

LA VEJEZ EN LA OBRA DE ARTE EN LOS MANUSCRITOS DE *EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO*

Anaía Melamed

En la versión definitiva de *En busca del tiempo perdido*, el escritor Bergotte, enfermo de muerte, concurre a ver una obra de Vermeer, aquella en la que el pintor ha plasmado un precioso detalle de una pared amarilla. Es en esa circunstancia que se produce su muerte: "¿Muerto para siempre? ¿Quién puede decirlo?" pregunta el narrador.

El episodio de la muerte de Bergotte plantea, en relación al arte, el doble aspecto de una misma cuestión: por un lado, el refinamiento de la pared amarilla en la pintura que es fruto del esfuerzo de un pintor de cuya identidad personal poco se sabe y a cuyas cenizas no afectan en nada el ser admirado. ¿Cuál es el imperativo, entonces, que hace que un artista recomience infinitas veces una obra o un fragmento? ¿qué leyes secretas le ordenan el sacrificio de sí para intentar la perfección en una obra? ¿qué ámbito pertenecen esas leyes no sancionadas en este mundo y que rigen esta naturaleza de actos? Por otra parte, análogamente, podemos preguntar, ¿qué conduce a Bergotte, en el final de su vida, a contemplar esa obra, ese pequeño detalle de la pintura de Vermeer, desoyendo y desestimando hasta el último momento a su cuerpo enfermo?

El arte parece pertenecer a un ámbito más real aún que la propia realidad humana. En ese sentido, da testimonio de un ámbito trascendente al devenir temporal, revela una legalidad que no pertenece a las leyes e intereses de este mundo. La obra interpela al receptor y este, atravesado por su propia vida -y su propia muerte-, la interpreta y se reinterpreta a sí mismo. La extratemporalidad de la obra respecto del devenir de los mundos humanos parecería preservarla, por lo menos en lo que se refiere a ciertos estratos, del envejecimiento: -como se dice en los manuscritos- el arte permite una contemplación fugitiva de la eternidad¹. Las obras constituyen mundos cuya apertura intrínseca permite renovadas lecturas por parte de los receptores.

En el presente trabajo desarrollamos una perspectiva inversa a la hasta aquí citada: esta es, en qué medida es posible sostener en el marco de la estética proustiana el agotamiento o envejecimiento de la obra de arte. En este caso, nos centraremos en la lectura de los manuscritos de *En busca del tiempo perdido*. La lectura de los manuscritos nos pone ante la presencia de la metamorfosis de la obra misma, la cual se configura a través de sucesivas reescrituras y el montaje de fragmentos de distintas épocas. Se manifiesta en ella un fenómeno peculiar: al tratarse de esbozos de la obra, podría decirse que, en cierto sentido, el autor escribe para sí mismo, es decir, para su posterior

reescritura de la obra definitiva, de tal modo que encontramos allí un carácter provisorio y, podríamos decir, un tono casi íntimo, con indicaciones, aclaraciones, subrayados, que hacen que en numerosos casos sea muy explícito en el tratamiento de ciertas cuestiones.

Puesto que el tema de la vejez de la obra arte implica un estudio desde diversas perspectivas, hemos adoptado las siguientes dimensiones de análisis: 1) la relación del arte con el mundo social; 2) la recepción de la obra por parte de un individuo singular; 3) las características inmanentes de la obra de arte y su potencial cognoscitivo. Estas perspectivas suponen a su vez una doble relación entre arte y temporalidad: la de la obra de arte en el tiempo y la del tiempo en la obra de arte.

La concepción básica de la vejez es aquella en la que aparece como un dato físico, ligada al deterioro, a la destrucción o a la muerte. En la novela, el héroe toma conciencia de manera dramática de su propia vejez y la de sus contemporáneos en el baile de máscaras de *El tiempo recobrado*, momento en el que, paradójicamente, se encuentra en el umbral de la creación de su obra. En los manuscritos las metamorfosis de los individuos, resultado de la acción del tiempo, son expuestas en el fragmento denominado "*El trabajo del tiempo*", bajo el doble aspecto: por un lado, el aspecto físico y, por otro, el psicológico y social.

La dimensión social del análisis, resulta relevante puesto que, en lo que hace a la vejez humana, sabemos que se trata, en principio, de una categoría social: el héroe percibe la vejez, es decir, esta deja de ser una abstracción, --especialmente en su persona- a partir de la relación interhumana. El narrador hace referencia a la aparición de un personaje femenino cuyo rostro se ha convertido con el tiempo en una especie de máscara cómica y agrega que esta metamorfosis le produce la terrible impresión de pensar menos en la vejez de ella que en la propia.² Como se lee en ese fragmento, la vejez modifica de tal modo a los individuos que exteriormente, al menos, y desde un punto de vista ligado a lo físico- estos se convierten en parodias de sí mismos, máscaras que patentizan el tiempo mejor aún que un espejo. El enfoque social de la vejez en el arte se vincularía, también, con ese juego de espejos y de imágenes, de mutaciones, sugerido de alguna manera por la referencia a las máscaras. La dimensión social supone los juegos de variación del gusto y las modas, es decir, las transformaciones de los distintos criterios a partir de los cuales se valoran positivamente determinadas obras de arte en el mundo social o, por el contrario, se las considera perimidas. Como se sabe, para Proust el auténtico artista, por el carácter revolucionario de su obra, es rechazado por sus contemporáneos, hasta que la forma de ver el mundo expresado en su arte logra finalmente imponerse. En el mundo social que el autor describe, o mejor, en los mundos sociales, el cambio de criterios de toda índole se produce con suma rapidez y no sin

arbitrariedad. Encontramos en los manuscritos numerosas referencias a la variación del gusto entre algunos de los personajes. Así, se hace referencia a Mme. de Guermantes que en determinado momento no aprecia arte de Elstir y agrega el autor a continuación "no olvidar más tarde cuando el la admire a Elstir.."; en un sentido semejante se dice que luego de varios años la música de Chopin había recuperado su gloria, sin embargo, Mine. de Cambremer aún no se había enterado y seguía considerándola una música sórdida.³ La variación del gusto y el esnobismo de ciertos amantes del arte - sugeridos por los fragmentos citados, características que se dan paradigmáticamente en Mme. Verdurin- se explicarían a partir de la especial recepción de la obra de arte de estos personajes: en el fragmento "*Retrato de los amantes del arte*" se hace referencia a su incapacidad de profundizar en el conocimiento de sí mismos conocimiento al que, en última instancia, conduce el contacto con la obra- y de su consiguiente dependencia respecto del objeto artístico, al que se reemplaza indefinidamente por otro. El placer del esteta es, por tanto, básicamente estéril.⁴ La característica principal de la relación que estos públicos mundanos establecen con la obra la constituye la imposibilidad de profundizar las impresiones estéticas, de manera que, tal como ocurriría con el deseo amoroso insatisfecho que conduce a un insaciable recorrido entre los objetos de amor, el deseo poético que no encuentra satisfacción -por el mencionado carácter superficial de su relación con las obras- lleva indefinidamente al reemplazo de una obra por otra, así como, por otra parte, a las expresiones histriónicas de gozo.

En relación a las variaciones de los criterios estéticos, el autor analiza el eclipse de la gloria del escritor Bergotte, adoptando un punto de vista sociológico sobre la crítica de arte. En un fragmento que pertenece a *El tiempo recobrado* y -como aclara el editor- es anterior a la decisión de que el personaje de Bergotte muera en *La Prisionera*, se sostiene que en las revistas y periódicos literarios es más frecuente el razonar e intelectualizar sobre el arte que el autentico gusto literario.⁵ Desde esta perspectiva "intelectual" de la critica sucede en arte lo mismo que en política donde "los cambios de opinión fabrican un gran hombre de Estado con un anciano ministro largo tiempo olvidado y que no se diferencia de otros"⁶ Los criterios superficiales del gusto literario esgrimidos por la crítica exigen un arte social o popular, al tiempo que condenan la obra de Bergotte por carecer de esas virtudes. Las llamadas por el autor "aberraciones de la critica" son descriptas en un pasaje que aparece también de manera textual en la versión definitiva de la novela: son aquellas que toman como objeto de análisis los aspectos estilísticos y sujetos a las modas y clasifican a los autores en función de ellos.⁷ Como se ve, en la crítica se mantiene la misma imposibilidad de profundizar la experiencia estética a que se hizo referencia en la irónica caracterización de los amantes del arte; sobre estas bases es posible explicar la banalización del arte, la constante necesidad de

renovación, la aparición de los "ismos" y las modas.⁸

Si ciertos amantes del arte y cierta crítica se relacionan solo superficialmente con la obra, por otra parte, inversamente, algunas obras coinciden, sobre todo en la cuestión de la superficialidad, con los criterios de estos públicos. Proust anticipa su rechazo de esas obras en varios pasajes de los manuscritos: se opone a la idea de un arte popular puramente descriptivo y explícito, la literatura que es hija "*de la société et de la conversation*"⁹ lo califica como "*art mondain*", "*art frivole, sans intérêt, immoral, art matérialiste, etc*"¹⁰

En la tensión entre temporalidad y extratemporalidad que se manifiesta en la concepción del arte de Proust, advertimos que el primer término de la mencionada oposición, esto es, la especie de vejez que el arte pueda padecer, depende fuertemente de la relación de la obra con el mundo social. En consecuencia, la perspectiva de la vejez de la obra en el ámbito social, nos conduce a la pregunta sobre la realidad de la obra en un contexto humano caleidoscópico y fragmentario. En este sentido, a partir de lo hasta aquí dicho proponemos, en cuanto a esta perspectiva de análisis, las siguientes hipótesis:

- a) En los mundos sociales descritos por el autor encontramos, por un lado, quienes dictan las pautas que rigen el buen gusto y la moda en todos los planos de la vida incluido el arte, cuyo objetivo es diferenciarse de los demás -Mme. de Guermantes, por ejemplo- y, por otro lado, quienes se afanan por seguir dichas normas -Mme. de Cambremer.¹¹ En ese marco, la obra jugaría un papel subordinado a los intereses y relaciones sociales de los personajes; se constituiría, por tanto, en un signo de distinción forzosamente provisorio dada la constante variación de aquellos intereses y relaciones. Puesto que el contacto que estos públicos establecen con la obra tiene como objetivo la distinción social, la obra tendría un carácter provisorio fetiche; b) la recepción de la obra por parte de ciertos públicos mundanos sería superficial -sin carácter cognoscitivo- y pasajera. El esteta, sin poder trascender las impresiones estéticas y cierto placer que el contacto con la obra produce, necesitaría reemplazar indefinidamente una obra por otra; c) La superficialidad mencionada reaparecería en determinadas producciones artísticas que responden a las necesidades del momento y que, por lo tanto, carecerían de vigencia en cuanto el contexto variase; d) También cierta crítica sostiene criterios superficiales sujetos a la moda y a las variaciones de estilos, por lo que alternativamente consagra o rechaza una misma obra.

Otra dimensión de análisis enfoca la obra en su relación con el individuo singular. En este plano, la cuestión sería la posible capacidad de perduración de la obra si la naturaleza de los propios individuos es fluyente y fragmentaria. En relación con esto se puede citar la afirmación del narrador según la cual toda persona u objeto ocupa necesariamente a lo largo de la vida roles sucesivos y diferentes. Este marco de

dinámica personal debería influir forzosamente sobre la captación de la obra de arte.

Tal como se mencionó anteriormente, por su carácter innovador el auténtico artista cuestiona los criterios estéticos vigentes, de modo que su actividad creadora sería de exploración y descubrimiento y la obra, por su parte, una vía de acceso a lo desconocido. En este carácter de la obra como modo de lanzarse a lo desconocido, y, a la vez, lo desconocido como objeto de deseo, se encuentra una de las cuestiones más ricas para la indagación de la vejez del arte en el contexto de la relación entre la obra y el individuo.

Encontramos a lo largo de la novela -y planteado más explícitamente en los manuscritos- un análisis ambivalente del rol de lo desconocido, así como una tensión entre lo conocido -lo próximo, cotidiano y habitual- y lo desconocido -lo distante y misterioso-. La categoría de hábito aparece, por tanto, como contracara de lo desconocido. El hábito, que se deriva de la frecuentación cotidiana, se opone para el autor al deseo y al misterio. En este sentido nos proponemos considerar la analogía entre deseo amoroso y poético y la función de la imaginación, en ambos planos, para, finalmente, indagar si se derivaría de, hábito otra forma de envejecimiento en el arte. En tanto el hábito se opone al misterio y al deseo de lo desconocido, supondría una especie de agotamiento de la capacidad de revelación de la obra.

En relación al papel ambivalente lo desconocido, encontramos en los manuscritos de *A la sombra de las muchachas en flor* dos fragmentos que se denominan respectivamente: "*El temor de lo desconocido*" y "*Las jóvenes muchachas: el deseo de lo desconocido*". En el primero se desarrolla el tema del miedo a una habitación nueva, terror que expresaría oscuramente el miedo a la separación o a la muerte de los seres queridos y a la propia muerte. Se hace referencia también a la tarea tranquilizadora del hábito que desplazaría tales temores.¹² En el segundo caso el tono empleado es el opuesto: el deseo de lo desconocido encamado en *les jeunes filles*, es el deseo amoroso, que incluye el deseo de belleza y felicidad, de una vida distinta.¹³ Estos fragmentos abonan en parte las tesis sobre el papel que le cabe al tema de lo desconocido como fuente del terror u objeto de deseo, que el autor pone en relación con el deseo de viajar, el deseo amoroso y finalmente, el deseo poético. En ambos casos se juega con la tensión entre lo conocido -lo habitual- y lo desconocido, tensión recurrente a lo largo de la obra y que puede ser asimilada con las tensiones entre hábito y deseo, proximidad y lejanía, amor y desamor, vida y muerte.

El paralelismo entre deseo amoroso y poético se expresa, por ejemplo, en el episodio de la doncella de, madame Putbus, fragmento que se encuentra en los manuscritos de *La fugitiva* donde el deseo amoroso insatisfecho deviene en deseo poético. Dicho episodio no aparecerá finalmente en la novela.¹⁴ La complejidad de ambos sentimientos, así como

la cuestión de hasta que punto es posible sostener un paralelismo entre ellos, se plantea más nítidamente en los episodios de *La Prisionera*, cuando la relación con Albertina entra en lo que el autor denomina la "dimensión del tiempo".¹⁵ La imagen de Albertina sufre una especie de metamorfosis; en los diversos momentos de la Oda del héroe adopta una posición distinta, de modo tal que con el paso del tiempo y la tarea del hábito, sólo despierta en el un sentimiento mediocre, inspirado por la mediocridad de la vida diaria compartida. En contraposición a los días de Balbec, Albertina se transforma con la convivencia en un ser terrenal y cotidiano; la imaginación., operación opuesta al hábito parece no poder llevar a cabo ya su tarea de construcción sobre ese soporte demasiado real y próximo.¹⁶ En el amor, como en el arte, la imaginación juega un papel fundamental por la capacidad de "construir" el ser amado en un caso, por la capacidad de evocación - como se verá- en otro. El amor se convierte con el tiempo en un sentimiento rutinario; frente a esto, el arte parece restablecer la tarea de la imaginación. y restituir cierto encanto originario: en este sentido se dice que el arte de Bergotte y Vinteuil despierta en el héroe ternura por Albertina, parece restablecer la distancia indispensable para la actividad de la imaginación¹⁷. El deseo amoroso -asociado por el autor con el deseo de viajar- se compondría de un deseo de belleza, pero también, como se vio, del deseo de lo desconocido. Esta clase de deseos, en última instancia, llevan con sí la paradoja de la imposibilidad de la consumación: tal como lo muestran los episodios de *La prisionera*, la cercanía anula el deseo. El héroe se debate entre el aburrimiento y los celos, que responden a su vez a la dialéctica proximidad-lejanía, hábito-imaginación. En última instancia, se podría pensar que la presunción de lesbianismo no haría sino fortalecer el mito de la mujer inalcanzable y, por tanto, perpetuar el deseo.

En relación, entonces, a esta dimensión del análisis donde en cierta manera resultan comparados el posible agotamiento del amor y el posible agotamiento de la obra de arte, resultan las siguientes hipótesis: a) Tanto en el deseo amoroso como el deseo de viajar y el deseo poético sería central el papel de lo desconocido en cuanto objeto de deseo, la tarea de descubrimiento y, por tanto, la función creadora de la imaginación.; b) En los dos primeros casos -deseo de amores o de lugares desconocidos- pareciera que la imaginación necesita forzosamente como estímulo la distancia; por lo tanto, al cesar la distancia, la proximidad y el hábito destruyen el misterio y el deseo. Esto no ocurriría en el caso del arte: a la inversa, la obra tendría intrínsecamente la capacidad de establecer la lejanía, de proyectar el tiempo y el misterio; el hábito y su tarea destructora no la afectarían, tal como sucede con los amores de Swann y Odette y del héroe y Albertina, el arte podría en esos casos restituir transitoriamente el encanto originarios; c) la tensión constituida, por un lado, por lo desconocido, distante, misterioso y deseado por otro lado, lo conocido, cercano y habitual se resolvería en la obra cuyo conocimiento y cercanía

enfrenta al receptor a la distancia y al misterio; d) La capacidad intrínseca de la obra de proyectar el tiempo y sustraerse a la actividad destructora del hábito, indicarían que esta no resulta afectada por el constante fluir de la naturaleza humana y que, por otra parte, este carácter fragmentario de la naturaleza humana no es absoluto, puesto que mediante la obra sería posible recuperar sentimientos o deseos aparentemente perdidos; e) Esta perspectiva de análisis nos conduce finalmente de la consideración de la obra en el tiempo -su eventual ocupación de roles sucesivos y diferentes en la vida de un individuo y su agotamiento por el hábito- a la del tiempo en la obra -su capacidad de contener y proyectar el tiempo-.

Como planteamos inicialmente, es necesario enfocar la cuestión del contenido o la materia del auténtico arte y la consiguiente relación que establece con sus receptores. Es imprescindible, entonces, plantear un giro conceptual que se mencionó en las anteriores consideraciones: hasta aquí hemos adoptado la perspectiva de análisis de la obra en el tiempo, sin embargo, el intentar considerar aspectos immanentes de la obra nos conduce a la cuestión del tiempo en la obra,

La obra de arte forma parte de un universo completo en sí mismo que es el universo del artista e instituye, a la vez, una manera de ver el mundo -recordemos una vez más la referencia al "universo nuevo y percedero de Renoir", importante para nuestro tema porque se hace aquí referencia explícita al agotamiento de la obra por la trivialización. El artista, al modo de un oculista interviene decisivamente en la manera de mirar el mundo del receptor de su obra.¹⁸ En este sentido el autor hace referencia a la verdad estética: puesto que en el arte se manifiesta el verdadero ser de las cosas, no se poseen sino aquel las que el artista nombra, de modo que con las fuerzas de un Elstir bastaría para conquistar el mundo¹⁹. El arte tiene la capacidad de conducirnos a un conocimiento más profundo sobre el mundo y nosotros mismos, y aún más a otorgarnos la auténtica posesión de ello; por medio de la obra es posible comunicar el mundo propio del artista. Esa capacidad de revelación no la encontramos en la experiencia del amor, de tal modo que podría sostenerse que el amor es una instancia anterior y si se quiere más precaria que el arte; la obra permite una auténtica comunicación intersubjetiva, esa posibilidad de expresar el contenido cualitativo de las sensaciones personales, conocimiento al que no se accede- de otro modo: ni por el lenguaje articulado ni por el amor.²⁰ El arte sería la manifestación última de la metamorfosis de lo esencial de la naturaleza y de la vida en una obra. Si *A la recherche*.. es una novela de numerosas metamorfosis, esta, sin duda, es la metamorfosis central.

El verdadero arte tiene la virtud de darnos a conocer la realidad profunda, más allá de las pasiones y el hábito. La obra posee la capacidad de resurrección del yo que éramos en el momento en que la conocimos por primera vez y permanece unida a lo que había

en torno nuestro, de modo que el contacto con el la produce en nosotros la evocación del yo que entonces ramos y de las impresiones del mundo en que habitábamos. El autor rodea a las obras de un fuerte componente de datos sensoriales, as obras reflejan y descubren sensaciones, permanecen ligadas al medio básicamente constituido por impresiones sensoriales del momento en que las percibimos. Esta cuestión involucra la distinción entre memoria voluntaria y memoria involuntaria. El pasado sólo es accesible a través de las reminiscencias de la memoria involuntaria. Proust sostiene la impotencia de la inteligencia para captar la realidad del pasado e incluso su acción deformante respecto de los datos de la memoria.²¹ Pareciera, a partir de lo dicho, que as impresiones, los datos sensoriales, constituyen la vía privilegiada a través de la cual la obra se comunica con sus receptores. La tarea de la inteligencia resultaría hasta aquí relegada, sin tener intervención en los fenómenos estéticos. En este sentido, el autor diferencia el trabajo de la sensibilidad en as impresiones musicales -cuyas imágenes son originales, irreductibles a todo otro orden de impresión, imposibles de describir ni de nombrar- del trabajo arquitectónico de la inteligencia, cuyo producto no pertenece ya a la música pura²². No obstante, en el fragmento denominado *La inteligencia*, se manifiesta una progresiva revalorización por parte del autor del rol de la inteligencia en su estética. Comienza con un párrafo, donde se mantiene aún la visión negativa sobre la función de dicha facultad en el arte: la inteligencia no puede efectuar ninguna resurrección pues al igual que la memoria voluntaria, que de el la depende, no conserva nada del pasado.²³ Al finalizar este fragmento as funciones de la sensibilidad y de la inteligencia parecen acercarse: se dice que cuando el instinto ha recreado una cosa, nuestro deseo de poseerla no se logrará si nuestra inteligencia no la traduce en ideas claras²⁴ Parece existir una cierta complementación entre la capacidad de resurrección de la sensibilidad - el autor usa el término "instinto", creemos que trata de hacer referencia de este modo al carácter intuitivo, inmediato y no voluntario de esa recreación del pasado- y la tarea de la inteligencia: la resurrección sería completa en el caso de que la inteligencia interviniera para extraer cierto conocimiento, ideas claras, del material aportado por la sensibilidad, sin el cual, inversamente, no es posible obtener dicho conocimiento.

En relación al papel de la inteligencia en la estética de Proust, en la reseña a *El tiempo recobrado* de Pierre-Louis Rey y Brian Rogers, los autores ponen en este punto la diferencia entre el héroe y el personaje de Swann: si bien ambos disfrutaban por igual de los placeres del amor, de la música, de la pintura, los separa la diferente voluntad de profundizar, a través de la inteligencia, la sensación estética. La inteligencia resulta, por así decirlo, redimida. En este sentido dice Proust que lejos de ser injertada artificialmente sobre las sensaciones, la inteligencia constituye la parte visible de un acto que en laza el yo interior al yo exterior, el inconsciente a la conciencia.²⁵ No se trata aquí, por tanto, de

la inteligencia "razonadora", discursiva, "arquitetónica" propia, por ejemplo, de los críticos de arte ni de una intelectualización del contenido de la obra; se hace referencia, por el contrario, a la capacidad de la inteligencia de permanecer ligada a la sensibilidad estética, de hacer consciente su contenido y ahondar en él, para captar así el aspecto cualitativo de las impresiones y formular ideas cuya veracidad es incuestionable, a diferencia de aquellos conocimientos que son producto de la razón, que poseen coherencia lógica, más no existe certeza respecto de su verdad.²⁶

Arribamos finalmente a lo que nos parece uno de los ejes fundamentales en el que la cuestión de la vejez del arte -la cuestión del agotamiento de la capacidad de revelación de la obra- se juega y al que, por otra parte, los temas tratados hasta aquí finalmente apuntan: el tipo de comunicación que la obra entabla con sus receptores y la clase de conocimiento que proporciona. Si el pasaje de la impresión estética a su conocimiento involucra la tarea de cierta capacidad de la inteligencia, este atravesar de la impresión a la idea puede entenderse como el paso de lo particular a lo universal, del, por así decirlo, particular sensible que la obra constituye, a la universalidad del concepto. ¿Hasta que punto la verdad estética, verdad extratemporal, trasciende la obra? Podríamos leer el siguiente fragmento a partir de esta pregunta: "Las ideas que el los (Bergotte y Elstir) habían planteado son independientes de la crisálida de donde estas ideas se escaparon"²⁷. En este fragmento hay una especie de confusión entre el artista y la obra, y, por tanto, 'la crisálida' puede designar al autor, pero también a la obra. En el mismo sentido se entendería el fragmento donde el narrador afirma que mientras amamos una pintura esta nos impide amar a otras, sin embargo este amor es una preparación para amar otras obras. Un día, dice, la pintura habrá agotado su capacidad de darnos placer y ya no podrá satisfacer el deseo de belleza, de modo que ella misma nos hará traicionarla. Será otra la obra que amaremos y nos presentará una parte distinta de la realidad, y así, de amores exclusivos en amores exclusivos, arribaremos a un conocimiento del arte y de la naturaleza al que no podríamos acceder por un gusto ecléctico y continuo.²⁸ En cuanto el arte constituye una fuente de conocimiento, la mencionada *tarea de la inteligencia que profundiza las experiencias estéticas, pareciera involucrar el agotamiento, para un receptor individual al menos, de la capacidad de iluminación de una obra. Necesariamente debemos citar en este punto el siguiente fragmento de la versión definitiva de la novela "solía haber para un trozo de música menos en el mundo, pero una verdad más"²⁹.*

Si el arte tiene la capacidad de encerrar en una metáfora y sustraer del tiempo la esencia común de dos impresiones, sería ese carácter metafórico que constituye su naturaleza, al mismo tiempo, la fuente de su fragilidad. Puesto que la eficiencia de la metáfora radica en su capacidad de mediación y de substitución, la pregunta sería,

entonces, si la metáfora poética tiene el mismo valor que la metáfora en otros campos tal como el filosófico: en última instancia, una intermediaria, un instrumento para el conocimiento. En otras palabras, si, finalmente, la obra enmudecería en su capacidad de iluminación y perdería su virtud de proyectar el tiempo.

En función de esta última perspectiva de análisis se siguen las siguientes hipótesis:

a) Para Proust la auténtica recepción estética tendría un valor cognoscitivo. En dicha tarea se complementarían la labor de la sensibilidad y la de la inteligencia. b) En relación al valor cognoscitivo del arte habría una derivación de lo particular a lo universal tanto en la creación artística como en la recreación por parte del receptor. Las obras conducirían, por un lado, de la particularidad de la vida cuya metamorfosis en arte derivaría en la universalidad de formas, colores, sonidos, mediante los cuales el artista puede comunicar la singularidad de sus sensaciones, y, por otra parte, la particularidad de las impresiones estéticas, es decir, la singularidad de la sensibilidad del receptor, conduciría finalmente, por la labor de la inteligencia, a la universalidad de las ideas. c) Una vez que la inteligencia ha desentrañado el contenido de las impresiones estéticas, esto es, ha explorado el universo desconocido que la obra significa y ha incorporado la nueva forma de ver el mundo y de nombrar las cosas tal como allí se prescribe, la obra, como una escalera por la que ya se ha ascendido, perdería su capacidad de revelación, envejecería.

Todo lo expuesto hasta el momento nos permite mostrar el carácter intrínsecamente problemático de la cuestión de la vejez en el arte en la obra de Proust. Como se sabe, y entre otros esta expuesto en el episodio del amarillo de Vermeer, la característica inherente a la obra de arte es su extratemporalidad y trascendencia. En lo referente al devenir de los mundos humanos, el arte permite un contacto fugaz con la eternidad. La obra se sustraería a la tarea destructora del tiempo y del hábito por lo que conservaría la capacidad de resurrección del pasado. En este sentido, constituiría una prueba de la "fijeza de los elementos del alma"³⁰, pues puede restituir ciertas emociones y sentimientos considerados perdidos en el pasado. Sin embargo, en su relación con el mundo social, la obra se convertiría en un objeto limitado a la capacidad de proporcionar placer estético, pero que no constituye -para los receptores mundanos- una fuente de conocimiento. La obra -en este contexto- se acotaría a sus aspectos más superficiales; su valoración y crítica se regiría aquí por criterios extrartísticos. En este estrato del arte en relación al mundo social se podría encontrar una de las formas de su envejecimiento. También, por otro lado, en la auténtica recepción estética, se podría conjeturar que la tarea de la inteligencia sobre la obra supondría una especie de agotamiento de la misma por cuanto la inteligencia incorporaría su forma de ver el mundo y las verdades que la obra aporta. Esta circunstancia nos lleva a interrogarnos acerca de un posible

agotamiento de su capacidad de revelación. Frente a esto, debemos mencionar otra de las notas de la obra de arte según la concepción de Proust: su esencial apertura, es decir, su capacidad de generar en el receptor múltiples interpretaciones. Si en el marco del contacto con la obra por parte de los públicos mundanos, encontramos que la obra sería básicamente un objeto cerrado en una interpretación superficial y fundamentalmente ligada al placer, la auténtica recepción estética, por el contrario, encontraría, junto al valor cognoscitivo de la obra de arte, un universo esencialmente abierto y susceptible de múltiples lecturas. Esta apertura de la obra abonaría la tesis opuesta a la sostenida en el punto anterior, esto es, dada la multiplicidad de interpretaciones posibles sobre una obra, su potencialidad cognoscitiva no se agotaría, por el contrario, sería posible sostener que la profundización en el conocimiento de la obra revelaría otras facetas de la misma en principio ignoradas.

En el marco de un mundo cuya estructura caleidoscópica parece resumirse en un juego de fragmentos y reflejos, cuyos personajes son espejismos o sucesiones de máscaras -la de la vejez, sin duda, la más dramática-, el arte se presenta como un elemento que se sustrae del continuo fluir, una especie de linterna que proyecta el pasado en el presente. Sin embargo, como hemos intentado mostrar en este trabajo, Proust no deja de observar que el movimiento constante del mundo afecta en algunos estratos al arte. Es, entonces, en esta tensión latente entre el inexorable fluir del tiempo al que nada parece resistirse, y el movimiento en sentido inverso propio del arte, que restituye el pasado y retiene el tiempo, que se juega la cuestión de la vejez de la obra.

Notas

1. Tomo IV *Le Temps retrouvé*. p. 815
2. *Le temps retrouvé*. Tomo IV, Esquisse XLVI, p. 913.
3. Op. cit., Tomo III, *Sodome et Comorrhe*, Esquisse XVII, p. 1985.
4. Op. cit., Tomo IV, *Le Temps retrouvé*, Esquisse XXXII, p. 850.
5. Op. cit., Tomo IV, *Le Temps retrouvé*, Esquisse XXXII, p. 851.
6. Loc. cit. pg. 852
7. *Le Temps retrouvé*, Esquisse XXXIII, p. 853, 854.
8. *Le Temps retrouvé*, Esquisse LXVI, p. 962.
9. Cf. *Du cote de chez Swann*, Tomo I, Esquisse LV, p. 833 y *Le Temps retrouvé*, Esquisse XXIV, p. 811.
10. Loc. cit. pg. 825. * Según indica el editor el plural es un error del autor.
11. Cf. concepto de snobismo en: Matamoros, Blas; *Por el camino de proust*. Barcelona, Anthropos, 1988. p. 91.
12. Cf. pg 905
13. Cf. pg 939 y sgs.

14. Op. cit., Tomo IV, *Albertine disparue*, *Esquisse XVIII.2*, p. 716, 71 7.
15. *La prisonnière* *Esquisse VII*, 1111.
16. Cf.. Op. cit., Loc cit.
17. Op.cit. Loc. cit.
18. Tomo H *Le Cote de Guermantes*, Pg. 623. No hay antecedente de este fragmento en los manuscritos. El editor consigna un fragmento casi textual en el prefacio a *Tendres Stocks* de Paul Morand, publicado en la *Revue de Paris* en noviembre de 1920. (Cf. Tomo it, pg.1699).
19. Cf. *A l'ombre des jeunes fines en fleurs*. Tomo II, *Esquisse LW*, p. 976.
20. Cf *La prisonnière*. E. XVII. p. 1168.
21. *Ole Temps retrouvé*. *Esquisse XXIV*, p 807.
22. Cf. *Du care de chez Swann*, II. Tomo I, p.206.
23. *Le Temps retrouvé*. *Esquisse XXXVI*, p. 860.
24. Loc. cit., nag 362. En relación a este fragmentos, Pierre-Louis Rey y Brian Rogers comentan: *A levidence, Proust confie ici, stir son art, des secrets quill ne con fiera pas a son narrateur*.
25. Rey, Rogers.Tomo V, *Le Temps retrouvé*. *Notice*, p. 1165.
26. Cf. *Le Temps retrouvé*. *Esquisse XXVIII*, p. 841
27. *Le Temps retrouvé*. *Esquisse XXVII*, p. 837.
28. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Tomo II, *Esquisse LX*, p. 961. (La traducción es nuestra)
29. Tomo III.*La Prisonniere*. p. 875.
30. Tomo III. *La Prisonnière*. p. 1144.