales”, articulada con la malicia natural del parodista, hacen del narrador una suerte de *infiltrado* que –al menos en un nivel narratológico-discursivo– podría ser considerado un traidor a su clase⁵.

Benjamin se refiere a la constelación proustiana en la que brillan asimétricamente una homosexualidad tan evidente como inconfesa, la presencia de lo judío y su necesidad de una integración cada vez más acuciante, y la toma de conciencia del proceso indetenible de “reificación” experimentado por lo que ya era la sociedad capitalista avanzada. Es ese tono burlón y airado asumido por el narrador, tras enterarse con dolor de la muerte de Saint-Loup:

J’ai souvent pensé [...] que si Saint-Loup avait survécu il eût pu facilement se faire élire député dans les élections qui suivirent la guerre [...] L’élection de Saint-Loup, à cause de sa « sainte » famille, eût fait verser à M. Arthur Meyer des flots de larmes et d’encre. Mais peut-être aimait-il trop sincèrement le peuple pour arriver à conquérir les suffrages du peuple, lequel pourtant lui aurait sans doute, en faveur de ses quartiers de noblesse, pardonné ses idées démocratiques. Saint-Loup les eût exposées sans doute avec succès devant une chambre d’aviateurs. Certes ces héros l’auraient compris, ainsi que quelques très rares hauts esprits. Mais, grâce à l’enfarinement du Bloc national, on avait aussi repêché les vieilles canailles de la politique, qui sont toujours réélues. Celles qui ne purent entrer dans une chambre d’aviateurs qu’émandèrent, au moins pour entrer à l’Académie française, les suffrages des maréchaux, d’un président de la République, d’un président de la Chambre, etc. Elles n’eussent pas été favorables à Saint-Loup, mais l’étaient à un autre habitué de Jupien, le député de l’Action libérale, qui fut réélu sans concurrent. Il ne quittait pas l’uniforme d’officier de territoriale, bien que la guerre fût finie depuis longtemps. Son élection fut saluée avec joie par tous les journaux qui avaient fait l’“union” sur son nom, par les dames nobles et riches qui ne portaient plus que des guenilles par un sentiment de convenances et la peur des impôts, tandis que les hommes de la Bourse achetaient sans arrêter des diamants, non pour leurs femmes mais parce qu’ayant perdu toute confiance dans le crédit d’aucun peuple, ils se réfugiaient vers cette richesse palpable, et faisaient ainsi monter la de Beers de mille francs (Proust, 2014, IV [TR]: 432-433).

Proust señala aquí el movimiento operado por la alta sociedad en ese proceso histórico de drásticos cambios socio-políticos que significó la Tercera República en Francia. En ese *escritor-detective* que detecta Benjamin se proyecta también el perfil del *escritor-agente secreto*, que pone en palabras el descontento callado de su clase con respecto a su propia dominación: “C’est un des torts des gens du monde de ne pas comprendre que, s’ils veulent que nous croyions en eux, il faudrait d’abord qu’ils y crussent eux-mêmes, ou au moins qu’ils respectassent les éléments essentiels de notre croyance” (Proust, 2014, IV [TR]: 435-436).

Retomando una observación previa de Ortega y Gasset, Benjamin sostiene que los personajes proustianos están inexorablemente atados a su destino. Identificados con su lugar social, “dependen del favor de su señor feudal, los mueve el viento que sopla desde Guermantes o desde Méséglise” (Benjamin, 2007: 324). En su monótono deambular por salones y hoteles en los que velan lo más sagrado de ese sistema de privilegios que les dio origen, los miembros de esta sociedad *saturada*, tal como la llamara Benjamin, van cobrando formas “monstruosas”. Así dejan ver su verdadera faz ante el lector en la conocida “metáfora del acuario”, ubicada en *JF* y surgida de la yuxtaposición del ambiente marino y los jugadores en el Grand-Hôtel de Balbec:

Le soir ils ne dinaient pas à l’hôtel où, les sources électriques faisant sourdre à flots la lumière dans la grande salle à manger, celle-ci devenait comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles des petits bourgeois, invisibles dans l’ombre, s’écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d’or, la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaire pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges (une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger) (Proust, 2014, I [JF]: 41-42).

Mediante una adjetivación visiblemente sarcástica (“bêtes merveilleuses” y “gens obscurs”), el narrador introduce la “cuestión social”, que –aquí enunciada aparentemente de soslayo en una estructura parentética– sugiere la posibilidad tan temida de una ruptura del vidrio protector, una invasión pero también una inversión: primero, el feudo que deviene refugio; luego, el comensal que se vuelve la cena de otros. Según Melamed, “el culto a los gestos, a la impostación de la voz, a la mímica, aproxima la puesta en escena mundana de la *Recherche* a una función de ópera, cuyo trasfondo es como a menudo en la ópera misma, el aprisionamiento de los personajes en un sistema ciego e inconsciente de sí mismo” (2018: 11).

Por lo demás, el carácter detectivesco del narrador señalado por Benjamin sería representativo, según creemos, de una solidaridad natural y más profunda entre las miradas del pensador alemán y Proust, en las que es posible advertir la atención siempre dirigida al detalle, a aquello que tiene lugar en los márgenes, a lo que ha sido desechado por la inteligencia, por la memoria o por la sociedad. En palabras de la especialista benjaminiana María Belforte, “la revolución proustiana del tiempo es la transformación subjetiva del pasado y presente, una recuperación de lo desechado en el relato lineal de la memoria voluntaria” (2014: 179). Se trata de un modo singular de ver y de mostrar, pero también

⁵ La mencionada entrada *Aristocratie* sostiene que esta “traición”, operada bajo la forma de la difamación, fue percibida por sus contemporáneos, quienes “ont accusé Proust de calomnier l’aristocratie” (Rogers, 2014: 82).

de articular esos elementos marginales, inconexos, sin relación evidente, distantes en el tiempo y en el espacio. Sobre el cierre de la novela, el narrador se refiere a las primeras reacciones frente a lo que había de ser su obra:

Bientôt je puis montrer quelques esquisses. Personne n'y compris rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au "microscope" quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails (Proust, 2014, IV [TR]: 618).

Ante la reticencia de quienes ocupaban por ese entonces los espacios de legitimación literaria, podemos reconocer en esa tozudez proustiana "el coraje necesario para la exploración de nuevas experiencias visuales" (Jay, 2007: 118) a la que alude Martin Jay en su ensayo *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XXI* (1993). Así se manifiesta su resistencia a la exigencia estético-literaria de alcanzar un cierto efecto de realidad. Antes que la fotografía es el estereoscopio, señala Jay, el instrumento óptico que permitirá a Proust el acceso a una experiencia visual transformadora.

Por su parte, y desde una posición abiertamente crítica de la visión hegeliano-marxista de la Historia, Benjamin tiende a presentarla en tanto objeto de una construcción de imágenes que sólo una sensibilidad micrológico-filológica puede detectar y calibrar. Esta observación del detalle, esa atención aparentemente exagerada e injustificada que insiste en lo descartado, en lo periférico, en lo "intrascendente", se presenta en *RTP* a la manera de un verdadero régimen de cognoscibilidad histórica. En efecto, para dar cuenta de un tal método, Carlo Ginzburg se sirve de su conocido "paradigma indiciario". Durante la lectura de un trabajo sobre Proust en el marco de uno de los seminarios dictados por Antoine Compagnon en el Collège de France, el historiador italiano vuelve sobre su ensayo *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979): "Es fácil demostrar, por lo demás, que la novela más grande de nuestros tiempos –*À la recherche du temps perdu*– está construida según un riguroso paradigma indicial". Hoy me gustaría añadir una aclaración: 'Y que el paradigma indiciario se ha inspirado en gran medida en la novela de Proust'" (Ginzburg, 2014: 91).

No obstante, es preciso tener en cuenta que, en tanto "método", la atención puesta en las huellas y los detalles no conduce nunca a la formulación de tesis perentorias o certezas incuestionables sino, por el contrario, a la consolidación de un cierto principio de incertidumbre. Hay aquí en juego una cierta forma de materialismo propiamente proustiano que, aunque con "rudimentos de un idealismo de la pervivencia" (Benjamin, 2007: 326), sostiene sin embargo, en su condición ambivalente de *antimoderno*, la renuencia a ilusionarse con la promesa dieciochesca del progreso, desengaño que lo vuelve más contemporáneo a nuestra lectura desde el siglo XXI (Compagnon, 2007: 66).

En una de las declaraciones de principios más conocidas de *Das Passagen-Werk* leemos: "Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos" (Benjamin, 2013: 462).

Se trata de poner la mirada sobre lo que la historiografía tradicional y canónica deja pasar, lo que considera "sin valor", prescindible o anecdótico. La mirada puesta en el detalle desestimado, desechado, harapiento. Es esa misma ortodoxia teórica la que el narrador proustiano quiere impugnar hacia el cierre de la novela:

Je sentais que je n'aurais pas à m'embarrasser des diverses théories littéraires qui m'avaient un moment troublé –notamment celles que la critique avait développées au moment de l'affaire Dreyfus et avait reprises pendant la guerre, et qui tendaient à "faire sortir l'artiste de sa tour d'ivoire", et à traiter des sujets non frivoles ni sentimentaux, mais peignant de grands mouvements ouvriers, et, à défaut de foules, à tout le moins non plus d'insignifiants oisifs [...] mais de nobles intellectuels, ou des héros (Proust, 2014, IV [TR]: 460).

Contra la desestimación sistemática de lo insignificante, ese acontecimiento presuntamente "sin significación", es que Proust y Benjamin escriben.

La imagen de la estratificación, de una yuxtaposición, de una acumulación de capas –sea para representar la relación entre las percepciones y la inteligencia o para explicar la constitución subjetiva–, se reitera una y otra vez en la novela:

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous de mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détournés de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence, et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie (Proust, 2014, IV [TR]: 474-475).

En este sentido, Benjamin pudo percibir el peso específico que la figura del excavador, protagonista de su propia imaginaria, tendría en la mirada –y el análisis epistemológico– proustianos: se trata de la materialidad misma de la imagen en Proust. En la sección K ([Ciudad y arquitectura oníricas, ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico, Jung]) del *Passagen-Werk*, en la que Proust es fuente inagotable de citas y comentarios, Benjamin recupera este últi-

mo fragmento con la siguiente aclaración preliminar: “Una pequeña muestra de análisis materialista, más valiosa que la mayoría de las cosas que existen en este terreno” (Benjamin, 2013: 400).

Conclusión

Llegados a este punto, es necesario retomar preguntas iniciales: ¿qué lee Benjamin en Proust? ¿por qué volver sobre un autor tan problemático dentro del espectro teórico de la izquierda alemana? Ya ha sido señalado que Benjamin habría sabido percibir en la memoria involuntaria un funcionamiento que podía ser extrapolado, por medio de la imagen dialéctica, a una dimensión colectiva que, en lo esencial, permanece ausente en la obra de Proust⁶. Pero a la noción de *imagen* que detecta en la escritura del francés, Benjamin le restituye el valor de uso *revolucionario*: se trataría de partir de ese despertar individual para pensar una futura emancipación colectiva, el despertar del siglo. En palabras de Melamed, “podría sostenerse que Benjamin hace [...] una aplicación al campo cultural, histórico y político de una concepción de la experiencia que se forja en el campo de la literatura con Baudelaire y especialmente con Proust” (Melamed, 2006: 2).

No obstante, el recorrido propuesto en este artículo permite advertir la potencia del doble cruce –en las obras del escritor francés y su relectura por parte del filósofo alemán– entre el funcionamiento de la imagen dialéctica y una singular mirada materialista, capaz de desmontar la lógica de la serialización para remontar la historia desde el anacronismo. De este modo, Proust se perfila como un meta-historiador, con ojos capaces de cepillar la historia a contrapelo, armándola con los incidentes más superfluos y efímeros antes que con las grandes y duraderas cosas. Ese, y no otro, será el modelo para el proyecto más ambicioso de Benjamin, *Das Passagen-Werk*:

Este desencantador implacable del yo, como del amor y la moral, tal como a Proust le gustaba verse, hace de su arte ilimitado el velo encubridor de ese misterio que es el más importante de su clase: el misterio económico. No es que Proust esté al servicio de su clase. Simplemente, él va delante de ella. Lo que su clase vive comienza a hacerse comprensible en él. Mas buena parte de la grandeza de esta obra ha de quedar incógnita y oculta hasta el momento mismo en que esta clase dé a conocer sus rasgos más agudos a la hora de la lucha decisiva (Benjamin, 2013: 326).

No se trata de hacer de Proust un revolucionario, un individuo con conciencia de clase dispuesto a remover las bases materiales de su época, sino de volver sobre la lectura benjaminiana para reconocer las complejidades y complejidades de sus escrituras. Según Ernst Bloch, Benjamin leía mientras observaba, es decir, no leía *en* los libros sino *a través de ellos* (1966: s/p). En este sentido, la detección en la obra de Proust de lo que luego conceptualiza como *imagen dialéctica* –especialmente su carácter procesual en tanto que heurístico– permite al filósofo leer y ligar capas hasta entonces inaccesibles de dicha escritura –las formas singulares en que la subversión acontece en esa materialidad literaria– y, *a través* de ella, logra configurar un materialismo histórico abocado a la sublevación de la historia cronológica y monológica de los opresores.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor, (2003) “Pequeños comentarios sobre Proust”, in *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Madrid, Akal.
- Agamben, Giorgio, (2001) *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Belforte, María, (2011) “Crítica y traducción : Walter Benjamin, lector de Marcel Proust” in Asociación Argentina de Literatura Comparada, *Actas de las X Jornadas de Literatura comparada*. Disponible en : http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/29301/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Último acceso el 7 de noviembre de 2023].
- Belforte, María, (2014) “Imágenes del despertar. La influencia proustiana en *Das Passagen-Werk* de Walter Benjamin” in *Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudios Germanísticos*. Vol. 17, n°23, pp. 155-181.
- Benjamin, Walter, (2007) *Obras II*, vol. I. Madrid, Abada.
- Benjamin, Walter, (2009) *Obras II*, vol. II. Madrid, Abada.
- Benjamin, Walter, (2012) *Escritos franceses*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Benjamin, Walter, (2013) *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal.
- Benjamin, Walter, (2016) *Infancia en Berlín hacia 1900, Crónica de Berlín*. Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Bloch, Ernst, (1966) “Recuerdos de Walter Benjamin” (Trad. Guadalupe González). Disponible en: <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=469> [Último acceso el 7 de noviembre de 2023].
- Bouillaguet, Annick & Rogers, Brian (dir.), (2005) *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris, Honoré Champion, coll. Dictionnaires et références.
- Cadava, Eduardo, (2014) *Tesis sobre la fotografía de la historia*. Avellaneda, Palinodia.

⁶ María Belforte señala, en este punto, algunas formas de distanciamiento por parte de Benjamin con respecto a la propuesta proustiana: por un lado, en lo relativo a la concepción materialista, habría en el filósofo alemán una “preeminencia de lo objetivo sobre lo subjetivo” (2011: 51) que enfatiza las implicancias sociales de la reactualización del pasado antes que la reapropiación individual de un recuerdo. Este último adquiere en Benjamin un valor constructivo, en la medida en que es en las imágenes del recuerdo que “puede surgir una constelación de pasado y presente que rompa con la continuidad de la memoria histórica lineal y progresiva” (*Ibid.*).

- Compagnon, Antoine, (1992) "Un lieu de mémoire". Disponible en : https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18784_1_A.Compagnon_Lieu_de_m_moire.pdf [Último acceso el 7 de noviembre de 2023].
- Compagnon, Antoine, (2007) *Los antimodernos*. Barcelona, Acantilado.
- Compagnon, Antoine, (2013) *Proust entre deux siècles*. Mesnil-sur-l'Éstrée, Seuil.
- Deleuze, Gilles, (2008) *Dos regímenes de locos*. Valencia, Pre-Textos.
- Didi-Huberman, Georges, (2006) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- Didi-Huberman, Georges, (2013) "Cuando las imágenes tocan lo real" in *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp.9-36.
- Didi-Huberman, Georges, (2015) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Ennis, Juan Antonio, (2011) "Medios de la memoria y legibilidad de la historia" in *Revista Olivar*, vol. 12, n° 16, pp.19-50.
- Ennis, Juan Antonio, (2022) "Técnica y publicidad de la palabra: lenguaje, hegemonía y capitalismo desde Walter Benjamin" in *Revista Textura*. Vol. 24, n°60, pp.119-138.
- Ginzburg, Carlo, (2014) "Lectores de Proust ¿Qué pueden aprender los historiadores de una narración tan sui generis como la *Recherche?*" in *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, n°45. Valencia, PUV, pp.91-99.
- Hay, Louis, (1996) "La escritura viva" in Lois, Élida (coord.), *Filología*. Número especial dedicado a la Crítica Genética. Año XXVII, n° 1-2. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", pp. 5-22.
- Hlebovich, Ludmila, (2016) "Benjamin lee a Proust : El cuerpo de la experiencia" in *X Jornadas de Investigación en Filosofía, 19 al 21 de agosto de 2015, Ensenada, Argentina*. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7609/ev.7609.pdf [Último acceso el 7 de noviembre de 2023].
- Jay, Martin, (2007) *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, Akal.
- Kahn, Robert, (1998) *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin*. Paris, Éditions Kimé.
- Leriche, François, (2013) "Rééditer Proust au vingt et unième siècle. Intertexte, intratexte, avant-texte" in *Genesis*. Vol. 36., pp. 25-35, disponible en: <https://journals.openedition.org/genesis/1133?lang=en> [Último acceso el 7 de noviembre de 2023]. DOI: <https://doi.org/10.4000/genesis.1133>
- Löwy, Michael, (2012) *Walter Benjamin: aviso de incendio*. Buenos Aires, FCE.
- Martínez Matías, Paloma, (2022) "Literatura, capitalismo y revolución. La crítica literaria de Walter Benjamin a la novela francesa" in *Tópicos*, Vol 43, pp. 30-33.
- Melamed, Analía, (2006) *La influencia de Proust en Benjamin y su recepción en la crítica argentina* (inédito).
- Melamed, Analía, (2018) "Fisiología de la cháchara: lenguaje, experiencia y crisis, de Benjamin a Proust" in *II Jornada Walter Benjamin, 5 de julio de 2018, Ensenada, Argentina. La política después de la caída de la experiencia. : Actas*. Ensenada : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Investigaciones en Filosofía. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.13171/ev.13171.pdf [Último acceso el 7 de noviembre de 2023].
- Moran, María Alma, (2023) "Hacia un imaginario de la ensoñación: Benjamin reescribe a Proust" in *Saga. Revista De Letras*. Vol. 5, n°17, pp. 41-67.
- Opitz, Michael & Wizisla, Erdmut, (2014) *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Proust, Marcel, (2014) *À la recherche du temps perdu*, I, II, III, IV. Ligugé, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Zakir, Paul, (2016) "Walter Benjamin and Political Style" in *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. Vol. 91, n°3, pp. 236-257.