

# La máquina Proust: Félix Guattari y la sonata de Vinteuil

*Julián Tognini*

Una máquina es *algo que produce*, como dicen Guattari y Deleuze en *El Anti-Edipo* (2013), las máquinas deseantes, por ejemplo, producen cortes en el flujo de deseo de manera articulada: son productoras y producciones de otras máquinas, “producción de producción” (p. 43), y producen de manera impersonal, sin sujeto último que las opere. Pero una máquina es, también, *algo que funciona*, como sostenía Furio Jesi y como retoma más tarde Giorgio Agamben, y si bien Agamben utiliza la noción de máquina para diversas cuestiones (máquina de la infancia, máquina biopolítica, máquina gubernamental, máquina antropológica, máquina del lenguaje) sus máquinas en general funcionan, siguiendo a Germán Prósperi (2015), de manera bipolar: produciendo a partir del desdoblamiento en dos polos. Así, por ejemplo, la máquina antropológica puede ser entendida como la que ha producido históricamente a lo humano a partir de la dicotomía *cuerpo-alma*. Veremos esta doble caracterización de lo que es una máquina en lo que Felix Guattari encuentra al pensar, en su ensayo “La pequeña frase de la sonata de Vinteuil” hacia el final de *Líneas de Fuga. Por otro mundo de posibles* (2013), la obra proustiana. Obra, por lo tanto, maquina.

Guattari vuelca su interés en Proust por ser, para aquél, “el especialista, si hubiese uno, de los objetos mentales más desterritorializados” (2013, p. 296). Desde ya, el novelista y el poeta son caracterizados por el singular agenciamiento del punto de enunciación desde el que escriben, o lo que el propio Proust supo expresar al decir que, en efecto, escriben “en una lengua extranjera”. En particular, Guattari destaca la desterritorialización proustiana por su mutabilidad peristáltica de imbricaciones, es decir, continuas y móviles

contracciones y distenciones en tensión que, a la manera de un palimpsesto, tejen superposiciones y desplazamientos de puntos sensoriales que oscilan entre componentes de exterocepción, como lo relativo a la percepción de lo exterior y que articulan los cinco sentidos, y componentes de interocepción, como la percepción que el organismo ejerce sobre sus propias vísceras, manteniendo en convulsa inestabilidad cada función propioceptiva, en un estado discontinuo y variable de sinestesia.

Como esta taza de té, otras tantas sensaciones de luz, los rumores claros, los colores ardientes que Vinteuil nos envió del mundo donde él componía se paseaban delante de mi imaginación con insistencia, pero demasiado rápido para que ella pudiera aprehender cualquier cosa que yo pudiese comparar a la seda fragante de geranio. Sólo cuando esta vaguedad en el recuerdo puede ser profundizada, al menos precisada gracias a un punto de localización de circunstancias que explican por qué cierto sabor nos puede recordar sensaciones luminosas, las sensaciones vagas proporcionadas por Vinteuil, sacadas no de un recuerdo sino de una impresión (como la de los campanarios de Martinville), habría sido necesario encontrar, de la fragancia de geranio, de su música, no una explicación material, sino el equivalente profundo, la fiesta desconocida y coloreada (cuyas obras parecían los fragmentos separados, las astillas de roturas escarlatas), modo según el cual él “escuchaba” y proyectaba fuera de sí el universo (Proust, 1922, p. 375).

Distinto a otras lecturas, Guattari afirma que, en la construcción del amor por Odette, Swann no sublima interioridades psíquicas provenientes de rincones edípicos, sino que apuesta toda su existencia social en una precipitación hacia el borde de la locura. En esto que él llama “agenciamiento pasional” (2013, p. 298) jugarían roles constitutivos al menos dos variables no lingüísticas (recordemos que Guattari se posiciona contra el estructuralismo lacaniano, el inconsciente acá no está estructurado como lenguaje): la sonata musical *pequeña frase de Vinteuil*, por un lado, y el retrato *Céfora* de Botticelli, por el otro.

La primera, desterritorializante, incendia, derrite, abre y fuga nuevas conexiones en el firmamento semiótico de Swann, mientras que la segunda, en oposición reterritorializante, vulcaniza, enfría, fosiliza y cierra de acuerdo a íconos afectivos ya cristalizados. Tenemos pues dos síntesis o funciones

operativas de la máquina artística Swann, una función musical latente y mágica de desterritorialización, a la que opone una segunda función plástica de endurecimiento y re-codificación. En esta línea, Guattari sostiene que el amor de Swann, previo a agenciarse en el rostro de Odette, respondía ya a una *sexualidad no humana*, “una fórmula maquina musical revolucionaria” (2013, p. 298), y no a complejos parentales o castraciones fálicas, los cuales advendrían luego, en represión y ordenamiento de aquellas producciones.

Se entrevé en este punto la diferencia que guarda con la estética psicoanalítica tradicional, en tanto que la música acá no es un foco de sublimación, un punto de llegada, sino un sin-fondo oscuro *productor* de otras realidades y nuevas subjetividades. El efecto musical es a-lingüístico

Esta música me parecía cosa más verdadera que todos los libros conocidos. A veces pensaba que esto se debía a que, como lo que sentimos de la vida no lo sentimos en forma de ideas, su traducción literaria, es decir, intelectual, lo expresa, lo explica, lo analiza, pero no lo recompone como la música, en la que los sonidos parecen tomar la inflexión del ser, reproducir esa punta interior y extrema de las sensaciones que es la parte que nos da esa embriaguez específica que encontramos de vez en cuando, y que cuando decimos: “¡Qué tiempo más hermoso!, ¡qué hermoso sol!”, no la comunicamos en absoluto al prójimo, en el que el mismo sol y el mismo tiempo suscitan vibraciones muy diferentes (Proust, 1922, p. 374).

Todavía más, Guattari ve en Proust, a propósito de la sonata de Vinteuil, intentos de codificación en los que, sin embargo, se advertía también el reduccionismo lingüístico al que años más tarde daría lugar el estructuralismo.

Se dio cuenta de que la poca distancia entre las cinco notas que la componían y la vuelta constante de dos de ellas estaban en el origen de aquella impresión de dulzura encogida y temblorosa... (...) en realidad, sabía que estaba razonando, no sobre la frase misma, sino sobre simples valores, que, para mayor comodidad de la inteligencia, ponía en lugar de aquella entidad misteriosa que había percibido (Proust, 1919, p. 349).

Proust se debate siempre en esta tensión, no puede, por un lado, aceptar la vaguedad difusa e informe de las sensaciones, ni tampoco, por otro, engañarse con la insuficiencia e inadecuación que implican los intentos por

transliterarlas. Tensión que se dramatiza en el devenir del amor de Swann, una oscilación vertiginosa y creciente entre la visceralidad caótica de la música, que no deja de dislocar el universo de subjetividades, y los manotazos de captura, que desde la plástica buscan canalizar los flujos hacia las llanuras de lo familiar toda vez que éstos fugan en cada erupción estética. Al respecto, se da una inversión, es ahora el lenguaje el que se subordina a la frase musical para enriquecerse a partir de ella, en la medida en que ésta recobra su valor ontológico.

En ello Proust no deja de enredarse hasta, tras la obsesión por elementos sensoriales *trans- subjetivos* y *trans-objetivos*, lograr lo que Guattari llamó *agenciamiento colectivo de enunciación*, en la medida en que la frase termina, a fuerza de descuartizar el yo, por hablar ella misma *en tercera persona*.

En la bipolaridad con la que al comienzo caracterizamos al funcionamiento de la máquina, encontramos ahora su condición inexorablemente política: los polos están en tensión, la bipolaridad es una bipolaridad conflictiva. No sólo es conflictiva, sino que la resolución o conciliación del conflicto pareciera ser imposible, quizá porque el propio conflicto es originario y constitutivo tanto de la bipolaridad como de los polos que tensiona. Es así que esta imposibilidad de conciliación termina por dislocar o fragmentar las subjetividades que atraviesan a Proust, a Swann y, por supuesto, también a nosotros. De ese modo, a condición de, como decíamos, dislocar el yo, la sonata, máquina musical, se impersonaliza.

Los musicógrafos podrían muy bien encontrar su parentesco a aquellas frases, su genealogía, en las obras de otros grandes músicos, pero sólo por razones accesorias, semejanzas exteriores, analogías ingeniosamente halladas por el razonamiento más bien que sentidas por impresión directa. La que daban estas frases de Vinteuil era diferente de cualquier otra, como si, pese a las conclusiones que parecen desprenderse de la ciencia, existiera lo individual. (...) Hasta cuando no pensaba en la pequeña frase seguía latente en su ánimo, lo mismo que esas otras nociones sin equivalente, como la noción de luz, de sonido, de relieve, de voluptuosidad física, etc., que son los ricos dominios en los que se diversifica y se exalta nuestro reino interior (Proust, 1922, pp. 255-256, 1919, p. 350).

Por otra parte, el disgusto precipitado por la primera impresión que Swann obtuvo de Odette también se debía, principalmente, a lo enrevesado

y lioso que le resultaba su rostro, una masa perturbadoramente informe de acuerdo a los parámetros con los que él creía contar.

Para gustarle, [Odette] tenía un perfil demasiado marcado, la piel demasiado frágil, los pómulos muy salientes, los rasgos demasiado estirados. Los ojos eran hermosos, pero grandísimos, tanto, que dejándose vencer por su propia masa, cansaban al resto de la fisonomía y parecía que tenía siempre mal humor o mala cara (Proust, 1919, p. 196).

No fue que comenzó esto a cambiar sino hasta la primera cita en la casa de Mme. Verdurin, salón que Guattari caracteriza como escenario primeramente tribal al que, cual etnólogo expedicionario, Swann hubiera acudido a examinar; pero que con el tiempo iría tornando en el *convertidor semiótico*, “máquina infernal que alteraría toda su existencia” (2013, p. 301).

Este proceso de conversión se debate y tensiona —nuevamente la bipolaridad— entre dos variables, una de *ritornelo* (la frase de la sonata de Vinteuil), y otra de *rostridad* (el rostro de Odette-Céfora), a partir de las que se irá gestando la pasión de Swann por Odette. Período que devendrá en la medida de la transformación del rostro de ella, según la cual la Odette real irá destruyéndose en virtud de la autonomización de una Odette ideal *ceforizada*, que se instalaría “en las ensoñaciones solitarias” (Guattari, 2013, p. 302).

[Odette] renovaba para Swann la decepción que sufría al ver de nuevo aquel rostro, cuyas particularidades se le habían olvidado un poco desde la última vez, y que en el recuerdo no era ni tan expresivo, ni tan ajado, a pesar de su juventud; y mientras estaba hablando con ella, lamentaba que su gran hermosura no fuera de aquellas que a él le gustaban espontáneamente (Proust, 1919, p. 197).

Contra esto, Swann, siendo un prestigioso crítico de arte y estando rigurosamente actualizado sobre la escena de las artes plásticas del momento, hace uso de su vasto arsenal icónico para neutralizar toda *aspereza semiótica*, toda inconsistencia emergente mediante su estetización plástica. De este modo, buscará exorcizar a Odette a fuerza de canonizarla como Céfora. Se diría, no obstante, que, lejos de lograr neutralizarla, terminó siendo desbordado por esa misma tensión. A su vez, el amor de Swann por Odette se presenta también como proceso maquínico en torno al rostro de ella. Que ubica por

un lado a la batería icónica que busca capturar y ordenar ese rostro, y por el otro a todo lo que sobrevive en el rostro, no sólo de la propia Odette, sino de las transformaciones estéticas e identitarias que Swann atravesaba en aquel salón. Una vez más, sin poder lograr nunca un equilibrio entre los polos, ni mucho menos una conciliación, aparece el efecto de dislocación y fragmentación, y la impersonalización y autonomización de la Odette-Céfora.

Pero en lugar de que su pasión sea exorcizada por este ritual, canalizada por el vaivén entre el tiempo del sueño y el tiempo de la realidad, por el contrario, no hace más que tomar cuerpo. (...) El rostro- icono de Odette-Céfora va a vivir y a evolucionar por su propia cuenta, a despegarse de los carriles que se suponía controlaban su trayectoria y a desorganizar todo el sistema de los agenciamientos existentes. La oscilación entre, de una parte, las reterritorializaciones sobre el rostro de la Odette real, sobre su reproducción-ícono en la mesa de despacho, sobre las pequeñas veladas muy tranquilas en casa de los Verdurin y, de otra parte, las desterritorializaciones de deseo hacia otro posible, otra música, otra relación de clase, otro estilo de vida que, por ejemplo, apartaría a Swann de su rol de fetiche judío de la alta aristocracia racista, no logrará hallar un punto de equilibrio. Bajo el aguijón de los celos, va por el contrario a acelerarse, y la ambivalencia sentimental sabiamente mantenida al comienzo de la relación se desplomará por el contrario en un agujero negro pasional que conducirá a Swann al borde de la locura (Guattari, 2013, pp. 303-304).

Bien pudiera esto encajar en el marco prefabricado del psicoanálisis, protesta Guattari, bien pudiera, en este sentido, estar Swann sublimando un amor incestuoso en el retrato de Céfora por su madre perdida, despertando luego, por desplazamiento, su pasión por Odette. “¿Para qué poner en duda estas explicaciones, buenas para todo, que ya no parecen traer problema a nadie?” (Guattari, 2013, p. 304). Sin embargo, tampoco se rechaza de plano la idea de identificación, sino que lo que se hace es des-universalizarla, considerarla un procedimiento particular en agenciamientos concretos, y no ya como fórmula universal y necesaria.

En cualquier caso, la frase de la sonata de Vinteuil constituye la potencia productora de los agenciamientos pasionales de Swann, anunciados por ella misma un año antes, el umbral o el detonante del ingreso en la escena de los

Verdurin. Más adelante Proust dice: “Cuando la visión del universo se modifica, se depura, deviene más adecuada al recuerdo de la patria interior, es muy natural que eso se traduzca en una alteración de las sonoridades en el músico, como del color en el pintor” (1922, p. 257) mientras que Guattari, al respecto, advierte que en realidad son esos mundos y esas patrias, que tienen al artista, si se quiere, como un ciudadano, las que se trastocan y transforman por efectos de producción artísticos. En esto se juega el pensamiento ontológico e impersonal que mencionábamos al comienzo en torno a la producción como rasgo constitutivo del funcionamiento de una máquina, esta vez, de la máquina artística.

En efecto, según que se haga de las mutaciones artísticas un resultado de los cambios del mundo y de instancias intra-psíquicas, o según que se admita que ellas pueden, por entero, participar en su transformación, uno se inclinará hacia una interpretación analítica globalista, cerrada sobre sí misma, o hacia una visión «rizomática» y constructivista de dichos cambios. De un lado, uno se da estructuras totalmente constituidas, que esperan ser «llenadas», del otro, uno acepta la idea de que los agenciamientos segregan y deshacen, sin recurso trascendente, los sistemas que los totalizan y los estratifican (Guattari, 2013, p. 305).

El salón Verdurin, en este sentido, no es un espacio vacío de relaciones entre personajes y acontecimientos aislados, es, por el contrario, una máquina infernal, un *ciclotrón semiótico*, que “acelera o neutraliza” el devenir de las pasiones de Swann.

Guattari, en efecto, sostiene que las revoluciones estéticas pueden hasta metamorfosear a nivel orgánico las percepciones del mundo, los modos de intersubjetividad, “incluso cierto presentimiento del porvenir” (2013, p. 307). En el caso de Swann, la maquinaria que dispara estas rotativas es la frase-*acontecimiento* musical de Vinteuil, vacía ella de todo mensaje a descifrar, vectorizada desde una materialidad informe e infinita, como lo fuera el mar, siguiendo el análisis de Jean-Pierre Richard (1974), que destaca en *Proust y el mundo sensible* el papel ontológico del mar, como aquello que es originariamente informe y caótico, de lo cual emergen luego las figuras y los sentidos delineados.

Le gustó ya mucho ver cómo de pronto, por debajo de la línea del violín, delgada, resistente, densa y directriz, se elevaba, como en chapoteo líquido,

la masa de la parte de piano, multiforme, indivisa, plana y entrecortada, igual que la parda agitación de las olas, hechizada y bemolada por el claro de luna (Proust, 1919, p. 208).

Proust le sugiere a Guattari que quizá no sea sólo por una cuestión de amateurismo en el tema que Swann no logre distinguir entre su primera impresión de la frase musical y su remolino sinestésico-exteroceptivo “que asocia chasquidos líquidos, olores de rosa y arabescos a sensaciones de amplitud, de tenuidad y de capricho” (2013, pp. 317-318); que quizá sea precisamente por no saber de música que hubo de experimentar una impresión que, por ser así de confusa, era sin embargo la única puramente musical. “Una impresión de este tipo, durante un instante, es por así decir *sine materia*” (2013, p. 318), o, más bien, de una nueva materialidad abstracta y oscura, no conocida por Swann. La materialidad del *caos*, la materialidad del mar.

Y entonces nosotrxs diremos que el mar, por su parte, no es sino lo que late, gruñe y puja detrás de los lienzos percutidos de Botticelli y que la frase musical desata y libera, a saber, *la búsqueda del tiempo perdido*, máquina marítima de transversalidad: “La máquina literaria proustiana toma, por sí misma, el relevo de esta revolución maquínica” (Guattari, 2013, p. 308).

## Referencias bibliográficas

- Deleuze, G. y Guattari, F. (2013). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós.
- Guattari, F. (2013). *Líneas de fuga: por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus.
- Prósperi, G. O. (2015). La máquina elíptica de Giorgio Agamben. *Profanações*, 2, 62-83. Recuperado de <http://www.periodicos.unc.br/index.php/prof/article/view/945/580>.
- Proust, M. (1919, 1922). *À la Recherche du Temps Perdu* (trad. Ires, P. A). París: NRF.
- Richard, J-P. (1974). *Proust et le monde sensible*. París: Éditions du Seuil.