

MÁXIMAS Y PENSAMIENTOS

MARCEL PROUST

MÁXIMAS
Y PENSAMIENTOS

extraídos de su obra
En busca del tiempo perdido

COMPILACIÓN DE CARLES BESA
TRADUCCIÓN Y PRÓLOGO DE LLUÍS M.^a TODO



Consulte nuestra página web: <https://www.edhasa.es>
En ella encontrará el catálogo completo de Edhasa comentado.

Título original: *Sudelbücher I und II*
Carl Hanser Verlag, Múnich, 1968 y 1971

Este libro recibió la ayuda a la creación literaria,
en la modalidad de traducción, del Ministerio de Cultura en 1992.

Diseño de la cubierta: Estudio Calderón

Primera edición: septiembre de 2021

© de la selección Carles Besa, 1992, 2021
© de la traducción y prólogo: Lluís M.^a Todo, 1992
© de la presente edición: Edhasa, 2021

Publicado por primera vez en Edhasa en 1992

Diputación, 262, 2^o1^a

08007 Barcelona

Tel. 93 494 97 202

España

E-mail: info@edhasa.es

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra o entre en la web www.conlicencia.com.

ISBN: 978-84-350-9171-8

Impreso en Liberdúplex

Depósito legal: B 13178-2021

Impreso en España

ÍNDICE

Prólogo	9
Nota sobre la selección	19
El hombre	27
La sociedad	61
El amor	71
El tiempo y la memoria	101
El arte	115
Tabla de referencias	129
Cronología	139
Bibliografía	145
Índice temático	151

PRÓLOGO

Las máximas y los aforismos que recoge este libro proceden todos ellos de la novela de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. A primera vista puede sorprender que se hayan extraído máximas de una novela y además en tal cantidad. En efecto, la ficción novelesca, donde reina lo particular, y el aforismo, generalizador por definición, son dos géneros de discurso que en principio cabría considerar separados, incluso opuestos. Lo propio de la novela, o de la narración en general, sería hablar de hechos, personajes y gestos, situaciones individuales, concretas, imaginarias e imaginables; mientras que la máxima, el aforismo, se situarían más bien en el terreno de lo abstracto, la generalización racional.

Sin embargo, la experiencia muestra que estos dos modos, estos dos regímenes de discurso no se encuentran casi nunca en estado puro y, salvo experimentos ya bastante modernos, la novela desde sus orígenes ha alternado ambas modalidades.

Tal vez algunas de las causas de que esto sea así cabría buscarlas en el nacimiento de la novela europea. En el siglo XII aparece en Francia el *roman courtois*, uno de los

más ilustres precedentes del moderno género novelesco en Occidente; pues bien, parece como si aquella novedad necesitara de alguna justificación, o tal vez un lazo, un nexo que conectara el relato cortés con otros discursos ya existentes. De hecho, no se trata de un solo engarce, sino de varios, y probablemente el más evidente relaciona la novela con la crónica histórica: así, las novelas artúricas se ofrecen a sí mismas, ficcionalmente, como traducciones de crónicas latinas, de «libros», escritos en latín y por tanto dignos de crédito, a la lengua romance, de ahí su nombre: *roman*. Es también, y ello es importante, una manera de garantizar la «verdad» de lo narrado.

Otro nexo imaginario con los géneros anteriores, otra coartada discursiva, por así decir, enlaza la novela con la enseñanza moral, con el *exemplum*, y es éste el que nos interesa ahora. Porque así como la ficción historicista —magistralmente caricaturizada por Cervantes en el Quijote— llega a desaparecer, la otra, la vocación didáctica o moral de la novela sigue vigente, y tal vez, en un sentido amplio, es inseparable del acto mismo de narrar. Si el procedimiento anterior venía a decir que la novela era «verdadera» porque era la traducción a la lengua vulgar de un original latino, éste otro proclama la respetabilidad del nuevo género por cuanto es instructivo, edificante, a la manera de las fábulas antiguas o de las vidas de santos. La novela picaresca integrará magistralmente este operador de legitimidad y lo convertirá en núcleo irrenunciable de la novela moderna.

En este sentido, la máxima incrustada en el tejido de la ficción sería como la manifestación en estado puro

de esta vocación de enseñanza que acompaña a la novela desde sus orígenes. «Molt est qui aimme obeïssanz» («Muy obedientes son los enamorados»), dice Chrétien de Troyes en su novela sobre Lanzarote del Lago, y esta máxima convierte en «ejemplo» la conducta del héroe ficcional al tiempo que otorga justificación moral al género novelesco.

No cuesta mucho seguir esta intención de ejemplo moral, a veces declaradamente irónica, en las novelas escritas entre los siglos XII y XIX, por poner unas fechas convencionales: Lázaro de Tormes cuenta su vida para justificar su conducta, *Moll Flanders* quiere ser una advertencia sobre los peligros que acechan a las muchachas solas y las novelas del Marqués de Sade están tejidas con una alternancia de hechos portentosos y discursos filosóficos que les confieren legitimidad.

Si nos centramos en el aspecto más concreto de los aforismos, al tiempo que nos acercamos a la época de Proust, veremos que las novelas de Balzac están repletas de sentencias sobre todo lo divino y lo humano, que en su mayoría resultan bastante ramplonas; e incluso Flaubert, el sacerdote de la impersonalidad y la distancia, en *Madame Bovary* no puede evitar, de vez en cuando, romper su pacto de impasibilidad y ofrecer alguna reflexión general; de forma nada casual, la mayoría de «aforismos» que encontramos en dicha novela tratan del lenguaje humano y sus tristes límites: «La palabra humana es como un caldero en el que hacemos sonar melodías para que bailen los osos, cuando querríamos enternecer las estrellas». Y una de las novelas más emblemáticas del realismo

decimonónico, *Ana Karenina* de Tolstoi, se inicia con una frase de tono doctrinal o aforístico, la famosa «Todas las familias dichosas se parecen, y las desgraciadas lo son cada una a su manera». (Digamos de paso que *Ada o el ardor* de Nabokov también empieza con la misma frase, o casi).

Pero el caso es que la novela de Proust es especialmente rica en fragmentos doctrinales, en aforismos y máximas. Ello podría explicarse por una mera razón estadística: si todas las novelas contienen máximas y la de Proust es tan extraordinariamente extensa, resulta natural que contenga más máximas que cualquier otra. Esto no pasa de ser una hipótesis de orden empírico, pero la clave de esta profusión de doctrina en *À la recherche du temps perdu* hay que buscarla también en otros factores.

Podría hablarse de la enorme admiración que sintió Proust por los escritores franceses del siglo xvii que suelen conocerse como «moralistas», sobre todo Saint-Simon, autor de unas «Memorias» geniales que Proust veneraba sin reserva y a veces copiaba sin rubor; además, Proust también veneraba e imitaba a La Bruyère y a La Rochefoucauld, autores de magníficos libros de máximas que todos los franceses cultos conocían y recitaban, al menos hasta hace poco.

Sin embargo, hay razones más específicas para esta abundancia de máximas en la *Recherche*: concretamente la concepción que tenía Proust de la novela. A pesar de lo que dice el autor en el aforismo —estupendo, por cierto— que lleva el número 417 de esta selección: «Una obra que contiene teorías es como un objeto en el que se ha dejado la etiqueta del precio», no es menos cierto que su

novela está llena, si no de teorías, al menos de lo que el narrador llama «leyes». Y ello es así porque Proust concibe la novela de una manera muy particular: para el protagonista y narrador de la *Recherche*, el tiempo perdido —que, como recordaba Deleuze, no es tan sólo el tiempo pasado, sino también el tiempo que uno pierde en los salones mundanos o con las mujeres— se recupera aprovechando las experiencias del amor y la vida social para extraer de ellas enseñanzas que irán a parar a la obra de arte, precisamente en forma de «leyes», es decir, en su expresión más esquemática, máximas, pensamientos y aforismos. Estas leyes, el narrador las va descubriendo a lo largo de su vida y su conocimiento con personas y lugares, con libros y amores, y según la filosofía particular de la *Recherche*, estas leyes, este conocimiento, viene a ser casi la única justificación de la existencia de personas, lugares, libros y amores. También Proust, como Mallarmé, parece decir en su novela que «El mundo existe para ir a parar a un hermoso libro».

La máxima que lleva el número 434 de la presente selección nos proporciona un enunciado literal de este mecanismo: «El futuro escritor sólo escuchó a los demás cuando, por necios o locos que fueran, repitiendo como loros lo que dicen las personas de carácter semejante, se habían convertido por eso mismo en pájaros profetas, en portavoces de alguna ley psicológica».

«El futuro escritor» observa y escucha a la gente más aparentemente desprovista de interés a fin de extraer de sus frases banales y sus comportamientos sociales «leyes» que incorporará a su obra. Pero además —y ahí reside la

originalidad radical de la *Recherche*—, el narrador —protagonista sin nombre de la novela— también escucha y observa a los demás personajes de la ficción para extraer de ellos unas «leyes» que podremos leer, aunque vayan destinadas a otra novela, la que escribirá el narrador cuando nosotros, los lectores de *À la recherche du temps perdu*, hayamos cerrado el último volumen.

Este carácter especular, doble, de la novela de Proust obliga a considerar con mucho cuidado una cuestión que en las demás novelas parecía ofrecer pocos problemas: el «grado de verdad» de las máximas y aforismos que aparecen en la *Recherche*. En la novela clásica —hasta la de Proust, precisamente—, el aforismo, el paréntesis extradiegético y sapiencial, se ofrecía a sí mismo como «verdad» absoluta. (Otra cosa es que el lector comulgue o no con tal verdad, cosa especialmente problemática en el caso de los tópicos misóginos medievales o en las opiniones de un Balzac, por poner dos ejemplos especialmente notables). Pero lo que cuenta es que el narrador, al mostrar su rostro y dejar oír su voz como en un oráculo, hacía hablar a la Verdad.

En el caso de la novela de Proust, la cuestión es mucho más compleja. Proust elaboró una novela que, además de un universo ficcional completo y fascinante, es también una teoría de la novela y de su emergencia, una teoría de la memoria y sus mecanismos y, además, una colección enorme de pequeñas teorías sobre los nombres propios, sobre la herencia, sobre el amor y los celos, sobre los movimientos sociales y sobre muchas otras cosas más. Una lectura apresurada e ingenua hizo creer que la más cé-

lebre de todas estas teorías, la que relaciona casi mecánicamente la memoria involuntaria con la emergencia de la escritura, era la teoría de la novela del escritor Marcel Proust, cuando en realidad se trata sólo de la teoría del narrador de *À la recherche du temps perdu*; es decir que en realidad se trata de una teoría de ficción, una teoría en la ficción, acaso una teoríaficción.

Aceptado esto, la misma duda se abate sobre todas las demás teorías que aparecen en la novela, estas «leyes» que va descubriendo el narrador —no Marcel Proust— y que se recogen en este volumen en forma de pensamientos, máximas o aforismos.

La cuestión es: ¿qué grado de verdad hay que atribuir a estas leyes o teorías? Sería ingenuo pensar que se ofrecen a sí mismas como verdades sin más, a la manera de Balzac o Tolstoi, puesto que son teorías que elabora un personaje de novela, no un novelista, ni mucho menos un filósofo. Pero sería igualmente ingenuo pensar todo lo contrario, es decir, que no aspiran a algún modo de verdad fuera de la ficción.

En este equilibrio inestable entre ficción y moral, entre anécdota y categoría, entre imaginario y racionalidad, radica la magnífica originalidad del libro de Proust, su gran verdad, puesto que de verdades se trata. Lo que parece emanar de estas páginas es la constatación de que, cuando se trata de sentimientos e impresiones, de amores y ambiciones, recuerdos y obras de arte, sólo puede existir la verdad novelesca, o narrativa, pues se trata de fenómenos que pertenecen al ámbito de la imaginación; que si abandonamos el territorio de las ciencias, no hay Ver-

dad, sino estrategias de acercamiento a pequeñas verdades, y que tanto estas pequeñas verdades como aquellas estrategias son dominio exclusivo de la ficción, de la novela. Tal vez por ello se ha podido hablar del carácter terminal, epigónico, de la novela de Proust.

Por una parte, la *Recherche* narrativiza el mecanismo de emergencia, la posibilidad misma de la escritura novelesca, con lo que algún círculo se cierra. Pero, además, con Proust, la novela realista —o la novela a secas—, que había nacido con la ambición de decir —novela significaba «noticia» y el género nació (ficticiamente) como traducción de crónicas históricas—, la verdad acaba descubriendo una verdad en cierto modo última, que pulveriza para siempre la voluntad de verosimilitud novelesca, y de paso la pasión de los hombres por saber sobre sí mismos. La novela descubre por fin que, en aquello de lo que puede hablar, en el territorio de lo humano, no hay más verdad que la que ella indaga y enuncia, que nuestras verdades son tan ficticias como las de los personajes de novela; que tal vez, cuando pensamos en ciertos temas, no podemos sino convertirnos en personajes de novela. Como compensación, tal vez el lector que recorra las páginas que siguen comprobará que el de Proust es uno de los textos de nuestra cultura que más verdad encierran.

LLUÍS M.^a TODÓ

NOTA SOBRE LA SELECCIÓN

A pesar del carácter marcadamente doctrinal de su escritura, cabe recordar que Proust no compuso nunca una colección de máximas. El hecho de seleccionar una serie de piezas de un conjunto narrativo por lo demás muy unitario y de ofrecerlas aisladas de su contexto original puede parecer frívolo o inconveniente a ojos de cierta ortodoxia crítica que defiende la homogeneidad de una obra como virtud y el respeto de su continuidad como principio. Argüiremos a nuestro favor que Barbey d'Aurevilly se condujo de igual forma con Balzac —de cuya obra recopiló y editó las máximas—, y que a Montaigne y al propio Proust, que insertaron en sus creaciones numerosas sentencias clásicas y no tan clásicas, probablemente les hubiera complacido recibir un trato similar (lo sugiere, por ejemplo, la máxima 448).

En ocasiones, las máximas proustianas aparecen en medio de un pasaje descriptivo o narrativo. Otras veces, forman parte de un período reflexivo. Pero casi siempre mantienen una total autonomía estilística. Por ello, sólo en contadas ocasiones el hecho de desengarzarlas de su contexto nos ha obligado a proceder a modificaciones

gramaticales, por lo demás mínimas: supresión de adverbios o conjunciones iniciales que anudaban la máxima al relato, o pequeños cortes cuando ésta se encontraba en medio de una larga frase, entre paréntesis o dentro de un episodio ilustrativo. En todos los casos, pues, no ha sido difícil ajustarnos a la idea del texto. Con todo, la referencia completa que ofrecemos en anexo permitirá al lector escrupuloso verificar los a menudo sutiles procedimientos de expansión o contracción semántica con los que la máxima elabora o transforma el fragmento del que ha sido entresacada, y así obtener una visión más íntegra y cabal de la economía narrativa de Proust y de su pensamiento (o, mejor dicho, del pensamiento de su narrador, no siempre fiel portavoz del autor) sobre una determinada cuestión.

La publicación de una compilación de esta índole implica por supuesto el problema de la clasificación y ordenación de su contenido. Aunque un libro de este tipo suele estar pensado para una lectura esencialmente discontinua, pues todo lector es libre, según su capricho o su humor, de escoger al vuelo un pensamiento para saborearlo en su plenitud, no parece desatinado dar una cierta sistematización a su recorrido. Por ello, hemos agrupado sus unidades en cinco grandes esferas —Hombre, Sociedad, Amor, Tiempo y Arte—, que dan cuenta de las principales líneas temáticas de la novela. Cada bloque se organiza a su vez en torno a constelaciones semánticas que refuerzan la unidad del conjunto. Así, por poner un ejemplo, el primer capítulo se inicia con las reflexiones del narrador de la *Recherche* acerca de los determinismos

con los que el espeso campo de lo natural —clima, herencia, cuerpo, etc.— interviene en la existencia y el comportamiento humano, y prosigue con el examen de lo psicológico para desembocar en el terreno de lo más estrictamente moral. Dicha ordenación en campos conceptuales más o menos unitarios comporta, es obvio, agrupamientos de máximas cuyo sentido último es similar o que ofrecen variaciones del mismo tema (véanse las máximas 12 y 13, o 362 y 363).

Ello no impide que diversos conceptos «trabajen» en una misma máxima. La mayoría de ellas barajan una pluralidad de significados entre los que todo lector es libre de escoger las vías de comunicación que los aúnan. Y es que uno de los mayores méritos de la obra de Proust es la multiplicidad de códigos y saberes que proyectan nueva luz sobre las verdades del hombre. Esta visión plural y cubista del mundo es sin duda uno de los últimos intentos de la Literatura que, consciente de la vacuidad de cualquier respuesta científica que no esté circunscrita a un campo particular, se asigna como ambición extrema la de dilucidar la riqueza de lo vivido y lo pensado por medio de un enfoque «caleidoscópico», por utilizar un adjetivo harto proustiano. Es por ello por lo que, en nuestro índice temático —cuya concepción y manejo se asemejan más a un diccionario ideológico que a un repertorio meramente léxico—, a menudo una misma máxima viene recuperada por varias ideas clave, reservando las cifras en cursiva para los conceptos secundarios de los textos a los que remiten. De haber optado por una solución menos costosa (una única idea para cada máxima,

por ejemplo), habríamos mermado la capacidad evocadora de estos textos, no por breves monolíticos. Precisamente entre sus valores más incuestionables destaca el uso constante de la analogía —entre lo biológico y lo moral, lo físico y lo metafísico, lo natural y lo artístico, etc.—; uso que deriva de la piedra angular de la estética simbolista bajo la que se sitúa Proust: nos referimos a la consabida teoría de las correspondencias, a la que Baudelaire confirmó una legitimidad artística que tendría una fecundísima repercusión.

El lector encontrará en dicho índice siete epígrafes genéricos —Amor, Arte y literatura, Facultades del hombre, Moral, Naturaleza, Sociedad, Tiempo— que reproducen, ampliándola y dándole mayor concreción, la clasificación básica en cinco categorías. Tanto la jerarquía como este sistema de remisiones no pretenden en modo alguno dirigir dogmáticamente la lectura, sino ofrecer múltiples direcciones de sentido, ecos que todo pensamiento fuerte suscita en mayor o menor medida. Parece inevitable que un índice de estas características, al no limitarse a los vocablos y rastrear las ideas subyacentes (a menudo recurriendo al contexto narrativo del que han sido desprendidas las máximas) sirva en definitiva como guía de interpretación. Pero es igualmente cierto que todo lector debe emprender y construir su lectura con independencia de las sistematizaciones que le son propuestas, y que éstas deben servir más para descubrir nuevos caminos que para anticipar y encauzar las infinitas posibilidades evocadoras de las que está hecha la mejor literatura.

No hay que olvidar, por último, el propósito que debe inspirar toda antología. No se trata de hacer más digerible o placentera una obra a través de algunos *morceaux choisis*, sino de incentivar su lectura íntegra. Una lectura que puede partir de bases más seguras una vez asimilado el esqueleto ideológico que sustenta dicha obra.

CARLES BESA

EL HOMBRE

[1] Bajo el arte del hombre, la naturalidad deja sentir la naturaleza.

[2] De nuestro cuerpo, al que perpetuamente afluyen tantas molestias y placeres, no tenemos una silueta tan nítida como la de un árbol, una casa o un paseante.

[3] El rostro humano es realmente como el de un dios de alguna teogonía oriental, un racimo de rostros yuxtapuestos en planos distintos y que nunca se ven a la vez.

[4] Los rasgos de nuestro rostro no son sino gestos que la costumbre ha hecho definitivos. La naturaleza, como la catástrofe de Pompeya, como la metamorfosis de una ninfa, nos ha inmovilizado en el movimiento.

[5] La humanidad es muy antigua. La herencia, los cruzamientos, han dado una fuerza insuperable a las malas costumbres, a ciertos reflejos viciosos. Una persona estornuda y jadea porque pasa cerca de un rosal, otra tie-

ne una erupción al oler la pintura fresca, mucha gente, cólicos si tiene que salir de viaje, y los nietos de ladrones, que son millonarios y generosos, no pueden evitar robarnos cincuenta francos.

[6] Incluso mentalmente, dependemos de las leyes naturales mucho más de lo que nos pensamos, y nuestro espíritu posee por adelantado, como cierta criptógama, como tal gramínea, las particularidades que creemos haber escogido.

[7] Tal vez, aun cuando unas nos parecen resultado de una deliberación y otras de una imprudencia en nuestra higiene, hemos sacado de nuestra familia, como las papilionáceas la forma de su semilla, tanto las ideas de las que vivimos como la enfermedad de la que morimos.

[8] A partir de cierta edad, e incluso si en nosotros se cumplen evoluciones distintas, cuanto más se convierte uno en sí mismo, más se acentúan los rasgos familiares. Pues la naturaleza, aun prosiguiendo armoniosamente el dibujo del tapiz, interrumpe la monotonía de la composición gracias a la variedad de las figuras intercaladas.

[9] Para el observador desinteresado, hay algo bastante hermoso en el parecido perfecto de dos gemelos: es que la naturaleza, como si se hubiera industrializado momentáneamente, parece suministrar productos iguales.

[10] El cuerpo encierra al espíritu en una fortaleza; muy pronto la fortaleza se ve asediada por todas partes y al fin el espíritu tiene que rendirse.

[11] Cuando se abren en nosotros los abismos de la enfermedad y la muerte, y no tenemos nada que oponer al tumulto con que el mundo y nuestro propio cuerpo se abalanzan sobre nosotros, entonces soportar ni que sea el pensamiento de nuestros músculos, incluso el estremecimiento que nos devasta las médulas, entonces, incluso mantenernos inmóviles en la que habitualmente creemos ser la simple postura negativa de una cosa, si queremos que la cabeza permanezca erguida y la mirada tranquila, exige de nosotros una gran energía vital y se convierte en objeto de una lucha agotadora.

[12] La atmósfera, según el azar de los días, actúa profundamente sobre nuestro organismo y extrae de las oscuras reservas donde las teníamos olvidadas las melodías inscritas que nuestra memoria no descifró.

[13] En nuestro ser, un instrumento que la uniformidad de la costumbre ha vuelto silencioso, el canto nace de aquellas distancias, aquellas variaciones que son origen de toda música: el tiempo que hace, algunos días, nos hace pasar en el acto de una nota a otra.

[14] Una especie de imantación atrae y retiene tan inseparablemente unos junto a otros ciertos caracteres de fisonomía y de mentalidad que, cuando la naturaleza in-

troduce a una persona en un cuerpo nuevo, no la mutila demasiado.

[15] Hemos quedado reducidos a nuestra posición por un olvido de la naturaleza. ¡Al instituir la división de los cuerpos, no pensó en hacer posible la interpenetración de las almas!

[16] En el filósofo idealista, el cuerpo toma en cuenta el mundo exterior en cuya realidad no cree su inteligencia.

[17] En la fatiga más real, existe, sobre todo entre las personas nerviosas, una parte que depende de la atención y que sólo se conserva gracias a la memoria. Estamos súbitamente cansados en cuanto tememos estarlo, y para recuperarnos de la fatiga nos basta olvidarla.

[18] La decadencia moral, cualquiera que sea su causa, se lee con facilidad, pues no tarda en materializarse y proliferar sobre un rostro, particularmente en las mejillas y alrededor de los ojos, tan físicamente como se acumulan en ellos los amarillos ocres en una enfermedad del hígado o las rojeces repugnantes en una enfermedad de la piel.

[19] Por muy bien hechos que estén los puntos de sutura, se vive con dificultad cuando nuestras visceras han sido sustituidas por la añoranza de una persona; parece que ésta ocupara más lugar que aquéllas, la sentimos con-

tinuamente, y además ¡qué ambigüedad verse obligado a *pensar* una parte del propio cuerpo! Pero parece que valiéramos más. A la menor brisa, suspiramos de opresión, pero también de languidez.

[20] El oído, este sentido delicioso, nos trae la compañía de la calle, cuyas líneas nos traza con exactitud, dibuja todas las formas que pasan por ella y nos muestra su color.

[21] Un sordo total, puesto que la pérdida de un sentido añade tanta belleza al mundo como su adquisición, se pasea ahora con delicia por una Tierra casi edénica donde el sonido aún no ha sido creado.

[22] Para muchos, el sufrimiento es una especie de necesidad del organismo de tomar conciencia de un estado nuevo que le inquieta, de hacer que la sensibilidad sea la adecuada a este estado.

[23] Con la conservación de energía que posee todo lo físico, el sufrimiento ni siquiera necesita las lecciones de la memoria; así, un hombre que ha olvidado las hermosas noches que pasó al claro de luna en el bosque, todavía sufre del reumatismo que cogió en él.

[24] No se puede describir bien la vida de los hombres si no se la muestra sumergida en el sueño en que está sumida y que noche tras noche la rodea, tal como una península está cercada por el mar.