

Tesis doctoral:
La vejez en la obra de arte en Marcel Proust
Analía Melamed
Director: Julio César Moran
Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación.
Universidad Nacional de La Plata
Año 2002

1. Introducción

Este estudio de la vejez sustenta la posibilidad de la vulnerabilidad temporal del arte. De acuerdo con la visión proustiana en la *Recherche* las obras artísticas están expuestas al envejecimiento, la cual se entenderá fundamentalmente como virtualidad, que depende del modo de ser de la misma obra, lo que provoca la cristalización de las interpretaciones. Se trata de la consagración de una manera particular de comprender las obras, esto es, de la paralización del juego de interpretaciones en torno suyo y de su consiguiente enmudecimiento. La vejez se enlaza con la vigencia a lo largo de toda la novela de la hipótesis materialista de la nada que conlleva al sin sentido de la vida y la insignificancia del arte y que guarda antagonismo con la hipótesis del ser, esto es, develación de la realidad por el arte. Este problema puede considerarse como el descubrimiento de la significación de la obra. La confrontación de las dos hipótesis transcurre en el recorrido narrativo, pero parece resolverse a favor de la hipótesis del ser. De todos modos se trata de intentos de solución a un problema que nunca se decide definitivamente y marca el tono proustiano de la exposición y la demostración: no habrá verdades totalizadoras y absolutas y mucho menos metafísicas.

El análisis de estas conjeturas se vincula con la concepción del modo de ser del arte y la ontología proustiana de la obra, es decir, presencia, posibilidad, virtualidad, que requieren de una permanente recreación. Esto establece una noción espacio-temporal artística, pues entre obra y creadores es necesaria la interpretación, lo que provoca iluminaciones u oscurecimientos. Por tanto la interpretación es tanto el acto creador como el cierre de toda posibilidad de descubrimiento de la obra. Concluye el campo sincrónico como diacrónico en la dificultad para comprender las obras del presente y la percepción de las obras del pasado por parte de los artistas, ya que la única comunicación genuina es entre ellos. En consecuencia, modos de ser del arte, ontología de la obra y teorías de las interpretaciones deben relacionarse entre sí para comprender el problema de la vejez artística.

Por otra parte, resulta de suma importancia en la *Recherche* la visión de las obras inmersas en un mundo social y económico donde las modas, el esnobismo, las ideologías, impulsan constantes transformaciones en todas las relaciones que se despliegan en su

trama. La vejez, por tanto, también se sostiene sobre la base del azaroso tipo de relaciones que establece con el juego caleidoscópico del mundo social.

Por ello la tesis fundamental de este estudio es que existe un componente de envejecimiento, también virtual y fugaz en sí mismo, que depende del ser de la obra artística y de sus consecuencias: la dificultad de las interpretaciones co-creadoras, la fijación absoluta cristalizada de una interpretación sobre otra y el azar específico que se apoya en las difíciles comunicaciones entre lo artístico y la vida social y mundana en el conflicto nunca resuelto de la hipótesis de la nada contra la reconstrucción de la realidad por el arte. “*La durée éternelle n’est pas plus promise aux oeuvres qu’aux hommes*”, sostiene el narrador en una de las últimas páginas de la novela.¹

La mayor parte de las interpretaciones sobre la visión proustiana del arte han puesto énfasis en su poder constitutivo de la realidad así como en el carácter extratemporal de las obras. A favor de la hipótesis del ser encontramos que el arte permite un tipo especial de concepción de la realidad de la obra como presencia insubstancial y como virtualidad múltiplemente interpretable. En su concreción se da una reconstrucción de la vida y una reinterpretación del arte mismo. La obra es instauración del significado y permite el develamiento de leyes psicológicas, repeticiones, tipos, variaciones imaginarias, rememoraciones más allá de las discontinuidades. En ella se establece un orden ficcional para la experiencia y la realidad como consecuencia de la destrucción de los conceptos, convenciones, hábitos y procedimientos lógicos abstractos.

Sin embargo, la *Recherche* como historia de una vocación, muestra la vulnerabilidad del arte ante la nada así como su necesaria intervención para la creación de la obra. La nada se manifiesta en la emergencia del azar en la memoria involuntaria y en la contingencia de la lucha contra la muerte, en la tarea anestésica del hábito, en la acción de la inteligencia abstracta, en las modas y el snobismo mundano, en el dolor amoroso, en las intermitencias y discontinuidades del yo artístico y del acceso al mundo de las obras, en la acción retrospectiva de resignificación y deconstrucción de toda obra original sobre el arte anterior.

¹ IV, 621. VII, 416 (nota al pie en la edición castellana). Las referencias y citas de la *Recherche* corresponden a la edición de Jean-Yves Tadié (*A la recherche du temps perdu*. Versión crítica de Jean-Yves Tadié, 1987-1989, 4 volúmenes, Bibliothèque de la Pléiade). Se indica a continuación la ubicación en la edición en castellano de Alianza según la traducción de Salinas y Berges.

La vejez de la obra de arte, fundada en la hipótesis de la nada, es entendida entonces como posibilidad determinada por el modo mismo de ser de la obra. En este sentido, queremos llamar la atención sobre las referencias del autor, sobre todo en la *Recherche*, a signos de envejecimiento o agotamiento en algunas de ellas. Estos signos de vejez que Proust sugiere a lo largo de la novela son diversos, pero podrían ser caracterizados y ordenados como sigue: en primer lugar, si bien el arte original se opone a nuestras visiones del mundo establecidas por la costumbre, parte de esta innovación desaparece por un proceso de asimilación, homogeneización e incorporación de sus leyes a las perspectivas habituales.¹

Una segunda forma de envejecimiento se encuentra en las referencias a la acción de la inteligencia sobre las obras, que parece extraer la verdad que ellas develan, luego de lo cual estas parecen extenuadas. Así cuando el trabajo de la inteligencia del héroe disipa el misterio de una obra esta tarea de la reflexión encierra algo de nefasto y de compensación, pues hay para él una verdad más al precio de un fragmento de música menos en el mundo.² De modo que encontrar la verdad de la música cuesta perderla. También en algunos casos la belleza misma se agotaría, pues respecto de los libros de Bergotte, al final de la narración, el héroe se pregunta “*où serait dans la beauté que je leur trouvais?*”³

Un tercer posible tipo de envejecimiento se vincula con la especie de enmudecimiento que sufrirían ciertas obras una vez que el mundo en el que fueron creadas, entendido fundamentalmente como cierta sensibilidad o una particular conciencia de su belleza, desaparece. Esto puede apreciarse en el impacto que tiene en Elstir la muerte de Verdurin, pues veía desaparecer con él

*...les yeux, le cerveau, qui avaient eu de sa peinture
la vision la plus juste, où cette peinture, à l'état de
souvenir aimé, résidait en quelque sorte. Sans doute des
jeunes gens avaient surgi qui aimaient aussi la peinture,*

¹ Proust se refiere a “...les poncifs d'un art lentement assimilé, et qu'un artiste original commence par rejeter ces poncifs”. Esta forma artística asimilada por el público de una época, constituye “...l'elegance de l'école de peinture à travers la quelle ils voyaient dans la rue même les êtres vivants.” I, 210. II, 256. Consideramos al arte anterior “...sans tenir compte qu'une longue assimilation l'a converti pour nous en une matière variée sans doute, mais somme homegène, où Hugo voisine avec Molière.” I, 523. II, 123. En relación al punto de vista comunmente aceptado sobre la ausencia de un progreso en el arte, que sí se produce en la ciencia, sin embargo “...il faut pourtant reconnaître que dans la mesure où l'art met en lumière certaines lois, une fois qu'une industrie les a vulgarisées, l'art antérieur perd rétrospectivement un peu de son originalité.” II, 194. II, 470, 471.

² III, 874, 875. V, 404.

³ IV, 465. VII, 235.

*mais une autre peinture, et qui n'avaient pas comme Swann, comme M. Verdurin, reçu des leçons de goût de Whistler, des leçons de vérité de Monet, leur permettant de juger Elstir avec justice. Aussi celui-ci se sentait-il plus seul à la mort de M. Verdurin avec lequel il était pourtant brouillé depuis tant d'années, et ce fut pour lui comme un peu de la beauté de son oeuvre qui s'eclipsait avec un peu de ce qui existait, dans l'univers, de conscience de cette beauté.*¹

Consideraciones semejantes se encuentran en textos sobre las catedrales en las que ya no se puede comprender aquello que encontraban en ellas los hombres del siglo XIII. Es importante que se contraponga el criterio de la obra abierta y la multiplicidad de caracteres de por sí artísticos que constituyen en su conjunción una obra de arte más amplia, es decir, la obra dentro de la obra, la ficción dentro de la ficción, cuestiones concernientes al modo de ser de la obra en Proust del cual depende la vejez, lo que corrobora la tesis de este estudio.

*Voici terminé l'enseignement que les hommes du XIII^e siècle allaient chercher à la cathédrale et que, par un luxe inutile et bizarre, elle continue à offrir en une sorte de livre ouvert, écrit dans un langage solennel où chaque caractère est une oeuvre d'art, et que personne ne comprend plus.*²

Otra forma de agotamiento se relaciona con una particular dimensión de la recepción de las obras de arte, en especial la literatura, que Proust desarrolla en “*Journées de lecture*”³ y a la cual vuelve en ciertos pasajes de *Le temps retrouvé*, donde se opone a la concepción de la lectura de Ruskin. Se trata de lo que se podría denominar la sensualidad del arte, por cuanto el autor rodea a las obras de un fuerte componente de datos sensoriales, esto es, las obras reflejan y descubren sensaciones, permanecen ligadas al medio básicamente constituido por impresiones del momento en que se realizó la lectura. Sin embargo, si el reencuentro con la obra puede resucitar ese pasado, la acción de la costumbre también puede destruir esa vía de comunicación, única genuina para Proust.

¹ IV, 349. VII. 99-100.

² “*Journées de pèlerinage*” en “*En mémoire des églises assassinées*” Marcel Proust. *Pastiches et Melanges en Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Melanges et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, p. 104.

³ “*Journées de lecture*” en *Pastiches et Melanges*. Marcel Proust. *Pastiches et Melanges en Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Melanges et suivi de Essais et articles*. Op. cit., p 160 y sgs..

...et si j'avais encore le François le Champi que maman sortit un soir du paquet de livres que ma grand-mère devait me donner ma fête, je en le regarderais jamais; j'aurais trop peur de le voir devenir à ce point une chose du présent que, quand je lui demanderais de susciter une fois encore l'enfant qui déchiffra son titre dans la petite chambre de Combray, l'enfant, ne reconnaissant pas son accent, ne répondit plus à son appel et restât pour toujours enterré dans l'oubli.¹

Aunque la cualidad de retener las impresiones percibidas en el momento de la lectura parece atribuirse principalmente a los libros leídos en la infancia del héroe de la *Recherche*, como es el caso del *François le Champi*, esta idea aparece asociada con aquella según la cual los libros no pueden contener la verdad para el lector, la lectura en realidad devuelve la mirada hacia el lector mismo, de modo que actúa como una incitación a su búsqueda.²

Por último debe establecerse que hay obras que nacen viejas y carecen de valor revolucionario convalidando el mundo dado, es decir, como sostiene Adorno en referencia a la música, son una tautología del mundo. Esta distinción entre obras revolucionarias e ideológicas parece común al filósofo y al novelista.³

La visión de las obras en contradicción con su mundo coincide con la de Antoine Compagnon en *Proust entre deux siècles*⁴, quien sostiene que una obra sin fallas, que coincide con su presente pasa de ser moderna a *demodé*. En cambio un clásico es aquel que, como la *Recherche*, es desconcertante para los lectores de cualquier época, incluso la suya. La *Recherche* es la novela del “entre dos”, no de la contradicción resuelta ni de la síntesis dialéctica sino de la simetría defectuosa, del desequilibrio, del paso en falso. Todo en la obra es mixto, híbrido, intermediario. Y diferentes son las categorías con que Proust pensó su novela y las que se desprenden de ella. Proust, por tanto es un autor del siglo XIX, pero al mismo tiempo escapa a él.

Por nuestra parte sólo nos ocuparemos del ciclo de las obras extraordinarias que transforman el modo de ver el mundo, es decir, de lo que para Proust es la auténtica obra

¹ IV, 466, VII, 234.

² “...nous ne pouvons recevoir la vérité de personne...nous devons la créer nous-même” y “la lecture est au seuil de la vie spirituelle; elle peut nous y introduire: elle ne la constitue pas.” “Journées de lecture” *Op. cit.* pp. 177 y 178 respectivamente.

³ Señala Robert Kahn que a pesar de que Proust era el novelista preferido de Adorno, éste no logró una comprensión tan profunda de sus escritos como Benjamin. Sin embargo, como es el caso que señalamos existen sugerentes criterios adornianos sobre Proust. Robert Kahn, *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*, París, Éditions Kimé, 1998.

⁴ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, París, Editions de Seuil, 1989, pp. 13-18.

artística y allí develaremos las condiciones de su vejez y el peculiar sentido en que este término puede aplicarse a la obra del novelista.

Estado de la cuestión

1. Visión general de posiciones sobre el tema:

Por lo general las interpretaciones sobre Proust, desde las más tradicionales hasta incluso algunas contemporáneas han puesto énfasis en la realidad del arte y en su posibilidad constitutiva de la vida y el mundo en la historia de una vocación que va de los textos anteriores y que se concreta como historia en la *Recherche*. Numerosos párrafos y la obra toda avalan en cierta medida esta posición, fundamentalmente el septeto de Vinteuil, la conversación del héroe y Albertina junto a la pianola, la “doctrina” de Elstir y, por supuesto, la doctrina estética final.

Sin embargo, precisamente esta última “teoría” ha sido considerada como un episodio más (Gerard Genette, *Palimpsestos, Figuras*) y se ha entendido que hay que leer a Proust como Proust lee a Elstir (Vincent Descombes *Proust. Philosophie du roman*). O en todo caso se traslada la situación a un nivel decididamente ficcional con el predominio de la ficción sobre la ley (Tadié, *Proust et le roman* ; Blanchot “La experiencia de Proust”). Se trata así, en estas nuevas visiones, de las múltiples lecturas de la narratología de Genette y el posestructuralismo y de la visión analítica de Vincent Descombes. Por otra parte es interesante retomar un libro clásico como el de Ramón Fernández, *Proust et la genealogie du roman moderne*, por la importancia de los artistas que reflexionan sobre el arte y considerar la posible derivación de Proust de la crítica inglesa (Pater, Ruskin, Arnold, Wilde).

Por lo tanto no existe un pensamiento monolítico sobre el modo de leer a Proust y esto se advierte en autores como Julia Kristeva, Jean François Revel, Anne Henry y de la escuela de Constanza. Fundamentalmente Antoine Compagnon en *Proust entre deux siècles*, sostiene que en la distancia que hay entre las categorías con que Proust pensó su novela y las que se desprenden de ella, reposa la pluralidad de lecturas. El clasicismo de la *Recherche* genera incertidumbre en el lector, mientras que una obra que coincide con su época y sin fallas, pasa de ser moderna a *demodé*. Valéry, precursor de la estética de la recepción, afirma: “*L’oeuvre dure en tant qu’elle est capable de paraître tout autre que son auteur l’avait faite*”¹.

Asimismo es relevante el método genético de Claudine Quémard y Bernard Brun que ha llevado a resultados imposibles de ignorar en este momento, ya que los cotejos,

¹ P. Valéry, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1974, T. II, p. 1204.

superposiciones, sobreimpresiones, también abren posibilidades capitales. Ejemplos notables son el *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, *Études proustiennes*, el *Bulletin d'informations proustiennes* y el libro compilado por Warning y Milly *Marcel Proust. Écrire sans fin* donde escriben autores de distintas universidades, incluso de la escuela de Constanza. Anne Henry ha impugnado los métodos filológicos, entre los que incluye al método genético, pues sostiene que la crítica debe limitarse a la obra como producto. Esta autora redescubre en Proust el tema del sujeto desde la perspectiva de la historia de las ideas, en particular de la influencia de los románticos alemanes de comienzos del siglo XIX y, sobre todo, a partir de Schopenhauer. Esta posición ha sido refutada por Antoine Compagnon y luego Jean Milly quien reprocha a la autora la falta de prueba con respecto a sus contundentes afirmaciones, pues los genetistas no encuentran en los manuscritos huellas de estas filiaciones. Milly objeta también el predominio interpretativo de las concepciones filosóficas, lo que desde otra perspectiva, refuta también Paul Ricoeur. Que las teorías contemporáneas no se interesen por el sujeto del discurso, sostiene Milly, no invalida las investigaciones sobre el discurso como objeto o sobre su proceso de producción.

La fenomenología husserliana con sus estudios sobre el tiempo inmanente en la conciencia y la relación conciencia-mundo ha permitido interpretaciones sobre la extratemporalidad a la que les quitó todo carácter metafísico, como la de Walter Biemel en *Estudios sobre el arte moderno*. También Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible* y recientemente Anne Simon en *Proust et le réel retrouvé* han desarrollado la relación entre la idea y el mundo sensorial. No nos hallamos pues en un mundo de substancias sino de constitución trascendental. La lectura de la modernidad como la época de la imagen del mundo de Heidegger y la trayectoria de la hermeneútica de la vivencia del autor a la interpretación del texto han permitido nuevas consecuencias sobre los horizontes del lector y de la obra pasada en una concepción dialógica que produce la fusión de horizontes en Gadamer y la dialéctica de distanciamientos y apropiaciones de Paul Ricoeur. Jean-Pierre Richard, por su parte, se interesa en el mundo evocado por la novela. Esta discusión de las interpretaciones lleva importancia para Proust por que la interpretación es constitutiva de la obra artística. Umberto Eco y la estética de la recepción han insistido en la apertura de la obra como posibilidad, virtualidad, etc. Esto aparece notablemente anticipado en la obra de Proust.

La concepción del mundo social puede ser vista desde diversas perspectivas. Por lo pronto la de Benjamin y la relación de Proust con Baudelaire y las coincidencias con Benjamin y lo que este autor toma de Proust sobre las tesis de la historia, según sostiene Robert Kahn; la de Ortega sobre el carácter feudal del mundo proustiano; la de Girard sobre la dialéctica del amo y el esclavo hegeliana en las mediaciones del mundo novelesco y otros criterios no formulados para Proust pero que pueden ser muy útiles como los de Baudrillard en *De la seducción*. Así como Sartre ha variado su posición desde *Lo imaginario* a *Qué es literatura* en una dirección aperturista de la obra, también sus consideraciones sobre Proust en relación a clase, enfermedad y homosexualidad, son modificadas según transcribe Simone de Beauvoir en *La ceremonia del adiós*. Parece pues imposible ignorar la agudeza proustiana en el estudio de la decadencia de clase y cambios sociales aún en el terreno artístico, pues como señala Henry Loyrette la aristocracia se apoya en el arte antiguo y el arte revolucionario corresponde a la burguesía. Por otro lado el hecho de que Proust no se haya ocupado de los medios materiales de producción, como sostiene Benjamin, no implica que no haya estudiado sus consecuencias en la vida social y las alienaciones y metamorfosis que presentan los personajes.

Los grandes estudiosos proustianos como Tadié, Milly, por un lado, valoran toda la trayectoria de Proust, por otro, toman en cuenta la *Recherche* como novela de todos los géneros, en el caso de Tadié, o estudian los pastiches, la frase musical y la frase literaria, como Milly. Todo esto ha concluido en la magistral edición de la *Recherche* dirigida por Tadié con un equipo de colaboradores importante. También se han estudiado los años de aprendizaje de Proust en obras importantes como las de Bonnet y Ferré y en una reciente biografía de Tadié. Y hay divergencias sobre los verdaderos maestros de Proust con Anne Henry así como también con respecto al bergsonismo y los numerosos filósofos que han influido en el novelista. Por su parte Luc Fraisse en *L'oeuvre catedral* desarrolla las analogías estructurales entre la arquitectura de las catedrales y la construcción de la novela, mientras que en *L'esthétique de Marcel Proust* establece semejanzas entre música y arquitectura y desarrolla la concepción de la obra de arte total, lo que nos lleva a otro campo importante que es el de las distintas manifestaciones artísticas en Proust y sus relaciones que aparece minuciosamente tratado en el libro producto de la exposición sobre Marcel Proust del año 2000, bajo la dirección de Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*

l'écriture et les arts. Algunos de estos temas han sido considerados entre nosotros por Mario Presas (fenomenología, hermenéutica, apertura, recepción) y por Julio Moran (interrelaciones entre las artes, importancia de la ficción y metaficción, textos ensayísticos de Proust, renovación de las interpretaciones).

En nuestro enfoque el problema de la vejez de la obra de arte parece menos tratado o no tratado como tal, ante la potencia del arte para Proust. Pero, sin embargo, Georges Poulet señala constantemente la discontinuidad del tiempo proustiano y la fragmentación del espacio. Louis Bølle insta el perspectivismo en la lectura de Proust, más allá de otras consecuencias a las que arriba. Barthes considera a la *Recherche* como una galaxia infinitamente explorable y como un pretexto para la investigación. Deleuze se vuelve sobre la interpretación de los signos. Shatuck sobre los aparatos de visión.

Lo que nos interesa en particular es retomar la tradición filosófica de la ontología de la obra de arte y relacionarla con el modo de ser de la obra en Proust, pues las coincidencias son notorias, con la importancia de que Proust pone en ficción, así como lo hace con las teorías interpretativas, las características mismas de la obra de arte. Ello nos lleva a tener presentes desde posiciones tradicionales como las de Ortega y Hartmann a teorías recientes como las de Gadamer, Ingarden, Jauss, Iser. Son ejemplos la distinción entre valor estético y valor artístico de Ingarden y la de artefacto y objeto estético de Mukarovsky. El carácter de presencia, señalado por Emilio Estiú, posibilidad, virtualidad, queda asentado para la obra con lo que se quiebra todo progreso histórico y al mismo tiempo se reclama un co-creador, un intérprete que ha de ser un artista o un lector artístico. Y podemos comprobar cómo en Proust todas estas características son presentadas ficcionalmente. Las concepciones metafísicas, como por ejemplo la de Cattai, e incluso el platonismo de Curtius aunque sea fundamental su concepción de la metáfora como instrumento epistémico, no pueden responder a esta visión proustiana de la obra de arte.

La hipótesis de la nada inserta en la misma obra ha sido estudiada por todos los autores como posición materialista relacionada al falso arte imitativo de la realidad convencional. Pero para nuestro estudio importa destacar la persistencia de esta hipótesis de la nada que es el marco de la vejez de la obra de arte. Por tanto si el modo de ser del arte es posibilidad su vejez será también posibilidad, frágil y fugaz y sometida a interpretación como la misma obra de arte de la que depende. Todo esto se avala con

situaciones de la novela como el desconocimiento de los grandes autores por sus contemporáneos, la intervención del azar en el caso de Vinteuil, la redención por el máximo pecado como las señoritas Vinteuil, el peligro de los amateurs y de los snobs, el destino ingrato de Swann y Charlus, el episodio del amarillo de Vermeer que lleva a Bergotte a dudar de su propio arte ante la muerte, la metamorfosis de los personajes que carecen de esencia, la conclusión de la obra que nos incita a comenzar a leerla de nuevo, el baile de máscaras y la imposibilidad de huir de la muerte. Es muy interesante la posición de Blanchot con respecto a *Jean Santeuil* pues el anonadamiento de una obra, su no publicación, es lo que posibilita la creación de la *Recherche*, la obra maestra.

Estimamos que el conflicto entre la hipótesis materialista de la nada y la idealista del ser, aunque predomine la segunda, muestra en las condiciones de posibilidad de la ficción su irresolubilidad y por ello no ya un límite teórico metafísico al modo de Kant, sino un límite de la ficción al modo de Proust.

2. Obras de Marcel Proust

La bibliografía proustiana aumenta en dos sentidos: por un lado encontramos nuevas ediciones de las obras de Proust conforme a la profundización de los estudios sobre los manuscritos y, por el otro, la permanente producción de análisis críticos que enfocan esta obra según perspectivas también innovadoras.

En cuanto a las ediciones de la obra de Proust se cuentan las ya clásicas de la *Recherche* de Pierre Clarac y André Ferré de la Bibliothèque de la Pléiade en tres volúmenes (1954), así como, también de la Pléiade, *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Melanges et suivi de Essais et articles* (1971) y *Jean Santeuil précédé de Les Plaisir et les jours* (1971) ambas ediciones establecidas por Pierre Clarac e Yves Sandre. Estas ediciones tienen anotaciones y estudios críticos de importancia. La edición de la *Recherche* de Jean-Yves Tadié, con la colaboración de Anne Chevalier, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Pierre-Edmond Robert, Jacques Robichez y Brian Rogers, en la Pléiade (1987-1989) en cuatro volúmenes incluye los manuscritos, índices completos de obras y autores mencionados, anotaciones y estudios críticos que dan cuenta de un análisis profundo y minucioso de la obra proustiana. Otro especialista en Proust como Jean Milly ha dirigido la edición de la *Recherche* en Flammarion en 7 volúmenes, de los cuales los volúmenes I y VII han sido editados por Bernard Brun, director del centro de

estudios genéticos proustianos, correspondiente al *Institut des Textes et Manuscrits Modernes, unité propre de recherche du Centre National de la Recherche Scientifique*. También Claudine Quémard ha desarrollado junto con Brun y un equipo de investigadores los estudios genéticos de la obra de Proust publicados en los *Etudes proustiennes*. Jean Milly ha establecido y editado versiones completas de los *Pastiches*, con trabajos que no están incluidos en la edición de Clarac y Sandre. Asimismo hay una edición crítica de *Matinée chez la Princesse de Guermantes* que ha sido establecida por Henri Bonnet y Bernard Brun. (Gallimard, 1982). Philip Kolb, por su parte ha establecido el texto de *Le carnet de 1908* así como *La Correspondance de Marcel Proust 1880-1922* que tiene 21 volúmenes. Recientemente Gallimard ha publicado una nueva edición de la *Recherche* con el establecimiento, estudios críticos y anotaciones de los siguientes especialistas: Antoine Compagnon, Pierre-Louis Rey, Thierry Laget, Brian G. Rogers, Pierre Edmond Robert, Anne Chevalier y Jacques Robichez. Entre las obras previas a la *Recherche* se encuentra el relato *L'Indifférent*, la edición de Gallimard (1978) tiene el prefacio de Phillip Kolb: “*Une nouvelle perdu et retrouvée*”. La fecha original de publicación 1896 en *La vie contemporaine*. Hay versión castellana (Buenos Aires, Rosemberg-Rita Editores, 1987) cuya traducción y estudio previo fueron realizados por Jorge Barón Biza.

Hay versiones en castellano de la *Recherche* entre ellas la de Pedro Salinas y Consuelo Berges. Recientemente se ha publicado una traducción de Estela Canto. Sin embargo, las obras de Proust han sido objeto de escasas traducciones y, mucho menos, con aparatos críticos y reproducción de los manuscritos. No resulta accesible ninguna traducción de *Contre Sainte Beuve*, ni de los ensayos y artículos completos

3. Desarrollo específico de las obras y el pensamiento de autores relevantes para el tema por orden alfabético:

El resto de las obras consultadas se enumera en la bibliografía que se encuentra al final del estudio.

1. Albérès, R. M.: en “Proust: novela artística y novela fenomenológica”¹ considera a la *Recherche* la expresión literaria de la revolución kantiana por la inversión que realiza en la relación entre hombre y mundo. Su tema, sostiene, no gira en torno a la descripción de un mundo real o ficticio sino en las imágenes que se tienen de ese mundo, la realidad consiste en el estudio de las deformaciones de la realidad, “..el principio, el ‘misterio’ o el mecanismo de este universo en movimiento que es todo universo novelesco ya no reside más en el objeto o en el sujeto.., sino en ese mundo híbrido que nace entre ellos, que no es ni objetivo ni subjetivo...es ‘fenomenológico’ ” (p. 67). Encontramos pues, dice Albérès, un fresco fenomenológico del tiempo perdido, “una visión artística y novelesca de lo que podría llamarse la ‘miopía temporal’ de los hombres” (p. 66). La obra, que responde a un ritmo temporal interior diferente al tiempo cronológico, distinción bergsoniana que es una marca de época, “propone ... un esfuerzo artístico diferente, siempre dudoso, siempre difícil de comprender y de seguir y que traduce la creación por el hombre de una imagen original del mundo, descentrada y aberrante.”(p. 74).

2. Barthes, Roland: en “Proust y los nombres”², sostiene que lo que le permite a Proust enunciar su novela, es decir, pasar finalmente al acto de escribir la obra largamente concebida, es el descubrimiento del poder constitutivo de los nombres. El nombre propio -Guermites, Balbec, Parma - es, al mismo tiempo, “medio ambiente” en el que es preciso sumergirse y signo precioso cargado de un espesor semántico tal que contiene toda la riqueza de la obra. “La onomástica proustiana se presenta a tal punto organizada que parecería constituir el comienzo definitivo de “*A la búsqueda*”: poseer el sistema de los nombres era para Proust, y es para nosotros, poseer los significantes esenciales del libro, la armadura de sus signos, su sintaxis profunda” (p. 187). Más particularmente en torno a la cuestión de la temporalidad, en *El susurro del lenguaje*, sostiene Barthes que encontramos en la *Recherche* una obra cuya estructura es rapsódica, cosida, que plantea una singular forma de desorganización del tiempo. Dado que el narrador no es el que ha visto o sentido ni el que está escribiendo, sino el que va a escribir, esto provoca no sólo la nihilización de la figura tradicional del autor, sino también una suerte de inversión de la

¹ R. M. Albérès, “Proust: novela artística y novela fenomenológica” en: VVAA, *Proust*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez 1969.

² Roland Barthes, “Proust y los nombres” en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Bs. As., Siglo XXI, 1973, pp. 171-190.

temporalidad convencional. En tanto lo que se relata es la historia de una vocación y por tanto de la obra misma, el fin del relato envía al comienzo de su escritura, determinando una estructura circular y un complicado cruce de dimensiones temporales, pues la narración es un pasado que se proyecta desde y hacia el futuro.¹

3. Beckett, Samuel: en *Proust*² analiza el papel de la memoria y el hábito, atributos del tiempo. La costumbre es un compromiso entre el individuo y el mundo cuya acción consiste en ocultar la percepción de la esencia, la “Idea”, entre las brumas de la preconcepción y la vulgaridad. Sólo cuando momentáneamente ese pacto con el mundo se rompe, la rememoración de la memoria involuntaria hace aparecer lo real, con “toda la fuerza y colorido de su significación esencial”.(31) Sobre esa fuente escondida, cuya emergencia es accidental, Proust eleva su mundo. Esta experiencia mística “es a la vez empírica e imaginativa, a la vez evocación y percepción directa, real sin ser solamente actual, ideal sin ser solamente abstracta, lo ideal real, lo esencial, lo extratemporal”. (62) Esa breve eternidad sólo puede descifrarse bajo la luminosidad del arte. Hay, sostiene Beckett, una tensión romántica en Proust en su sustitución de la afectividad por la inteligencia, en su rechazo del concepto en favor de la idea, en su escepticismo ante la causalidad. El relativismo y el impresionismo proustianos son también consecuencia de su actitud anti-intelectual. Cualquier verdad es provisoria, puesto que el objeto evoluciona y en el momento que se llega a una conclusión ésta resulta anticuada. En cuanto al impresionismo, cuyo arquetipo es la pintura de Elstir, consiste en la afirmación no lógica de los fenómenos siguiendo el orden de la percepción y no de la inteligencia. “En este sentido, Proust puede ser relacionado con Dostoievski, que presenta a sus personajes sin explicarlos. Podría objetarse que Proust casi lo único que hace es explicar a sus personajes, pero sus explicaciones son experimentales y no demostrativas. Los explica de tal forma que puedan aparecer tal como son, inexplicables. Los justifica.” (71)

4. Biemel Walter: en “Sobre Marcel Proust”³, trata el tema de la temporalidad y de la consiguiente modificación de todo lo expuesto a la acción del tiempo en la *Recherche*. Nos interesa en particular su concepción de la experiencia de la repetición, en lo que el llama el comprender repetitivo, y la relación entre arte y vida, presentes también en la

¹ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987, p. 331.

² Samuel Beckett, *Proust*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.

³ Walter Biemel, “Sobre Marcel Proust” en *Análisis filosóficos del arte del presente*, Buenos Aires, Sur, 1973.

trama de lo invisible y lo invisible de Merleau y que también encontramos, como se verá, en Jean Pierre Richard y Anne Simon.

El protagonista de la novela, según Biemel, no es el yo que recuerda o el yo recordado, sino el tiempo. Proust reconoce al arte como único poder que puede aprehender el tiempo a la vez que luchar contra él. En *El tiempo recobrado* se presenta la tensión entre el develamiento del carácter destructor del tiempo y el descubrimiento de la determinación de realizar la obra, en la cual se quiere hacer patente lo supratemporal. Centrándose en el comienzo de la novela, Biemel señala los vínculos existentes entre soñar, recordar y narrar en función de una de sus particularidades esenciales como es la presencia de una multiestratalidad temporal, que caracteriza según el autor a toda la obra. La interpretación retoma el esquema husserliano del tiempo, donde encontramos un hundirse permanente del ahora para separarse paulatinamente de lo claramente aprehensible hasta volverse cada vez más inaccesible al recuerdo, y hace referencia a lo que señalara Jauss, respecto del significativo desdoblamiento y relación recíproca entre el yo que recuerda y al mismo tiempo es recordado. Este desdoblamiento del yo en la narración, que apunta a la simultánea actualidad de los tres éxtasis temporales, tiene como equivalente el desdoblamiento del yo del lector a quien se le exige “que esté en el acontecimiento y a la vez reflexione sobre él” (p. 24) y se corresponde a su vez con un rasgo del arte del siglo XX que, sostiene Biemel, Proust es uno de los primeros en reconocer: “que el arte de nuestro siglo no se puede mover en el campo de la inmediatez, que el artista tiene que reflexionar sobre su quehacer y que esta reflexión se debe exigir también al espectador.” (p. 24) Algo semejante sostiene Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*: “Lo inmediato está en el horizonte y en él hay que pensarlo; para ser realmente necesita ser a distancia”(p. 155).

El carácter reflexivo de la *Recherche* se desprende de la visión proustiana de que “la belleza, la felicidad no se revelan en la experiencia vital inmediata sino en la *repetición*, mediante la cual obtenemos distancia, visión panorámica, y, decisivo: la posibilidad de análisis comprensivo”(p. 31.). La obra narra la historia de una vocación, pues la configuración artística constituye “el verdadero cumplimiento de la posibilidad del recuerdo” (25). Esto nos remite a la teoría estética del final de la novela y al fenómeno repetitivo de la memoria involuntaria y su cualidad incitadora. El arte para Proust, según lo interpreta Biemel, revela la significación de las experiencias, es

“aprehender con palabras lo propiamente vivido” (p.30). Esto lo coloca en oposición a cualquier tesis literaria realista, entendida como una descripción lo más fiel posible del objeto. Si para esta literatura todo se encuentra en el objeto, para Proust, en cambio, “*tout est dans l'esprit*” (III, 912)”. El peso que puedan tener los detalles proporcionados en una descripción no derivan del objeto sino del “horizonte de significación del sujeto. Eso significa para Proust ‘esprit’: el espíritu es lo que constituye la significación y lo que entiende esa significación” (p. 29). Por tanto, no se sostiene la distinción entre lo real y verdadero, por una parte, y el arte como intento de aprehenderlo por otra, pues el arte “es el acto de comprender repetitivo mediante el cual se revela la significación de las experiencias a aquel que ha tenido experiencias...La diversidad de las posibles formas de presentarse el mundo adquiere tan sólo claridad cuando hemos entendido cómo se constituye el mundo en la conciencia.” (p. 35 y 36) Señala el autor que, curiosamente y al mismo tiempo, este problema se encuentra en el punto central de la filosofía de Husserl y paralelamente en Proust, aunque ambos con el trasfondo de Kant.

Por lo dicho, el recuerdo como repetición y en especial la memoria involuntaria constituyen el presupuesto de la configuración artística de la obra proustiana. La sucesión de yoes que aparentemente se disuelven pueden resucitar cuando confluyen una experiencia actual y una que ya ha sido, esto es, cuando la experiencia de lo extratemporal hace recuperar el tiempo perdido. Por extratemporal, dice Biemel, debemos entender fuera del tiempo, dispensado del tiempo, que no está en el tiempo. Pero el carácter del tiempo que se supera es el de arrebatar, de arrastrar todo en el devenir, el de la fugacidad. Para conocer lo constitutivo del tiempo, saber qué es el tiempo en cuanto tal, debemos permanecer en él y no dejarnos arrebatar por cualquier ahora. Podemos quedarnos en el tiempo y a la vez estar fuera de él, si por esto último entendemos estar dispensados del arrastre del tiempo. Proust no habla del conocimiento del tiempo en sentido estricto sino de identidad entre presente y pasado, entendiendo por identidad el sostenerse de una cosa contra la acción arrebatadora del tiempo. Si nuestra experiencia vital indica que no podemos huir del tiempo, sí podemos con la experiencia de la repetición, lograr que el pasado y el presente se identifiquen, detener por un momento el curso del tiempo, acceder al tiempo en su pureza (45). Esta experiencia es posible, por un lado, gracias a la duplicidad que se da en el fenómeno de la coincidencia entre pasado y presente, pero, por otra, es posible por cuanto “intentamos comprender el

tiempo no como un objeto entre otros objetos sino como el presupuesto de lo que hace que el objeto sea objeto, esto es como presupuesto de que al sujeto se le pone frente algo, o dicho de otra manera, como la posibilidad de algo así como la objetualidad” (47). El tiempo es el poder de que se den los objetos. El tiempo puro no es ningún objeto y nosotros lo aprehendemos en su función cuando parece estar suspendido. “Pero puesto que la suspensión momentánea nos da lo que posibilita (realiza) y el tiempo mismo, esto es, el aprehender lo objetual en su esencia, por ello puede Proust decir: en este momento se hace visible un trozo de tiempo puro (el tiempo como dimensión de lo objetual); y él puede decir al mismo tiempo: yo experimento algo de la esencia de las cosas” (48). De este modo Biemel rechaza las interpretaciones metafísicas de la extratemporalidad como eternidad y vincula el carácter trascendental, constitutivo de los objetos, propio del tiempo, con la posibilidad del descubrimiento de la esencia de las cosas.

5. Blanchot Maurice: en “*L’expérience de Proust*”,¹ trata sobre la transición de *Jean Santeuil* a la escritura de la *Recherche*. *Jean Santeuil*, según Blanchot, enseña el fracaso del relato puro: Proust quiere escribir en respuesta a la inspiración dada por la alegría que le producen los fenómenos de reminiscencia, se propone ser fiel a las impresiones puras y excluir lo que no sea esos instantes esenciales. Sin embargo, la novela no responde a este ideal. El carácter irregular del libro, que recoge instantes y quiere así reflejar el sentimiento fragmentario de la vida - a diferencia de la *Recherche* que en densa continuidad representa lo discontinuo - no logra narrar el vacío, que no figurado, es sólo vacío. El tiempo está ausente de la novela, los instantes de las reminiscencias siguen siendo instantes, estáticos, y la narración no extrae de ellos su movimiento. Agrega Blanchot, con la publicación de *Jean Santeuil*, la escritura de la *Recherche* hubiese sido imposible y el Tiempo extraviado para siempre. Por tanto, sostiene, esta obra constituye un camino hacia la *Recherche* en cuanto el autor lo abandona, aunque sí ha publicado *Los placeres y los días*, una obra menor. Y concluye que *Jean Santeuil* es el primer término de una asombrosa paciencia. Un análisis de *Jean Santeuil* en relación a la novela capital de Proust y sobre la base de las posiciones contrapuestas de Blanchot y de Clarac², quien considera que hay una continuidad entre *Jean Santeuil* y la *Recherche*, puede encontrarse en “De cómo una concepción del arte conduce a otra diferente en un

¹ Maurice Blanchot, “*L’expérience de Proust*”, *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959.

² Cf. en el estudio que acompaña su versión de la novela. *Jean Santeuil précédé de Les Plaisir et les jours*. *Op. cit.*, p. 980 y sgs..

mismo autor. *Jean Santeuil* de Marcel Proust: esbozo y contra esbozo de la *Recherche*¹ de Julio C. Moran y Analía Melamed.

6. Bloom, Harold: en *El canon occidental*² utiliza el concepto de canon para revisar los que considera son los autores más importantes de la historia de la literatura occidental que se centra en Shakespeare y abarca autores como Cervantes, Tolstoi, Joyce, Borges y Marcel Proust, entre otros. El estatus canónico de una obra se debe a “esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características”. (14) Asimismo analiza la relación entre autores y obras, que destacamos particularmente en la obra de Proust, desde la perspectiva de la angustia de la influencias: “Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea -y creativa- y por tanto malinterpreta a un texto o textos precursores (...). La angustia de las influencias cercena a los talentos más débiles, pero estimula al genio canónico (...). Los grandes escritores no eligen a sus precursores fundamentales; son elegidos por ellos, pero poseen la inteligencia de transformar a sus antecesores en seres compuestos y, por tanto, parcialmente imaginarios.” (18-21) En cuanto al estudio de Proust resulta de interés su aproximación a la crítica inglesa, sobre todo de Pater, sobre quien sostiene que es el crítico que mejor habría comprendido a Proust y cuyo “momento privilegiado”, una epifanía secularizada y materialista, es lo que buscan los amantes celosos de Proust -el héroe y Swann- “cuando ansiosamente dirigen sus investigaciones históricas y eruditas al pasado erótico”. (410) Los amantes celosos de la novela son el gran asunto de la novela, y están vistos desde el espíritu de la comedia, lo que, para Bloom, permite cierto distanciamiento del autor. Swann, en su solipsismo estético y su idolatría del arte parece una parodia de Ruskin. Pero es el arte, y no la posesión sexual, el único escape de los celos, en ese sentido “es Proust -no Ruskin, Pater, Wilde ni sus herederos: Yeats, Joyce, Beckett- el sumo e indiscutible sacerdote de la religión del arte”. (419)

7. Bolle, Louis: Encontramos un desarrollo del perspectivismo artístico en su obra *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*³. Allí sostiene que el axioma que funda la estética proustiana es que cada obra es un mundo cerrado que sólo se puede medir en relación consigo mismo: sólo el *Septeto* esclarece la *Sonata*, sólo los retratos de Elstir

¹ Julio C. Moran, Analía Melamed, “De cómo una concepción del arte conduce a otra diferente en un mismo autor. *Jean Santeuil* de Marcel Proust: esbozo y contra esbozo de la *Recherche*” en *Actas del X Congreso Nacional de Filosofía*, 1999.

² Harold Bloom, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.

³ Louis Bolle, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*. París, Grasset, 1967.

son análogos a sus paisajes o a sus naturalezas muertas. Según Bolle la importancia que para Proust tienen la perspectiva y el punto de vista en autores como Goethe, Rembrandt, Stendhal y Tolstoi se vincula con el movimiento propio de la *Recherche*, que no es otro que la lenta conquista de un punto de vista definitivo, el de la reminiscencias, pues “*l'épiphanie peut être comparée à un trompe-l'oeil, car elle fait voir double, à la fois dans le passé et dans le présent.*” (p. 25). Asimismo en “*Structure, perspective et durée dans l'oeuvre de Proust*”¹ Bolle analiza la relevancia de la perspectiva en el itinerario novelesco y equipara técnica y visión en cuanto Proust plasma tiempos diferentes en relación con espacios diversos y paisajes diversos. Esta técnica particular y nueva le permite escapar al desarrollo racional, cronológico y puede seguir un tiempo interior que constituye la cuarta dimensión de la obra cuya representación emblemática es la iglesia de Combray.

8. Bonnet, Henri: en *Le progres spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust*², se ocupa de la conciliación entre razón y experiencia en la tarea creadora. Asimismo trata, desde una filosofía del arte, sobre las influencias de Schopenhauer, Spinoza y Bergson.

9. Bowie, Malcom. Un marcado sentido espacial, de fragmentación y de discontinuidad encontramos en la consideración de Malcom Bowie sobre la *Recherche* en su *Proust entre las estrellas*³. Conforme a la visión de Proust de que cada obra de arte constituye un universo en sí mismo, Bowie ve expuesta en la obra proustiana una cosmología donde se conjugan una pluralidad de perspectivas, de desplazamientos de lo pequeño a lo grande, de interioridad a exterioridad, de desviaciones, rodeos, deslizamientos y discontinuidad. Encontramos, pues un único dinamismo novelesco que “alterna dispersión y concentración” y “parece gobernar las estrellas en sus órbitas, el crecimiento de los cristales, la estructura de la mente humana, y a Madame Verdurin en sus sucesivos salones. Es una visión tanto de orden dentro del cosmos como de la ingobernable pluralidad de los mundos mentales” (p. 46) Son de interés también las diferencias que marca Bowie entre el esteticismo de Pater y la visión del narrador de la *Recherche*, a pesar de la atracción que Pater ejerce sobre Proust, pues “está fascinado por los objetos

¹ Louis Bolle, “Structure, perspective et durée dans l'oeuvre de Proust” en *Revue des Sciences humaines*, Lille, 1955 N° 79, p.55 y sgs.

² Henri Bonnet, *Le progres spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust*, París, Vrin, 1949.

³ Malcom Bowie, *Proust entre las estrellas*, Madrid, Alianza, 2000.

artísticos como artículos de consumo, y por las fluctuaciones de valor que sufren cuando circulan en el espacio social” (p. 108) .

10. Brée, Germaine. en *Du Temps perdu au Temps retrouvé*¹, detecta en la novela una asimetría fundamental dada por el cambio de orientación del narrador en relación al tiempo, pues el punto hacia el este que desemboca no es posible superponerlo con su punto de partida. Durante toda la primera parte, sostiene, aquel está vuelto hacia el pasado. A partir de *Le temps retrouvé*, la relación con el tiempo sufre un cambio esencial y fuertemente dramático, producido por la revelación de lo que será su obra. El episodio de la magdalena, por su parte, es un recurso por el que Proust puede evocar aquello que sólo reencuentra hacia el final del libro, de manera que prefigura la revelación final, pero no es más que un signo y una apertura a una doble perspectiva y una fundamental ambivalencia: una vida carente de valor o, por el contrario, inestimable, según que la visión del narrador se ordene hacia el tiempo perdido o el tiempo recobrado. (p. 32)

Hasta la revelación final el narrador es un ser en desequilibrio con el tiempo: en la vida tal como la había vivido se proyecta sin cesar hacia el futuro; la vida repensada a partir del episodio de la magdalena, ha sido vista retrospectivamente. No obstante descubre al final de *Le temps retrouvé* que el espacio permanente y la sucesión en el tiempo exterior son sustituidos por un espacio interior variable y una permanencia interior del tiempo. Ante la relatividad y el constante devenir, descubre, pues, una continuidad subyacente en su vida, y al mismo tiempo, que su vocación de escritor consiste en, justamente, encontrar el equivalente literario de ese mundo interior. Reencuentra, asimismo, al tiempo bajo un doble aspecto: “*D’abord, ce monde, déposé en lui, n’est pas abstrait, mais riche de la substance de ce que fut, dans sa plénitude temporelle, un instant....Mais en même temps qu’il découvre ce présent extratemporel, qui est en lui, qui est lui-même, il découvre l’existence d’un Temps-horloge, d’une durée mesurable qui lui est comptée.*” (p. 53) Frente al espectáculo de la destrucción de Charlus el narrador da el último paso en el camino de sus revelaciones: se ve a sí mismo objetivamente, como todos los seres en torno suyo lanzado hacia la muerte y comprende que el tiempo que marca las horas, es la condición de su trabajo: debe hacer su obra en el breve tiempo que le ha sido otorgado. Finalmente, descubre una realidad a la vez exterior y subjetiva pues “*l’oeuvre que le narrateur va entreprendre, en revanche, réalisera*

¹ Germaine Brée, *Du Temps perdu au Temps retrouvé*. París, Les Belles Lettres, 1950.

l'unité de la vie et de la mort, ces deux termes contradictoires et inséparables de son expérience..”(p. 55) Proust, sostiene Brée ha querido crear en su novela a la vez el mundo que ocupa su puesto en el tiempo y al ser que, en transición en ese mundo, lo descubre. En ese sentido, la obra de arte revela un auténtico conocimiento, rasgando el velo que pudiera tender sobre él la fantasía y el hábito de la vida cotidiana. No nos evadimos de la vida por el arte, accedemos al arte por la vida.

11. Butor, Michel: en *“Les oeuvres d’art imaginaires chez Proust”*¹ desarrolla la cuestión del arte dentro del arte y el perspectivismo artístico en la novela proustiana al mostrar cómo las obras de arte imaginarias constituyen instancias autorreflexivas respecto de la capacidad creadora de Proust. Esta presencia de las obras imaginarias convierte a la novela en un libro abierto en donde cada lector puede verse. En este sentido, por la intervención de Elstir, se impone la metáfora fundamental del artista como prisma, pues su pintura es la que permite pasar del color único de la *Sonata* a los siete instrumentos del *Septeto*.

12. Cattauí, Georges: en *Proust et ses métamorphoses*² también considera que la obra proustiana constituye una suerte de realidad viviente en constantes metamorfosis, que sin embargo a través de la música encuentra el acceso a lo absoluto. Puesto que *“L’art naît de l’art”*, *“Proust est, d’une part, l’héritier de nombreuses générations de poètes, de romanciers, d’artistes, de savants, en quête des lois de l’esprit; il est, d’autre part, le donateur, le légateur d’une nouvelle forme de richesse intellectuelle dont profiteront les meilleurs écrivains à venir. La Recherche est une oeuvre-carrefour, une grande charnière.”* (p. 67). En cuanto a la cuestión de la temporalidad, Cattauí sostiene que la novela proustiana se encuentra más próxima a Kierkegaard que a Bergson, pues aquel autor establece distinciones entre el tiempo abstracto del filósofo o del sabio, el tiempo discontinuo del artista y el instante de eternidad del místico. *“A l’écoulement continu de la durée bergsonienne Proust oppose les ‘intermittences du coeur’..Pour Bergson, le temps affecte l’être même: c’est la durée pure. Pour Proust, le temps n’est nullement la réalité par excellence; il est souvente spatialisé; il n’atteint pas le fonds de l’homme: en nous subsistent certains éléments permanents...Pour Bergson, le temps se révèle dans la continuité du mouvement; pour Proust dans sa discontinuité: l’évolution des individus*

¹ Michel Butor, “Les oeuvres d’art imaginaires chez Proust” en *Répertoire II*. París, Les Éditions de Minuit, 1964.

² Georges Cattauí, *Proust et ses métamorphoses*. París, Nizet, 1972.

et des sociétés est faite de ces mutations...”(pp.72-73). Sin embargo, frente a las constantes transformaciones de los personajes, ante la multiplicación de imágenes, en fin, ante la visión heracliteana de la realidad, Proust opone la memoria afectiva como medio para escapar a las mutaciones constantes. En este punto, Cattau encuentra la afinidad con Kierkegaard: para Proust se expresan en la música los instantes de revelación mística de eternidad. En la novela le otorga al arte un rol liberador frente al tiempo, y esa suspensión del tiempo la encuentra sobre todo en la música de Vinteuil pues “*seule la musique pouvait réconcilier le dionysiaque et l’apollinien: à ces altitudes, les antinomies se résolvent dans l’absolu.*” (pp.304-305).

13. Compagnon, Antoine: en *Proust entre deux siècles*¹ desarrolla la noción de “entre - deux” cara a Pascal y capital en Proust. “*A la recherche du temps perdu est le roman de l’entre-deux pas de la contradiction résolue et de la synthèse dialectique, mais de symétrie boiteuse ou défectueuse, du déséquilibre et de la disproportion, du faux pas..*”

(13) Todo en la obra es mixto, híbrido, intermediario. Es por esto que Proust ha desconcertado a los lectores y los desconcierta siempre. La novela ha devenido un clásico, entendiendo por clásico no una obra estable, equilibrada, sino una obra en la que las distancias, los desvios, los desequilibrios no dejan de suscitar la lectura. Una obra sin fallas con su época, dice Compagnon, pasa de moderna a *démodé* sin jamás llegar a ser clásica. Una obra clásica no transcurre en el tiempo, es una obra desconcertante en todo presente, incluso en el suyo. En términos de la hermeneútica de Gadamer, el autor afirma que la novela de Proust es desequilibrada respecto de su doctrina estética: plantea una cuestión y responde a otra. En esta distancia entre pregunta y respuesta se despliega su pluralidad de sentidos, todos ya presentes en el libro mismo.

Proust se encuentra en medio de la disputa de la mitad del siglo XIX entre los que defienden una concepción de la obra como totalidad y los partidarios de la fragmentación. En este contexto, el propósito de otorgarle una estructura teleológica a la *Recherche* es una denuncia y un intento de diferenciarse programáticamente de la decadencia. Esta consiste en la descomposición de las formas y la concentración sobre el detalle, la estética del pesimismo, del nihilismo y de la idolatría: “*Conçue comme l’éclatement du livre, de la page, de la phrase, la décadence s’oppose point par point et mot à mot à l’ideal organiciste de l’autonomie de l’oeuvre d’art, une et totale, formulé*

¹ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, éditions du seuil, 1989.

par exemple, vers la même date, par Gabriel Séailles, dont l'Essai sur le génie dans l'art a répandu en France les thèses esthétiques de Schelling, qui semblent avoir fortement marqué Proust" (40, 41). Pero, si bien Proust se propone explorar en su novela "leyes generales", sin embargo la novela misma a renunciado al determinismo y describe un universo verdaderamente probabilista. Así, la contradicción entre obras cuya unidad es retrospectiva y fortuita (como las grandes obras del siglo XIX) y obras cuya unidad premeditada las convierte en dogmáticas y artificiales, se resuelve en la novela proustiana en una unidad a la vez prospectiva y retroactiva, conciente e inconsciente, premeditada y desconocida. "*A la recherche du temps perdu est entre deux siècles, dernier grand roman organique du XIX siècle et premier grand roman expérimental du XX siècle*". (49,50)

14. Curtius, Ernst Robert: en *Marcel Proust y Paul Valéry*¹ establece, a diferencia de Jauss, una fuerte relación entre la *Recherche* y las ideas de Platón, de lo que se concluiría una posición definitivamente contraria a considerar cualquier suerte de envejecimiento de la obra de arte o aún de metamorfosis o transformación ligadas a su devenir temporal. En efecto, Curtius sostiene que el estilo de Proust, la metáfora, "...es un instrumento de precisión al servicio del conocimiento" (p.77) y, en este sentido, su aspiración fundamental es pasar de lo temporal a lo intemporal, a lo permanente, a lo inmutable. Si las innumerables perspectivas presentes en la novela, por un lado, son el índice de la irreductibilidad de lo individual a lo general, por otra parte señala no la disolución de lo objetivo, sino la multiplicación de lo real. (pp. 131-132). Sin embargo, "a la infinita variación de las perspectivas, al ilimitado relativismo de las clases de fenómenos, se contraponen claramente la conciencia de algo persistente e inmutable. Es un *leit motiv* del arte de Proust el hacernos visible este estado de persistencia a través de todos los cambios. La pintura de Elstir, la literatura de Bergotte y la música de Vinteuil llenan, en cada caso, la misma forma ideal con sus variados contenidos y visiones; complejo individual que tal vez no se halle plenamente expresado en ninguna de esas manifestaciones, pero que así y todo no puede hacerse visible más que en ellas" (pp.143-144). Curtius encuentra en la obra de Proust la expresión de los motivos del platonismo, de manera que la psicología de la inspiración es el punto de partida de una metafísica del espíritu, cuya mayor densidad la encuentra en torno al problema de la muerte y de la

¹ Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust y Paul Valéry*. Buenos Aires, Losada, 1941.

inmortalidad. “El recuerdo del tiempo desaparecido nos indica la existencia de una vida intemporal. Penetramos en la esfera de la anámnesis platónica, aura que nimba el arte de Proust” (p. 150)

15. Deleuze, Gilles: considera la *Recherche* como una suerte de itinerario hermeneúico. Según expone en *Proust y los signos* la *Recherche* es una búsqueda de la verdad en el aprendizaje de los signos. Los signos sensibles, que tienen su interés, los amorosos y mundanos, equívocos, y los signos artísticos, únicas revelaciones de las esencias. “El arte- sostiene- es la finalidad del mundo y el inconsciente destino del aprendizaje”(p. 62) y “el sujeto artista recibe la revelación de un tiempo original, enrollado, complicado en la misma esencia, abrazando todas sus series y dimensiones...Lo extratemporal en Proust es este tiempo en el estado de nacimiento y el sujeto artista lo recobra”(p.57). Deleuze se refiere al envejecimiento del artista como la actitud de confianza en la belleza de la vida y la renuncia de expresar en su obra sólo lo que en ella se puede decir. El artista que envejece “Ya no tiene más que sucedáneos de lo que constituye el arte, repeticiones que se han vuelto mecánicas puesto que son exteriores diferencias coaguladas sobre una materia a la que ya no saben volver ligera y espiritual”. (p.62)

16. Descombes, Vincent: les atribuye una función fundamental a la presencia de obras reales y ficcionales en la *Recherche*. En *Proust. Philosophie du roman*¹ opone al análisis narratológico de autores como Gerard Genette el análisis poético según el cual la definición de un género narrativo no puede ser puramente lingüística, sino que debe ser cosmológica, esto es, invocar los trazos principales del mundo en el cual transcurre la historia. Este autor caracteriza a la *Recherche* como una novela mixta donde resultan combinados la novela, el ensayo, el análisis psicológico, la confesión, la farsa, etc. La tesis central de su estudio sostiene que, como la pintura de Elstir, la filosofía de la novela proustiana es más audaz y esclarece sus afirmaciones teóricas que están marcadas por las ideas de su época: lenguaje privado, solipsismo, interioridad, subjetividad de las visiones del mundo, idealismo de la representación, etc. Para Descombes la presencia de distintas obras, artistas y disciplinas marca el itinerario de la iniciación artística del héroe de la *Recherche*. Este tránsito iniciático parte del episodio de la lectura del *François le Champi*, que junto a la de Madame de Sévigné por parte de la abuela, constituye la pedagogía idealista de la infancia del héroe, sigue con su relación con las obras de

¹ Vincent Descombes, *Proust, philosophie du roman*. Paris, Les Editions de Minuit, 1987.

Bergotte, luego con la Berma y el teatro de Racine, la muerte de Bergotte frente a *Vista de Delft* de Vermeer y la visión postrera que éste tiene de sus propias obras y el *Septeto* de Vinteuil. En la última conversación del héroe con su madre en, *La fugitiva*, se contrasta la pedagogía idealista de Madame de Sévigné y George Sand, ambas lecturas de la infancia, con el realismo de Balzac, dos fuentes fundamentales proustianas. Sostiene Descombes que en este itinerario el héroe trata de ‘medir’ su propio talento ante las obras de autores admirados y en este sentido constituye el desarrollo de una capacidad reflexiva y autorreflexiva frente al arte.

17. Eisenzweig, Uri: analiza los vínculos entre espacialidad, temporalidad y literatura referido en particular a la iglesia de Combray en “*La recherche du référent: l’église de Combray*”¹. El autor intenta ilustrar la tesis sobre el referente de Peirce en el objeto-tipo aparente de la descripción en la Recherche: la iglesia de Combray. Encuentra en la lógica implícita en la discontinuidad de la estructura narrativa de los textos sobre Combray, - que oscilan entre la descripción de la atmósfera doméstica de la casa de la tía Leónie, en cuanto interioridad, y los textos que se refieren a la iglesia, como pura exterioridad, cuyos fragmentos literalmente “envuelven” a los anteriores - una clave de la importancia simbólica y estructural de la iglesia: esta carece de interioridad material (que por la profusión de aromas, sabores, etc. es propia del ámbito hogareño), porque “concretizando una cierta temporalidad a través de una exterioridad espacial, la iglesia, referente supuesto del texto, nos parece representar el objeto tipo de la escritura proustiana: vaciado, minado por el tiempo, este objeto no es más que una fachada. De lo que se trata es de la escritura misma...”. Así, el texto proustiano se vuelve hacia su referente, lo estructura de tal modo que indica su propia irrealidad y nos reenvía a su verdadero “objeto”: la escritura, esto es, hacia sí mismo. Si detrás de la fachada de la iglesia hemos descubierto la temporalidad, constatamos, dice Eisenzweig, que la escritura no recubre más que una línea AB, de lo que sólo se puede decir que es necesario cierto tiempo para arriar de A a B. En ambos casos se trata de un sistema semiótico perfectamente circular.

18. Fraisse, Luc: reconstruye la estética proustiana en *L’esthétique de Marcel Proust*.² Desarrolla especialmente la relación entre novela y teoría, el papel fundamental del estilo,

¹ Uri Eisenzweig, “ La recherche du référent: l’église de Combray”¹ en *Littérature*, n° 20, décembre 1975.

² Luc Fraisse, *L’esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995.

la relación de las obras con su público y de los artistas entre sí. La organización de las distintas artes en la novela establece un sistema de las bellas artes que reproduce la jerarquía de las artes de la época: arquitectura, teatro, escultura, pintura, música y literatura. Fraisse analiza la armonización de las artes y su relación con la obra de arte total. Así la composición sinfónica entre las artes en la *Recherche* pone de manifiesto la afinidad de Proust con el ideal de síntesis de los románticos alemanes, que se encarna en las óperas de Wagner. La importancia de la música revela la influencia de Schopenhauer, pues esta tiene un lugar de honor en el sistema de las bellas artes dado que permite aprehender con excepcional profundidad la esencia de las cosas y el misterio de la vida. Fraisse analiza, también en la línea de la influencia de Schopenhauer, las analogías proustianas de la música con la arquitectura, tema que desarrolla con mayor profundidad en *L'oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*.¹ En esta obra Fraisse, sobre la base del ideal proustiano de la obra catedral, establece un “*Dictionnaire raisonné de l'architecture médiévale chez Proust*”. Sobre la base de la descripción de los sitios arquitectónicos y motivos medievales que pueblan la novela proustiana, el estudio deviene una topografía y una arqueología de la *Recherche*.

19. Genette, Gerard: en *Palimpsestes*² estudia las relaciones transtextuales según las siguientes categorías: intertextualidad (presencia efectiva de un texto en otro: cita, plagio, alusión) paratextualidad (relaciones de complementación u otro orden con textos paralelos), metatextualidad (relación de comentario, que une un texto a otro sin necesidad de citarlo), architextualidad (relación que indica relaciones de pertenencias taxonómicas por ejemplo al mismo género) e hipertextualidad (relación de comentario entre textos por una operación de transformación o imitación), que ejemplifica con los *pastiches* proustianos como los del *Affaire Lemoine* y los que se presentan en la novela: pastiche Goncourt y el pastiche de Albertina. Si bien Genette no lo desarrolla es posible verificar la presencia de todas las categorías de transtextualidad en la *Recherche*. Estas resultan relevantes para comprender tanto las relaciones que se establecen dentro de la novela, así como entre ella y las restantes obras del autor y con el universo literario y artístico con el que se vinculan. En este último sentido, resulta particularmente interesante un breve artículo de Gérard Genette no referido a Proust, aunque la *Recherche* ejemplifica la mayoría de sus tesis, sino sobre las relaciones entre espacialidad

¹ Luc Fraisse, *L'oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, José Corti, 1990.

² Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*. Paris, De. du Seuil, 1982.

y literatura. En este artículo “*La littérature et l’espace*”¹ el autor trata las relaciones posibles entre ambas en función de la siguiente pregunta: “*¿ Y a-t-il de la même façon, ou d’une manière analogue, quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiant et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée?*” (p. 44) En la respuesta a este interrogante se entrelazan, no sólo espacio y literatura, sino que, puesto que la lectura es un hecho temporal, interviene también esta última dimensión. Si un modo no genuinamente literario de significar el espacio es la descripción de paisajes, en cambio, en el lenguaje hay una espacialidad propia en cuanto este es entendido como juegos lingüísticos y a partir del hecho de que la significación se relaciona con el lugar que ocupa cada palabra. Esta forma de espacialidad se relaciona con el texto como una totalidad simultánea y con el libro en cuanto constituye un objeto. Hay una espacialidad de esta naturaleza en la *Recherche*: “*(Proust) lui qui réclamait de son lecteur une attention à ce qu’il appelait le caractère ‘télescopique’ de son oeuvre, c’est-à-dire aux relations à longue portée qui s’établissent entre des épisodes très éloignés dans la continuité temporelle d’une lecture linéaire (mais singulièrement proches, remarquons-le, dans l’espace écrit, dans l’épaisseur paginale du volume), et qui exigent pour être considérés une sorte de perception simultanée de l’unité totale de l’oeuvre, unité qui en reside pas seulement dans des rapports horizontaux de voisinage et de succession, mais aussi dans des rapports qu’on peut dire verticaux, ou transversaux, de ces effets d’attente, de rappel, de réponse, de symétrie, de perspective, au nom desquels Proust comparait lui-même son oeuvre à une cathédrale. Lire comme il faut lire de telles oeuvres ... , c’est seulement relire, c’est toujours déjà relire, parcourir sans cesse un livre dans tous ses sens, toutes ses directions, toutes ses dimensions..*” (p. 46). En este último sentido, sostiene Genette, se produce una abolición del tiempo. Asimismo resulta de interés el sentido de espacialidad que Genette encuentra implícito en la concepción de la literatura de Proust de la cual se desprende una forma de relación entre las obras retrospectiva, de iluminación u oscurecimiento que sostenemos en nuestra concepción del envejecimiento de las obras: “*Le principal grief que Proust adressait à Sainte-Beuve était celui-ci: ‘Il voit la littérature sous la catégorie du Temps.’ Un tel reproche peut surprendre sous la plume de l’auteur de la RTP, mais on doit savoir que pour lui le*

¹ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, “La littérature et l’espace” p. 43, y sgs.

temps retrouvé, c'est le temps aboli. Et dans le domaine de la critique, Proust aura été l'un des premiers à s'insurger contre la tyrannie du point de vue diachronique introduit par le XIX^e siècle, et notamment par Sainte-Beuve. Non certes qu'il faille nier la dimension historique de la littérature ce qui serait absurde, mais nous avons appris, grâce à Proust et à quelques autres, à reconnaître les effets de convergence et de rétroaction qui font aussi de la littérature comme un vaste domaine simultané que l'on doit savoir parcourir en tous sens. "(p 47, 48.)

En *Figures III*, Genette considera que la novela proustiana puede ser comprendida, desde el punto de vista narratológico, como el gigantesco desarrollo de una minúscula frase - matriz : "*Marcel devient écrivain*".¹

20. Ghinste, J. Van de: en *Rapports humains et communication dans 'A la recherche du temps perdu'*² trata sobre la auténtica comunicación que es la artística Esta, por sobre la inteligencia "razonadora", profundiza e interpreta las impresiones y las transforma en expresión, las convierte, mediante la metáfora artística, en un equivalente espiritual. Sólo por el arte es posible acceder a una realidad invisible, ideas elevadas, envueltas y ocultas en las cosas, que "llama" a ciertos elegidos quienes deben descifrar la esencia común de las cosas y la idea de la cual participan. (pp. 230, 231) El trabajo del artista no es de invención sino de descubrimiento, debe encontrar y comunicar la auténtica realidad.

21. Girard René: en *Mentira romántica y verdad novelesca*³ encuentra que las relaciones entre los personajes pueden ser explicadas por las leyes de la dialéctica del amo y el esclavo de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. Según el autor los amores y los vínculos sociales de la novela responden al esquema del deseo triangular: el deseo que es mediado por un modelo al que se imita. El impulso hacia el objeto que se desea es impulso hacia el mediador. Los celos, tal vez los sentimientos más intensos del enamorado, son equivalentes al mimetismo del snob; ambos impulsos responden a esta clase de deseo triangular que consiste en desear lo que los otros desean. "En *A la recherche* el mimetismo del deseo es tal que los personajes serán denominados celosos o snobs según que su mediador sea amoroso o mundano. La concepción triangular del deseo nos da acceso al espacio proustiano por excelencia, es decir, al punto de

¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 75.

² J. Van de Ghiste, *Rapports humains et communication dans 'A la recherche du temps perdu'* Paris, Édition A-G Nizet, 1975.

³ René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Anagrama, 1985.

intersección entre el amor-celos y el esnobismo.”¹

22. Henry, Anne: en *Proust romancier; le tombeau égyptien*² destaca la importancia de los filósofos románticos Schelling y Schopenhauer y la influencia de Séailles y Darlu, maestros de filosofía de Proust, y fundamentalmente Tarde. Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* discrepa con la concepción de la novela de la autora pues la considera como una transposición en el plano de la anécdota de saberes filosóficos constituidos en otro ámbito y, por tanto, exteriores a la narración³. En *Marcel Proust; théories pour une esthétique*⁴ Henry se ocupa de la vinculación de Proust con estos autores mencionados, de la sobreestimación de la influencia de Darlu, del recorrido teórico del joven Proust, de su “liquidación” de Ruskin durante largo tiempo ignorada por los críticos, y de la compleja relación con Mallarmé en la *Revue Blanche*, de su fascinación por Tolstoi. Asimismo en “*Le Kaléidoscope*”⁵ relativiza la función iniciadora de Ruskin y trata sobre la influencia de la sociología de Tarde en Proust en particular *Les lois de l’imitation*: su concepción del lenguaje como revelador y medio de las influencias imitativas, la figura del caleidoscopio para dar cuenta de la perpetua movilidad social. Además se ocupa de la concepción discontinuista de la historia que se desprende sobre todo de *Contre Sainte-Beuve*. En la *La tentation de Marcel Proust*,⁶ analiza la novela proustiana como expresión y anticipo de la crisis del sujeto, tema que se constituyó en una de las cuestiones centrales de la reflexión del siglo XX.. En función de esta perspectiva Henry analiza la evolución del héroe cuya opacidad para sí mismo, su incapacidad de gobernar su vida, marcan la mayor parte del desarrollo novelesco. En este sentido, el tiempo constituye un factor de división y de dispersión y la revelación final - que si bien no anula el escepticismo difuso que permanece a lo largo de la narración, no restaura ningún orden antiguo ni supera el poder destructor del tiempo - pone al héroe, por primera vez, en posesión de sí mismo. Esta concepción radical de la creación, como autocreación, es propia del arte moderno que se desarrolla desde poco antes de la primera guerra y termina en los años ‘30. Henry mantiene también en esta obra sus ideas sobre la influencia fundamental de Schopenhauer y la sociología de Tarde, la fascinación por

¹ René Girard. *Op. cit.* p. 28.

² Anne Henry, *Proust romancier; le tombeau égyptien*, Flammarion, Paris, 1983.

³ Paul Ricoeur, *Op. cit.*, p. 585.

⁴ Anne Henry, *Marcel Proust; théories pour une esthétique*. Paris, Klincksieck, 1981.

⁵ Anne Henry, “Le Kaléidoscope” en *Cahiers Marcel Proust*, N° 9, Paris, Gallimard, 1978.

⁶ Anne Henry, *La tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, 2000.

Tolstoi, y la presencia de otras ideas de la época así como numerosas obras literarias conocidas. Con estas referencias y alusiones conocidas Proust pretende “*maintenir l'apparence académique des choses qui leur permet d'être reconnues par tous afin d'introduire en elles le déséquilibre qui brise la convention rassurante - imiter pour déstabiliser et obliger à voir autrement*” (p. 18).

23. Jauss, Hans-Robert: en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*¹ sostiene que Proust, sobre los antecedentes de Nerval, Baudelaire y Ruskin, acomete a la tarea de reconstruir, poéticamente, un horizonte cosmológico, sirviéndose de la fábula del tiempo perdido y del mundo reencontrado. El autor desarrolla la poética del recuerdo y la teoría de la *aisthesis* presentes en el ciclo novelístico proustiano, que tienen un significado paradigmático para la estética actual. “Su crítica del *Déjà vu* de la experiencia usual del mundo llevaba - pasando por el rechazo de todo realismo narrativo - a la restitución estética de un reconocimiento que iba contra toda la tradición mimética y que invertía la función del reconocimiento en contra de la herencia platónica. Su punto de partida es la comprobación de la pérdida del objeto de la percepción habitual, que el narrador de la *Recherche* eleva hasta la duda extrema de la capacidad de conocer lo real presente.(...) la realidad - sepultada por propósitos y costumbres y relegada a la ‘equivocación de la indiferencia’ - puede abrirse a la consciencia en el ámbito del arte, pero sólo después de atravesar el recuerdo.” (153-154) Si para Proust, el recuerdo no es sólo instrumento de reconocimiento estético sino también, el ámbito originario de lo bello, esto no significa para Jauss una postura platónica como lo ha interpretado Curtius. Este platonismo, dice, Proust lo ha superado en sus trabajos sobre Ruskin. El tiempo reencontrado, que parece remitir a una patria trascendente y a una existencia atemporal, en realidad, “remite a un Más Allá terrenal: el mundo único e irreplicable del yo narrador, que el recuerdo hace perceptible y el arte comunicable”. (154-155) La *Recherche* es paradigmática también porque su composición supone una solución original a la paradoja de la narración. Como una forma específica de negatividad, su estilo narrativo evita “la mentira de la representación” : “Al contrario del naturalismo, las cosas y los acontecimientos de la realidad previa entran en la realidad de la novela sólo por la forma de su intervención. Surge así la paradoja de un estilo narrativo, en el que - según la acertada formulación de W. Benjamin - toda la acción e identidad de los personajes constituye sólo el ‘anverso del

¹ Hans-Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.

continuum del recuerdo’, que tiene que ser investigado por el lector desde ‘los dibujos de la parte posterior de la alfombra’”. (155-156) De la arquitectura monumental que es en la *Recherche* la búsqueda del tiempo perdido, cuya imagen es la catedral, surge finalmente, en una figura de composición ocular, el tiempo recobrado. Este no es una solución dada por un final tranquilizador, por el restablecimiento de una identidad satisfecha. “..el sujeto de la *Recherche* (y, con él, su lector) sólo *post festum* es capaz de comprender que el camino contingente - y nunca abarcable - del yo, así como sus vanos intentos de “escribir a partir de mañana” no son sino la historia - desconocida para él - de su *vocation*, y que la búsqueda no ha sido sino la obra de arte que “ahora” ha de escribirse. El hecho de que este “ahora” (la identificación esperable del yo recordado con el sujeto que escribe) no aparezca, en el final del tiempo recordado, como punto final de la novela, sino aludido en un *demain j’écrirai*, es algo más que un simple concepto artístico: porque el reconocimiento retrospectivo de la *Matinée Guermantes* restituye al sujeto, perdido en la contingencia, la identidad con su pasado. La figura composicional del final de la obra no es la identidad del yo presente con el pasado que aparece, de pronto, en el *souvenir involontaire* - ya que es un obsequio de la negatividad del azar - , sino la identificación que el escritor asume y que sólo él alcanza. De la experiencia estética surge la idea de que el tiempo, perdido desde su lejano principio, no sólo puede conservarse en la obra de arte, sino también percibirse en la belleza que sólo brota del recuerdo y que, por ello -en eso consiste la inversión proustiana del lema del arte como *promesse du bonheur* - sólo recae en los paraísos cuando se trata de paraísos perdidos”. (156-157)

Esta fábula retrospectiva, dice Jauss, muestra al lector la unidad de un mundo perdido y reencontrado que crece imperceptiblemente. “Se trata de un mundo que salva el pasado, pero a condición de negar el horizonte de felicidad futura. Ahora bien, la limitación proustiana de la función cosmológica sirve de fundamento también al efecto comunicativo de su “ poesía del recuerdo”, *de voir l’univers avec les yeux d’un autre*, nos hace ver lo distinto del mundo - que, aunque en apariencia es igual para todos, resulta distinto para los demás - y su otredad nos descubre, vista desde el recuerdo, la experiencia estética que sólo el arte puede comunicar”. (157, 158)

24. Kahn, Robert: desarrolla en *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*¹ las afinidades entre ambos autores. Benjamin y Proust comparten una misma veneración

¹ Robert Kahn, *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Éditions Kimé, 1998.

por el “satanismo” baudeleriano, su gusto por la blasfemia y el sadismo, su culto de los paraísos perdidos, la poesía de las calles parisinas y la melancolía. Encuentran en Baudelaire una teoría y una práctica de una figura medieval de la retórica que ambos hacen revivir: la alegoría. La obra de Benjamin, fragmentaria y dispersa, ha ocupado la escena intelectual gracias a los esfuerzos de Gershom Scholem y Theodor Adorno. Por su parte, los estudios genéticos de los últimos años han modificado la percepción de la obra de Proust: esta se revela como inacabada y con una extraordinaria apertura. En este sentido se aproxima a la plasticidad de la obra de Benjamin que reúne textos teóricos y de ficción, reseñas de lecturas y fragmentos autobiográficos. Las afinidades más importantes que Kahn señala, además, son: a) Una concepción del lenguaje afín en el carácter “*cratyléen*” o cabalístico del nombre contra la arbitrariedad del signo. El primer Benjamin del ensayo “*Sur le langage général et sur le langage humain*” afirma que el lenguaje es comunicación en un sentido no instrumental, convicción que no desmentirá jamás. La nominación corresponde a una presencia real de lo divino. Este rol de la nominación y en particular del nombre propio es análogo a la importancia del nombre en la *Recherche*, pues, como señala Barthes en “*Proust et les noms*”, la nominación para Proust es la esencia misma de toda creación; b) la concepción de la traducción ligada al comentario, que es entendido como crítica y lectura entre líneas, pues ese espacio interlineal es el espacio del traductor cuyo lenguaje propio parece surgir a través de la palabra del otro. Así, Proust encuentra su propio lenguaje y su universo novelesco como traductor de Ruskin y, por su parte, los temas proustianos aislados por Benjamin, al traducir parte de la *Recherche* al alemán, estructuran su *Enfance berlinoise*. Benjamin se refiere a la influencia de esta traducción de la obra de Proust de este modo: “*le caractère terriblement absorbant de ce travail qui influence très fortement mes propres écrits*”(39); c) la verdad de un texto es también una cuestión formal, la forma es una idea y la verdad no es una suerte de “cosa” contenida en la obra, sino que se vincula con los aspectos estilísticos. De ahí que Benjamin exalta el “costado Flaubert” de Proust al rechazar la teoría del reflejo de los análisis estéticos materialistas; d) el nombre de Proust está presente en el horizonte de las tesis de “*Sur le concept d’Histoire*” y puede notarse, según Kahn, como trasfondo de nociones tales como discontinuidad de la historia, redención, momentos privilegiados y la crítica de la noción de progreso; e) pueden encontrarse en ambos autores influencias de Nietzsche, sobre todo en el rechazo a una

concepción “oficial” de la historia como portadora de progreso así como en el rechazo al historicismo; f) Benjamin elabora una teoría de la memoria colectiva en sus notas para “Baudelaire” y para el estudio sobre los pasajes parisinos que debe mucho a la concepción de memoria involuntaria de Proust; g) desde la perspectiva de Benjamin la profanación de la madre y el sadismo en la *Recherche*, podrían ser puestos en paralelo con un aspecto de la mística judía: “la redención por el pecado”.

25. Kasell, Walter: en “*Proust the pilgrim: the idolatrous reading of Ruskin*”¹ desarrolla la cuestión de la idolatría en la crítica de Proust a John Ruskin y como elemento fundamental en la composición de la novela.

26. Kolb, Philippe: en su artículo “La gestación de una novela” se refiere a la construcción de la *Recherche* pues sostiene que sólo la complejidad de su estructura interna, las sucesivas revelaciones sobre los personajes añade un elemento de verdad y contribuyen a la impresión del paso del tiempo, lo que se logra también con la duración del relato.²

27. Kristeva, Julia: en *Time and Sense. Proust and the experience of literature*³ destaca que la nueva concepción proustiana de la temporalidad inaugura la estética moderna. En una narración en la que el yo narrador es improbable y donde encontramos una suerte de monumento de sentencias polifónicas, la duración temporal deviene fragmentada y dispersa. “*This Proustian notion of temporal duration has been bequeathed to humankind, and it enables us to name the irreconcilable fragments of time that are pulling us in all directions more fervently and dramatically than ever before.*”(p. 168)

Se trata de una temporalidad encarnada cuyos fragmentos comprenden las experiencias amorosas y mundanas del narrador, aún cuando los temas que emergen de esas experiencias puedan parecer arcaicos, su lógica subyacente es completamente contemporánea. Creer que la novela proustiana se ocupa exclusivamente del tiempo es, sostiene Kristeva, exagerar una sola palabra del título de la obra. Es tal vez más acertado sostener que a través de la intermediación del tiempo, Proust está *en busca de* una “encarnación” imaginaria, un espacio en el que las palabras, a lo largo de sus

¹ Walter Kasell, “*Proust the pilgrim: the idolatrous reading of Ruskin*” en *Revue de littérature comparée*. Paris, Librairie Didier, 1975.

² Philip Kolb, “La gestación de una novela” en Peter Quennell y otros *En torno a Marcel Proust*. En el centenario de Proust, 1871-1922. Madrid, Alianza, 1974.

³ Julia Kristeva, *Time and Sense. Proust and the experience of literature*. New York, Columbia University press, 1996.

emergencias inconscientes y oscuras, entreteje la carne que pertenece al mudo del Yo. Esto es, Yo el escritor, Yo el lector, el que vive, el que ama y el que dice Yo.

28. Matamoro Blas: en *Por el camino de Proust*¹ señala, entre otras cuestiones, la presencia de cierto hegelianismo en la *Recherche* como la *summa* posible de su tiempo, como síntesis provisoria del conocimiento, que es plenitud en relación a su pasado, pero esbozo y proyecto hacia el futuro. En este sentido no puede estar fuera de la historia: se vive históricamente y se sabe históricamente de esa experiencia vivida. (pp. 226, 227)

29. Merleau-Ponty, Maurice: rompe con la oposición sujeto de conocimiento-objeto conocido y sostiene en *Lo visible y lo invisible*² que “La palabra es parte total de las significaciones como la carne de lo visible; como ella, es relación al Ser a través de un ser, y, como ella, narcísica, erotizada, dotada de una magia natural que atrae a su red a las demás significaciones, así como el cuerpo siente al mundo sintiéndose a sí mismo. En realidad más que paralelismo y analogía, hay en ello solidaridad y entrecruzamiento: si la palabra, que no es más que una región, puede ser también asilo del mundo inteligible, es porque prolonga en lo invisible, extiende las operaciones semánticas, la pertenencia del cuerpo al ser y la pertinencia corporal de todo ser, que me es confirmada definitivamente por lo visible..” (p. 150) En este sentido, dice que nadie como Proust ha ido tan lejos en esa trabazón entre lo visible y lo invisible, pues ha descubierto que la idea musical o la literaria no pueden desprenderse de las apariencias sensibles; no pueden ser dadas como ideas fuera de una experiencia carnal. Y si, como Swann con la “pequeña frase” de la *Sonata*, se intenta acceder directamente a la idea, pensarla fuera de su carnadura sensible, esta tentativa nos aleja a medida que nos acercamos. Las ideas serían por completo inalcanzables si nouviésemos cuerpo y sensibilidad, pues se transparentan en el corazón mismo de lo sensible.³ (p. 186)

30. Miller, Milton: entre las interpretaciones psicoanalíticas ha sido reconocida la de Milton Miller. Este autor, en *Psychanalyse de Proust*⁴, presenta un estudio de las relaciones amorosas encuadrándolas en el esquema de la relación padres-hijos que frecuentemente se ligan al sentimiento de culpabilidad, a la muerte, a la perversión y la locura. Asimismo sostiene Miller⁵ que Proust cuenta su historia como si buscara la

¹ Blas Matamoro, *Por el camino de Proust*. Barcelona, Anthropos, 1988

² Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

³ Mario Presas se refiere también a esta cuestión en Hegel, tal como lo tratamos en el capítulo 6.

⁴ Milton Miller, *Psychanalyse de Proust*, Paris, Fayard, 1977.

⁵ Cf. Milton Miller, *Op. cit.*.

aprobación de sus padres, de modo que *En busca del tiempo perdido* es un tanto de confesión y un tanto de imaginación.

31. Milly, Jean: sus estudios en *Proust et le style*¹ y *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*,² se centran fundamentalmente en el análisis del estilo de la escritura proustiana y el uso del lenguaje y las parodias en la construcción de cada uno de los personajes así como en las obras de arte ficcionales. Hay según Milly en la frase de Proust una figuración del estilo oral con sus pausas, sus inflexiones, sus juegos de sonidos. El lector percibe la presencia de una voz, un *je* omnipresente, que retoma constantemente ciertas tonalidades fonéticas, ciertas palabras y temas, ciertas construcciones mentales. Las parodias de otros autores y sus estilos desde el perspectivismo proustiano, tanto en los *pastiches* cuanto en la *Recherche*, manifiestan la temporalidad proustiana y la presencia de las obras dentro de otras obras.

32. Moran, Julio: en *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*³ se ocupa de la música en relación a la cuestión del saber del arte, a su posible alcance metafísico, presuntamente ajeno a cualquier metamorfosis temporal, y al carácter perspectivista e hipotético de la novela. Sostiene que el arte en general, y la música en particular, constituirían formas de acceso a lo incognoscible pues proporcionan verdades sobre la realidad a partir de las cuales es posible interpretarla, y permiten, por tanto, una aproximación a lo metafísico aunque superen las posibilidades humanas de comprensión. No obstante, el saber que proporciona la música aparece más como una insinuación que como una revelación completa, indica una zona posiblemente inaccesible. Señala, por otro lado, que los descubrimientos artísticos se incorporan finalmente a una especie de sentido común, lo que resulta de particular interés para nuestro trabajo. Sin embargo los descubrimientos atribuidos al arte y sobre todo a la música se mantienen en un terreno hipotético, nunca como un saber establecido. Siempre es posible dudar de los anuncios de la música, lo que equivale a decir que no se resuelve la confrontación entre las dos hipótesis proustianas: la hipótesis del ser y la hipótesis de la nada. De ahí que a pesar de proporcionar un saber que sobrepasa a las ciencias y a las artes, el carácter de saber limitado e hipotético de la música señala un componente de escepticismo en el

¹ Jean Milly, *Proust et le style*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1970.

² Jean Milly, *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, librairie Larousse, 1975.

³ Julio César Moran, *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*. La Plata, Serie estudios e investigaciones, Facultad de Humanidades y Cs. de la Educ., UNLP, 1996.

pensamiento de Proust. Asimismo son pertinentes para nuestro estudio otros dos artículos de Moran en particular: "Fellini, Proust y la estética de la recepción" ¹ donde se ocupa de las afinidades y anticipos de la concepción proustiana respecto de la estética de la recepción y "La concepción sobre el progreso en el arte de Marcel Proust"².

33. Nabokov, Vladimir: quien sostiene que "las ideas fundamentales de Proust acerca del fluir del tiempo giran en torno a la evolución constante de la personalidad en términos de duración, la riqueza insospechada de nuestra mente subliminal que sólo podemos recuperar mediante un acto de intuición, de memoria, de asociaciones involuntarias, así como con la subordinación de la mera razón al genio de la inspiración interior y la consideración del arte como única realidad del mundo: estas ideas proustianas - sostiene Nabokov - no son sino una versión coloreada del pensamiento de Bergson"³. (p. 306)

34. Pratt, Michel: se ocupó también de la influencia de Schopenhauer en Proust en "Proust et la lanterne magique de Schopenhauer"⁴, donde destaca, entre otros, los siguientes temas en común (muchos de ellos como la metafísica esencialista son, al menos en Proust, discutibles): el carácter decepcionante del deseo, el privilegio de la infancia como edad del deseo difuso, el vacío de la vejez y de la muerte, el poder revelador del sufrimiento, el carácter metafísico esencialista., la naturaleza onírica de la vida.

35. Peyre, Henri: en el artículo "El legado de Proust"⁵ sostiene que se suponen, para estudiar la obra de Proust, ciertas categorías de análisis y perspectivas que se aproximan a las que se presentan en la misma estética de Proust y a su tratamiento de otros autores. Esto es, sin explicitarlo, Peyre analiza la obra de Proust a la luz de algunos principios estéticos que se desprenden de la misma obra. Estos principios, además, nos resultan de particular interés pues, en parte, en ellos nos basamos para sostener una forma particular de envejecimiento de las obras. La noción básica a la que aludimos es aquella que sostiene que una obra no permanece en un estado inerte, sino por el contrario, que su supervivencia depende de cierta movilidad y de una capacidad de transformación que el

¹ Julio C. Moran, "Fellini, Proust y la estética de la recepción" en *Revista de Filosofía y Teoría Política del Dto. de Filosofía*. Fac. Humanidades.UNLP.. N° 30, 1993.

² Julio C. Moran " La concepción sobre el progreso en el arte de Marcel Proust" en *Actas del VII Congreso Nacional de Filosofía*, Universidad Nacional de Rio IV, 1994.

³ Vladimir Nabokov, *Lecciones de Literatura. Marcel Proust. Por el camino de Swann*. Buenos Aires, Emecé, 1984.

⁴ Michel Pratt, "Proust et la lanterne magique de Schopenhauer", en *Revue de littérature comparée*, Paris, Didier-Erudition, 1981, N° 2.

⁵ En VV. AA. *Proust*. Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez 1969, p 25 y sgs..

encuentro con diversos públicos puede o no hacer posible. De aquí que las obras en su devenir temporal transitarían alternativamente épocas de oscurecimiento y épocas de, por llamarlo así, resurrección. Por lo tanto, si refiriéndose a la *Recherche* Peyre dice que “la primera prueba de la inmortalidad literaria ha sido enfrentada: la capacidad de una obra para asumir distintos rostros ante las generaciones sucesivas y de entregarse, con la soberana indiferencia de la belleza, a una variedad de transfiguraciones” (p.26), esto no quita que haya tenido y aún tenga que atravesar momentos que desde la perspectiva de nuestra tesis llamaríamos de envejecimiento transitorio. Sin calificarlos de esta manera, esos momentos aparecen mencionados o desarrollados por Peyre: uno de ellos es “la desilusión e impaciencia que muchos expresaron entre 1930 y 1940, cuando la novedad de la psicología y de la poesía de Proust se había marchitado” (p. 27) y por la anunciada - por parte de críticos de esa década - declinación de la novela por su falta de conciencia social (p. 32); como lo dice Proust para la pintura de Renoir, también para Peyre “nuestra manera de mirar la naturaleza, de enamorarnos y desenamorarnos, y de sufrir complacientemente las torturas de los celos, es hoy en día proustiana al punto que la originalidad del más sutil análisis proustiano se pierde para las generaciones que han crecido en un clima proustiano. También los secretos que lee Marcel en los súbitos relámpagos de memoria involuntaria han perdido para nosotros algo de su magia” (p.39); y finalmente - lo que sería para nosotros una forma de envejecimiento - un peligro que debe sortear la obra proustiana se deriva del intento de reducir la novela a una suerte de ilustración artística de ideas provenientes de otros campos, como la filosofía, en especial de Bergson: “..hemos desfigurado a Proust al insistir en el tema de su bergsonismo latente o inconsciente”, dice Peyre, y agrega que una obra no puede ser explicada por otra. Pero si la *Recherche* difiere radicalmente de *Matière et memoire*, la estética proustiana recuerda a la esbozada en *Le rire* o *La pensée et le mouvant* y “Proust puede ser presentado como el Cristo anunciado por Bergson, el Bautista. Es el novelista que Bergson pudo anhelar y acaso anunciar, aunque el profeta no haya saludado con entusiasmo al Mesías cuando éste llegó finalmente” (p. 40). Puesto que en la complejidad de la obra conviven distintas vertientes y aproximaciones a diferentes estilos y géneros artísticos, más que bergsoniana, la visión de Proust, según Peyre, puede ser caracterizada como romántica porque en ella juega la tradición de la imaginación y, por otra parte, a pesar de su aprecio por el impresionismo, su tratamiento ficcional se

asemeja a la pintura del posimpresionismo. En efecto, Proust, dice Peyre, “...no puede ser reducido a una sola fórmula: une en sí cualidades contradictorias” (p. 42)

36. Poulet, Georges: en *L'espace proustien*¹ desarrolla una visión del singular espacio estético que conforma la *Recherche*. “*Si la pensée de Bergson dénonce et rejette la métamorphose du temps en espace, Proust non seulement s'en accomode mais s'y installe, la pousse à l'extrême et en fait finalement un des principes de son art...A la mauvaise juxtaposition, à l'espace intellectuel, condamné par Bergson, s'oppose une bonne juxtaposition, un espace esthétique, où, en s'ordonnant, les moments et les lieux forment l'oeuvre d'art, ensemble remémorable et admirable.*” (p 10). En este trabajo Poulet desarrolla las afinidades y el profundo entramado entre el espacio y el tiempo: vacilación, movilidad, discontinuidad e intermitencia no son sólo atributos del tiempo, sino también del espacio. Así “*..l'oeuvre proustienne s'affirme comme une recherche non seulement du temps, mais de l'espace perdus.*” (p. 19). Se incluye también en este libro el artículo “*Proust et la répétition*”² donde el autor expone la idea de que la fragmentación propia del universo proustiano se asemeja al universo de pinturas de Elstir o Vermeer. Los paisajes que los artistas plasman tienen una unidad pero en la pluralidad de fragmentos diversos, que son sus múltiples telas. Entre estos fragmentos hay un hiato, un vacío y, en este sentido, nada es más trágico en Proust, afirma Poulet, que el sentimiento del tiempo destructor y del espacio que divide y que sin cesar se manifiesta en la novela entre los momentos, los lugares, los seres. El universo proustiano, sus personajes y sus diversas épocas y lugares se disuelven en una multitud de imágenes separadas porque el tiempo, el espacio, el movimiento no son principios de unión sino factores de descomposición, de infinita división. Sólo queda aceptar esta parcelización en la cual una nueva recomposición es posible, no ya una continuidad bergsoniana ni un espacio homogéneo, sino una yuxtaposición de elementos que si bien representan momentos y lugares diversos, constituyen una serie de cuadros que se vinculan todos con una misma historia. En tanto que sostiene en “Proust”³ que la memoria involuntaria, dado que abre un camino, no es el punto de llegada sino de partida de nuestra acción espiritual: nos invita a realizar cierto recorrido, pero nos corresponde a nosotros avanzar

¹ Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982.

² Georges Poulet, “Proust et la répétition” en *Op. cit* y en VV.AA. *Marcel Proust*, Paris, *L'Arc*, 1982, p.5 y sgs..

³ Georges Poulet, “Proust”, en *Études sur le temps humain*, Plon, 1950.

por él. Sin embargo, el fragmento de tiempo recobrado se encuentra siempre adherido a un fragmento de espacio, de manera que, puesto que el tiempo sería una organización y concentración del espacio, para Poulet, una imagen que resume la estructura de la *Recherche* sería la de una exposición de cuadros.

37. Presas, Mario: en *La verdad de la ficción*¹ encontramos un artículo que se relaciona con el objeto de este estudio pues se refiere a la concepción de Hegel de la que se desprende la muerte del arte, en su relación con lo absoluto. De estas consideraciones podrían aportarse elementos para la vejez del arte, pero, sin embargo, el artículo descubre detrás de esta visión sistemática hegeliana la posibilidad de una nueva dimensión estética en la que el arte se presenta a sí mismo como es, es decir, como presencia desligado de la vida práctica y utilitaria. En “La verdad de la ficción: estudio sobre Paul Ricoeur”² sostiene que éste, sobre la base de las modernas teorías de la lectura y la recepción estética así como de la hermeneútica a partir de Husserl, Heidegger y Gadamer, conjuga en *Du texte à l'action* los aspectos de la *comprensión* y la *explicación* en la interpretación de textos. “..implícita en la inmanencia estructural de la obra yace una trascendencia, esto es, un mundo propuesto ante ella - o, mejor digamos: aspectos de la *Lebenswelt* o del *Inder-Welt-sein*: un horizonte que hace comprensible e ilumina el significado de pasiones, azares, acciones, expectativas y deseos que desde sí proyecta la narración.” (138)

38. Raimond, Michel: en *Proust romancier*³ analiza las influencias de Ruskin así como Schopenhauer y Schelling en su concepción del arte y en particular en la mística de la salvación por el arte. Al mismo tiempo hay, frente a las obras, una crítica lúcida y profunda: “*C’est dans cette conjonction de la critique et du roman que Proust montre son génie; car s’il est vrai qu’il était alors un critique qui devenait romancier, il était aussi un romancier qui se faisait critique.*” (29) Raimond destaca el rigor compositivo, así como el vértigo de la variedad, la diversidad y la multiplicidad como la experiencia fundamental de Proust. “*Tout est soumis à l’optique du Narrateur, et c’est pourquoi, sous le signe du perspectivisme et du relativisme, le monde proustien est cassé en morceaux, il est divisé en côtés, il est constitué d’images séparées et d’aspects*

¹ Mario Presas, “La ‘muerte del arte’ y la experiencia estética” en *La verdad de la ficción*, Bs. As., Almagesto, 1996.

² Mario Presas, “La verdad de la ficción: estudio sobre Paul Ricoeur” en *Op. cit.*, pp.127-140.

³ Michel Raimond, *Proust romancier*, Paris, Sedes, 1984.

multiples". (302) Por eso, la nostalgia de la unidad domina la novela hasta *Le temps retrouvé*, donde todos los personajes se reúnen en *Mlle de Saint-Loup* y cuando, desde un punto de vista privilegiado, el héroe domina por fin todos los caminos.

39. Revel, Jean-François: en *Sobre Proust* hace referencia al dogmatismo de la crítica de la *Recherche* en las décadas del '50 y '60. El sistema de la crítica tiene un papel homogeneizador y su estructura defensiva no permite la comprensión de las obras.

40. Remacle, Madelaine: en *L'Élément poétique dans "A la recherche du Temps perdu" de Marcel Proust*¹ se refiere a la relación entre poesía y novela. En este sentido considera que la intención de Proust es escribir una obra realista, entendiendo que la única realidad es la realidad interior, en especial la memoria, sobre la que reposa toda la obra. Sin embargo, este realismo psicológico se entrelaza con una sensibilidad poética. "Chez lui, la poésie vient en quelque sorte servir, compléter l'intention 'réaliste'." (pp. 23,24) La narración habitualmente se constituye en torno de un tema poético - la "pequeña frase" de Vinteuil, por ejemplo -, pero nunca su materia poética es tratada artificialmente, nunca se la aísla de su contexto prosaico. Así, este contexto que nos aparece transfigurado, siempre se manifiesta pues es más fuerte que la tentación del poeta, su voluntad de "realismo".

41. Ricoeur, Paul: entre las interpretaciones desde el punto de vista de la hermenéutica se ha ocupado de las relaciones entre temporalidad y extratemporalidad en cuanto expresión inmanente a la obra. La hipótesis de lectura de Ricoeur se funda en que la *Recherche* es una fábula sobre el tiempo cuya elipse enlaza los dos focos de la novela: la búsqueda, como aprendizaje de los signos - central, por ejemplo, para la interpretación de Deleuze² - y la revelación final³. Este autor encuentra al menos dos voces narrativas en la novela: la del héroe, que narra sus aventuras a medida que se presentan y cuya enunciación adopta, así, la forma de una anticipación del futuro, "la forma 'del futuro en el pasado'", y la voz del narrador, quien deposita la significación de la experiencia anterior: tiempo recobrado, tiempo perdido. La especulación sobre el tiempo tiene carácter narrativo en cuanto ligado a la génesis de una vocación. Sin embargo, el tiempo

¹ Madelaine Remacle, *L'Élément poétique dans "A la recherche du Temps perdu" de Marcel Proust*, AcademieRoyale de Langue et de littérature Francaises de Belgique, Palais des Académies, Bruxelles, 1954.

² Deleuze, *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama, 1972.

³ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México, siglo XXI, 1995. Pp. 584, 585 y sgs..

que la narración exterioriza es “ la suspensión misma del tiempo: la *eternidad* o, con palabras del narrador, ‘el ser extratemporal’”, esta eternidad, inmanente a la obra, “circula entre el presente y el pasado cuya unidad realiza”. Dado que la metáfora plasma una relación entre dos objetos diversos, la obra constituye la transcripción metafórica del tiempo perdido, su eternización, es decir, el tiempo recobrado. Puesto que el ser extratemporal no agota todo el sentido del tiempo recobrado, la tesis de Ricoeur es que la *Recherche*, narra la transición de un sentido a otro del tiempo recobrado y que en este significado es una fábula sobre el tiempo. El tiempo recobrado tiene, pues, sentidos diversos, además de significar la suspensión misma del tiempo, la eternidad inmanente que circula entre presente y pasado, (pp. 604, 605), un segundo sentido es el de la posibilidad de recobrar el tiempo, esto es, el del tiempo perdido resucitado, fijado en una obra duradera (p. 606). En cuanto a la relación entre literatura y vida, otro sentido del tiempo recobrado, según Ricoeur, es el tiempo recobrado en cuanto impresión recobrada: si en el goce inmediato la impresión parece perdida en el objeto exterior, la impresión recobrada es su interiorización que precede a la transposición artística y, en cuanto la impresión recobrada expresa a la vida en el arte, se reconcilian literatura y vida (pp. 613,616). Finalmente, “no sólo el tiempo perdido se contiene en el tiempo recobrado, sino también es el tiempo el que nos contiene” de ahí que la novela no constituye un triunfo sobre el tiempo “pues el tiempo recobrado es también la muerte recobrada”. (p. 617). Como la perspectiva de Ricoeur, las lecturas fenomenológicas de la novela consideran la extratemporalidad como inmanente a la novela y, en general, no aceptan la oposición entre literatura y vida sino, por el contrario, ligado al papel de la subjetividad como constitutiva de la realidad, consideran al arte como un acceso a la auténtica comprensión de la vida.

42. Richard, Jean-Pierre: desde una perspectiva fenomenológica, en *Proust et le monde sensible*,¹ se ocupa del mundo sensible evocado en la novela, pues el mundo y el lenguaje se articulan uno en otro, se interpenetran, se saturan, desde el enfoque de un mismo espesor voluptuoso. La magdalena, los campanarios, los espinos constituyen objetos hermeneúticos que no existen fuera de las frases que los nombran, pero en este rodeo de la literatura, en este alejamiento de lo inmediato, se funda y se inventa su plena sensorialidad.

¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*. París, Éditions du Seuil, 1974.

43. Rivière, Jaques: en “*L'évolution du roman après le symbolisme*”¹, es pesado y sobrecargado de modo que resulta imposible captar en una sola lectura todas las relaciones que contiene. En el espacio de una frase hay numerosas marchas y contramarchas, idas y vueltas, que logran reunir los múltiples aspectos, a menudo contradictorios, de la misma idea. La extrema complejidad de su estilo se corresponde con la complejidad de su pensamiento. Proust nos entrega el mundo, dice Rivière, el mismo que podemos conocer y tocar, pero descubierto, despedazado, desmembrado hasta la locura, profundizado hasta sus átomos. Pocos hombres son capaces de ver así en el interior de las cosas y de las almas. “*Seul un malade - Proust en effet est malade - pouvait atteindre à cette lucidité invraisemblable.*” (pp. 38-40)

44. Sartre, Jean Paul: en *El ser y la nada*, para ilustrar la noción de situación, menciona a la *Recherche* dando cuenta del sentido de espacialidad propia de la obra: “..Pues un ser no está *situado* por su relación con los lugares, por su grado de longitud y latitud: se sitúa en un espacio humano, entre el ‘lado de Guermantes’ y el lado de Swann’; y la presencia inmediata de Swann o de la duquesa de Guermantes permite desplegar ese espacio ‘hodológico’ en que él se sitúa.”² En *Situaciones II* acusa a Proust de traición y de que su obra carece de compromiso. Finalmente en “Conversaciones con Jean-Paul Sartre” en *La ceremonia del adiós seguido de Conversaciones con Jean-Paul Sartre*³ de Simone de Beauvoir, señala: “Proust, por supuesto, me aportó la psicología subjetiva de los personajes. Pero también me aportó la idea del ‘medio’. Es algo que me enseñó Proust, que hay medios sociales, de la misma manera que hay especies animales. Cada uno se manifiesta como pequeño-burgués, o como noble, o como perteneciente a la alta burguesía, o como profesor, etc. Todo eso se reconoce y se ve en el mundo proustiano. Y es algo en lo que he pensado mucho”. (pp. 253, 254).

45. Shatuck, Roger: desarrolla la importancia de la óptica y la perspectiva en *Proust's Way*⁴, tema que ya tratara en una obra anterior *Los binoculares de Proust*.⁵ Según este autor la novela puede ser traducida en términos visuales, desde los vitrales de la iglesia de Combray y la iluminación de la habitación del héroe en Balbec, a la particular luz de

¹ Jaques Rivière, “L'évolution du roman après le symbolisme” en *Quelques progrès dans l'étude du coeur humain*, Paris, Gallimard, 1985.

² Jean Paul Sartre, *El ser y la nada*. Barcelona, Eds. Altaya, 1993, p. 306.

³ Simone de Beauvoir, *La ceremonia del adiós seguido de Conversaciones con Jean-Paul Sartre*. Bs. As., Sudamericana, 1983.

⁴ Roger Shatuck, *Proust's Way*, New York, Norton & Company, 2000.

⁵ Roger Shatuck, *Proust's Binoculars*, New York, Random House, 1963.

Venecia. De allí que la proliferación de instrumentos ópticos se vincule con el desarrollo de la trama: la linterna mágica y la admiración por la duquesa de Guermantes, el caleidoscopio y la continua movilidad social. Así mismo las descripciones detalladas de los juegos de luz, las distorsiones, los efectos visuales, las ilusiones ópticas, dan cuenta de las relaciones amorosas o sociales entre los personajes. Resulta valioso también para nuestro trabajo el capítulo que en *Proust's Way* dedica a la cuestión de la idolatría entendida como fetichismo estético, como veneración del símbolo por sobre la realidad que representa y como subordinación de la vida al arte. Este error es por una parte atribuido por Proust a Ruskin y Montesquiou y, en la novela, su descubrimiento y condena forma parte de la experiencia estética del héroe y es el error atribuido a ciertos personajes como Swann, Charlus y Bergotte (p. 152 y sgs.).

46. Simon, Anne: los estudios fenomenológicos se han renovado con la aparición del su libro, *Proust et le réel retrouvé*,¹ quien retoma fundamentalmente la perspectiva de Merleau-Ponty. Su interpretación de la *Recherche* esta orientada por la redefinición de lo real que encuentra en la novela. A las primeras concepciones reduccionistas del término “real” (lo real como efectividad, como actualidad bruta, como sanción negativa del deseo, de lo imaginario y de las fantasmagorías personales, que tiene como consecuencia lo vano de la existencia y la inautenticidad del arte) se oponen otras acepciones que aparecen especialmente (aunque no solamente) en las páginas epifánicas de *Le temps retrouvé*. “Real” se entiende finalmente como superación de la dicotomía objeto-sujeto, materia y espíritu, hecho y fantasma; como surco trazado entre el mundo y el yo, como acto de creación personal. Por tanto, no hay más realidad en la *Recherche* que esté desprovista de latencia o de vacilación y se establece una apertura de lo real sobre lo simbólico. La realidad proustiana no es una imagen monádica, sino el lazo mismo, móvil y sometido siempre a revisión, que une un sujeto al espectáculo que él erige mientras contempla. Esta ausencia de clausura de lo sensible, que no es jamás en sí, sino constantemente la presa de un impulso, de un esfuerzo o de un trabajo, permite comprender porqué la restitución de la temporalización (más que del tiempo, concepto fijado y exterior a su objeto) deviene en *Le temps retrouvé* la meta mayor del narrador, que sobrepasa todas las otras. Pues extratemporalidad proustiana no es un afuera del tiempo, sino la relación viviente que se instaura entre todas sus facetas, y que incluye en

¹ Anne Simon, *Proust et le réel retrouvé*, París, PUF, 2000.

ella el movimiento, la evolución, la reformulación. Extratemporalidad no es ausencia de tiempo, sino ligazón entre dos momentos que no tienen sentido sino uno en relación con otro. La realidad proustiana se caracteriza, así, por una fundamental propensión a la transformación, sea porque el sujeto cambia, sea porque el mundo o la sociedad evolucionan, sea sobre todo porque el encuentro mismo, estructura misma de intercambios entre el ser y el mito, constituye un acontecimiento completo que multiplica y reconfigura las perspectivas de lo real. La realidad no deviene una emanación del yo más que de manera efímera e ilusoria, por el contrario, permite de hecho al sujeto salir de su mónada y ponerse en relación con cualquier cosa nueva, cualquier cosa que no viene de sí.

47. Souza, Sybil de: en *L'influence de Ruskin sur Proust* trata sobre la presencia de Ruskin en la obra proustiana.

48. Tadié, Jean-Yves: sus *Proust*¹ y *Proust et le roman*², son imprescindibles para obtener una visión general pero a la vez con una considerable profundidad sobre la obra de Proust, así como sobre sus técnicas y estructuras novelescas y un panorama de las perspectivas críticas más importantes hasta la década de 1980. De este mismo autor se ha publicado recientemente *Biographie*³, una biografía en dos volúmenes escrita sobre la base de documentación seria y no novelada.

49. Warning, Rainer. Milly, Jean : compiladores de *Marcel Proust. Écrire sans fin*.⁴ Del cual tomamos los artículos de mayor interés para nuestro trabajo. El "Préface"⁵ a cargo de Warning señala el objetivo del trabajo en general. Se trata del primer intento de conjunción de dos vertientes de investigación fundamentales: la crítica genética y la crítica literaria. Esta última subsume una pluralidad de métodos de acceso a un texto, hermeneútica, estructuralista, deconstructiva, que se apoyan en diferentes teorías del texto literario. El acceso a los manuscritos de la *Recherche* significó un cuestionamiento de la separación entre estructura y génesis de la obra. Al considerar estos materiales la novela se revela como una obra abierta, pues ni aún los textos que se publicaron en vida de Proust pueden tomarse como definitivos. Su corrección de las pruebas como si fueran

¹ Jean-Yves Tadié, *Proust*. París, Pierre Belfond, 1983.

² Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*. París, Gallimard, 1971.

³ Jean-Yves Tadié, *Biographie*. París, Gallimard, 1996, 2 tomos. Versión en inglés: *Marcel Proust, a life*, New York, Viking, 2000.

⁴ Rainer Warning y Jean Milly, *Marcel Proust. Écrire sans fin*, París, CNRS editions, 1996.

⁵ *Op. cit.*, pp. 7-11.

manuscritos, hace imposible considerar el texto de la novela como algo definitivamente cerrado y concluido. Todos los artículos se refieren a la “roman d'Albertine” donde se manifiesta que la estructura enfáticamente teleológica que ha caracterizado a la *Recherche* en su versión de 1908 y a la cual Proust nunca renuncia, se convierte cada vez más en una escritura potencialmente infinita.

Antoine Compagnon, “La ‘danse contre seins’”¹: el autor desarrolla la génesis del episodio de la danza de Albertina y Andrea en el casino de Incarville en *Sodoma y Gomorra*. Esta constituye una escena primitiva que marca el punto de inflexión en la novela hacia el lado de Gomorra y que cristaliza, a partir de una serie de relaciones intertextuales científicas y literarias, una concepción propia de la época de la homosexualidad femenina. Asimismo, en las diferentes formas de su proceso de escritura Compagnon demuestra que la estructura teleológica original de la novela cede ante las intermitencias aleatorias, la diseminación y la repetición de signos.

Warning, Rainer: en “Écrire sans fin. La Recherche à la lumière de la critique textuelle”², examina la tensión presente en la *Recherche* entre teoría poética y práctica narrativa, proyecto y realización, esto es, entre la estructuración teleológica y una multiplicidad sin fin de visiones y perspectivas. La concepción proustiana del estilo como manera absoluta de ver las cosas, heredera de Flaubert y del espíritu kantiano, plantea la cuestión del criterio para determinar cuándo el trabajo ha finalizado, esto es, que se ha llegado a la meta, puesto que el estilo sólo se mide en relación a sí mismo y no por el valor intrínseco de lo representado. De manera que, como en Flaubert, para Proust la escritura deviene una tarea potencialmente inacabable, que atenta contra el ideal de la obra catedral y el proyecto de una estructura cerrada, que revela, por otra parte, su admiración por el arte clásico. Sin embargo, como Compagnon, Warning considera que el carácter exitante del texto está dado por la permanente polaridad entre el ideal clásico y la modernidad del siglo XX que satura la obra.

En las metáforas, particularidad estilística proustiana, se puede observar un proceso de subjetivación de la *Recherche*, pues siempre reenvían al contexto perceptivo del yo narrador. En este sentido, Warning con apoyo en los trabajos de Genette, sostiene que las metáforas tienen un fundamento metonímico. Las metáforas son la expresión de un deseo que intenta fijar la fascinación o el horror de una experiencia y que, de tentativa

¹ *Op. cit.*, pp. 79-97.

² *Op. cit.*, pp. 13-32.

en tentativa, suscita una visión poética que somete todo lo que se ha percibido a una transformación, una metamorfosis. La afinidad entre metáfora y metamorfosis se manifiesta explícitamente en el impresionismo de Elstir. Si se considera la teleología del camino que conduce finalmente a la *matinée* Guermantes como una dimensión de la novela, las metamorfosis, también sobre la base de los estudios de Genette, se puede considerar, para Warning, una segunda dimensión en rivalidad con la primera. “*Car tant pour Proust que pour Elstir, la métamorphose signifie la dissolution de toute objectivité dans une multiplicité inachevable de visions, de perspectives, et donc une écriture à laquelle est refusée tout achèvement, tout accomplissement*” (23).

La “roman de *Albertine*” (*La prisonnière* y *Albertine disparue*) nos introduce en el centro de la *Recherche* pues plantea más fuertemente este dilema entre teleología y estructura al tiempo que ofrece un principio de conciliación. A través de su temática fundamental, la de la alteridad irreductible, la novela de Albertina adquiere la marca estructural de lo inacabable. Pues la huida y la muerte constituyen acontecimientos contingentes y no significan el fin de la relación, por el contrario, ésta perdura en el arte de la escritura, que no tiene fin y sólo terminará con la muerte de quien escribe. Así, las dos perspectivas, estilística y temática, convergen bajo el signo de la inacababilidad estructural.

En cuanto a la cuestión del parámetro para valorar el estilo, aquí el rol decisivo es del lector, que en tanto lector de sí mismo se reconoce a sí en el acto de la lectura. La verdad del libro no es, pues, filosófica sino poética y cada uno de nosotros la comprobamos subjetivamente como verdadera. “*Proust en fait confiance qu'au livre. Il ne subordonne pas sa vérité à un consensus intersubjectif. Certes un tel consensus peut s'établir ultérieurement - ultérieurement et, pour ainsi dire, comme de soi-même-chaque fois que se retrouvent ensemble des lecteurs qui, chacun pour soi, ont fait vis-à-vis du texte proustien la même expérience: qui se sont laissé captiver par lui.*” (32)

Karl Hölz, “*Le motif de l'aéroplane chez Marcel Proust. La transformation narrative d'un avant-texte en con-texte*”¹: el entusiasmo de Proust por los adelantos tecnológicos como el automovil, el tren, el teléfono, y el aeroplano, no constituye un interés de orden puramente científico, sino que la nueva experiencia de la velocidad y el movimiento está ante todo ligada a una aprehensión del espacio y del tiempo de una

¹ *Op. cit.*, pp. 143-159.

intensidad poco habitual. Este examen del motivo del aeroplano revela que en el universo proustiano dimensiones diversas entre sí como la técnica, la psiquis y el arte están enlazadas no sólo a nivel de las imágenes sino por una lógica de aprehensión común.

Jean Milly, “*Problèmes génétiques et éditoriaux à propos d’Albertine disparue*”¹: este artículo se ocupa del proceso de edición de *Albertine disparue* de 1987. Esta nueva versión modificó las ediciones anteriores que, publicadas luego de la muerte de Proust, tenían numerosas incoherencias de nombres y acontecimientos. El descubrimiento de Claude Mauriac en 1986 de una versión dactilografiada y corregida abundantemente por Proust, significó un amplio debate donde se confrontaron distintas hipótesis interpretativas sobre los diversos manuscritos del texto. Las dos tesis principales son: a) la versión recientemente encontrada pertenece a un extracto de una pre-publicación destinada a *Oeuvres libres*. Hipótesis sostenida por P.-E. Robert, Haruhiko Tokuda y Giovanni Macchia, que se atienen a la versión anterior y consideran a la nueva un epifenómeno; b) la otra hipótesis sostenida por Nathalie Mauriac Dyer es que la versión encontrada por Claude Mauriac es la definitiva. Estas tesis se apoyan en las indicaciones mismas de Proust en el texto corregido, “*suite du roman précédent la prisonnière*”, sobre la correspondencia con los editores, “*si M. Gallimard aime mieux avoir un volume plus long*” y sobre la inautenticidad de la otra dactilografía.

Milly sostiene que el problema de la edición de esta parte de la *Recherche* es particularmente agudo, pues en realidad no existe un texto definitivo. Ninguna de las dos soluciones dan cuenta de la situación real: la existencia de un relato largamente redactado en los manuscritos y profundamente cuestionado y corregido sobre la dactilografía, tarea interrumpida por la muerte de Proust. La discusión no está cerrada y cada autor de una edición completa debe tomar posición al respecto. Pues no hay una sola *Recherche* sino muchas posibles. “*Mais, ayant proclamé par l’intermédiaire de son héros que les lecteurs de son livre seraient les ‘propres lecteurs d’eux-mêmes’, il est loin de décourager les interprétations individuelles. Aussi avons-nous retrouvé dans notre débat le dialogue de toujours entre la lettre et l’esprit, entre le texte tel qu’il est donné et son interprétation.*” (73)

Otros artículos del libro son: Luzius Keller, “*Approche d’Albertine*”; Almuth Grésillon, “*Proust ou l’écriture vagabonde. A propos de la genèse de la ‘matinée’ dans*

¹ *Op. cit.*, pp. 51-77.

Combray"; Karlheinz Stierle, "*Marcel à la chapelle de l'Arena*"; Jean Milly, "*Postface. écrire sans fin sur Proust*".

3. Del azaroso llegar a ser obra.

En este capítulo me propongo demostrar que la vulnerabilidad de las obras de arte a la acción del tiempo así como su modo de ser discontinuo e intermitente aparecen prefigurados en el momento de su concreción. La intervención del azar en el proceso creativo anticipa el carácter contingente de la perduración de las obras. Esta intervención se da en los siguientes planos:

a) Proust insiste en el aspecto involuntario y azaroso de las reminiscencias y resurrecciones de la memoria, pues su eficacia reside en su carácter inesperado y sorpresivo; b) la lucha del artista contra la muerte y la enfermedad; c) la conjunción de condiciones dispares para que el artista emprenda su tarea creativa.

En relación a la eventual vulnerabilidad a la acción del tiempo de las obras de arte y vinculado a un modo de ser discontinuo e intermitente, encontramos que esta fragilidad aparece ya bajo la forma de los elementos contingentes e inciertos que se conjugan en el momento mismo de su concreción. Mas aún, algunos modos del azar presentes en el proceso creativo prefiguran la intervención de otros, análogos, cuya concurrencia posibilitará la perduración de las obras a lo largo del tiempo. El don de los artistas de trasponer una realidad íntima al lenguaje de sonidos, colores o palabras es una posibilidad de resistencia frente a la constante presencia de la disolución y la nada. Sin embargo, ese triunfo del arte es él mismo fortuito porque cada artista, en cuanto se dedica totalmente a su obra, como un ciudadano de una patria desconocida, responde a leyes no sancionadas en este mundo.¹ Pero es igualmente cierto que la ficción narrativa, así como la propia trayectoria creativa de Proust, muestran la dificultad de distinguir y ser leal a esa suerte de mandato al que parecen obedecer. Del complejo itinerario que recorren los artistas para la realización completa de su obra, se sigue que este puede desembocar también en el fracaso o la muerte en lugar de alcanzar su meta. De esta manera, la comprensión del proceso de llegar a ser obra de la obra ilumina sus posteriores despliegues y repliegues, sus sucesivas muertes y resurrecciones.

*Une page symphonique de Vinteuil ... comme un
rayon de jour d'été que le prisme de la fenêtre
décompose avant son entrée dans une salle à manger*

¹ Cf. III, 693. V, 200.

obscur, dévoilait comme un trésor insoupçonné et multicolore toutes les pierreries des Mille et Une Nuits¹.

La literatura de Bergotte revelaba

...quelque élément précieux et vrai, caché au coeur de chaque chose, puis extrait d'elle par ce grand écrivain grâce à son génie.²

Por su parte,

Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'oeuvre d'Elstir³.

Los artistas de la *Recherche* crean mundos dentro del mundo, sin embargo no son libres frente a su obra, pues el lenguaje y las metáforas que expresan en ella les son impuestas por una visión particular, lo que constituye su estilo propio, donde develan ciertos lazos sutiles, una esencia común, que liga a los seres y las cosas. De este modo, aportan una belleza nueva y original: Vinteuil expresa en la música su modo de “oír” el universo; hay un mundo Bergotte y un acento Bergotte; en la pintura de Elstir son recurrentes ciertas líneas y formas personales. En este sentido, al leer la obra de un autor, sostiene Proust, se distingue rápidamente bajo las palabras el aire de la canción que en cada uno es diferente, de manera que los buenos libros están escritos en una suerte de lengua extranjera.⁴ Debido a que “ *le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflète*”⁵, la prueba de la existencia de su genialidad no se encuentra en el contenido o tema de la obra sino en el descubrimiento de un universo único y desconocido hasta él⁶.

Sin embargo, opuesto al carácter de traducción necesaria, se desprende de la *Recherche* otro aspecto de la creación artística donde se manifiestan cualidades de fragilidad y contingencia en las obras, por lo que estas resultarían de una suerte de

¹ III, 758. V, 272.

² I 541. II, 144, 145.

³ II, 192. II, 468.

⁴ en “Notes sur la littérature et la critique” en “Contre Sainte-Beuve” en *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Melanges et suivi de Essais et articles*, *Op. cit.* Pg. 305.

⁵ I, 545. II, 149.

⁶ Cf. III, 877. V, 407.

combinación dialéctica entre azar y necesidad, de manera que si la vida cobra su auténtico significado desde la perspectiva de la reconstrucción del arte, esa metamorfosis artística presenta en su concreción un vasto margen de incertidumbre y casualidad. De modo que el azar, desviación hacia la nada pero también condición de posibilidad de la obra, interviene en varios planos: en la casualidad de que dependen las revelaciones de la memoria involuntaria, cuya profundización y traducción a un lenguaje artístico se fija en las obras; en la conjunción de condiciones dispares para que el artista pueda dedicarse a la tarea creativa; en la lucha que aquel emprende contra la enfermedad y la irrupción impredecible de la muerte para desarrollar plenamente su talento artístico.

Sabemos que para Proust la memoria involuntaria proporciona la materia sobre la cual el artista ha de profundizar, devela una realidad que permanece oculta bajo la red de apariencias entretrejida por la pasión, la inteligencia lógica o el hábito. Así, el azar constituye una condición imprescindible de la realización de la obra, en cuanto la creación se liga necesariamente al carácter fortuito de la memoria involuntaria. Sus reminiscencias e impresiones, - la desigualdad de las lozas, el sabor de la magdalena, el ruido del tenedor, el campanario de Mairtinville - descubren un elemento común entre presente y pasado, un yo anterior que parecía perdido para siempre. El mensaje de las reminiscencias e impresiones debe, sin embargo, ser clarificado y profundizado, los jeroglíficos descifrados y convertidos en su equivalente espiritual; la realidad así descubierta requiere ser fijada en un lenguaje comprensible para sí y los demás en una metáfora, en la obra de arte. De ahí que el camino hacia la realización de la obra tiene como punto de partida estas revelaciones que permiten el contacto con un instante liberado del orden del tiempo y que, frente a la visión aletargada del hábito y contra el mundo plano, unidimensional, presentado por la inteligencia abstracta y la memoria voluntaria, conservan y descubren el auténtico espesor de la experiencia.

Si los contenidos de la memoria involuntaria son fuentes de verdad, de unidad y de sentido frente a la sucesión y fragmentación del mundo habitual, sin embargo, en cierto modo, su paradójica dificultad es el carácter ocasional y fugaz con que se presentan. Pues la cualidad de estas reminiscencias es que

..je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles. Et je sentais que ce devait être la griffe de leur authenticité. Je n'avais pas été chercher les deux pavés inégaux de la cour où j'avais buté. Mais justement la façon fortuite,

*inévitable, dont la sensation avait été reencontrée, contrôlait la vérité du passé qu'elle ressuscitait...*¹

Encontrar la impresión que tenga tal poder de evocación resulta contingente, sin embargo, el lazo que la liga con el pasado no es arbitrario sino forzoso y tampoco depende de la voluntad. Ese doble carácter involuntario constituye la prueba de su verdad. La resurrección del pasado depende, pues, de una combinación de casualidades: por una parte, que se encuentre el objeto material donde se oculta, y la sensación que este objeto nos provocaría y, además, que la azarosa irrupción de la muerte nos permita esperar por aquel primer azar.²

*...car, si nous souvenirs sont bien à nous, c'est à la façon de ces propriétés qui ont de petites portes cachées que nous-même souvent ne connaissons pas et que quelqu'un du voisinage nous ouvre, si bien que par un côté du moins où cela ne nous était pas encore arrivé, nous nous trouvons rentré chez nous.*³

Como George Poulet ha señalado, existe una cierta ambigüedad en los materiales proporcionados por la memoria involuntaria, puesto que son a un tiempo oscuros y luminosos. Según este autor las experiencias de la magdalena, los campanarios, los árboles, contienen simultáneamente para el héroe una parte de revelación y otra de incitación: revelación de una realidad que se ha poseído y perdido y que aquí se muestra sólo parcialmente; incitación a buscar la razón de la intensidad de este llamado y de su promesa de felicidad, pues la verdad que encierra emergerá a la superficie sólo si es esclarecida por la inteligencia. En consecuencia, para Poulet en el fenómeno de la memoria involuntaria se asocian tanto una visión retrospectiva - el pasado, los mundos olvidados que resucitan -, como una visión prospectiva, la solución del misterio que estas reminiscencias contienen, la reconstrucción de la vida verdadera, la realización de la obra de arte.⁴ Por eso, tal como Proust sostiene a menudo, el lenguaje poético es aquel que logra conservar esa capacidad de evocación y manifiesta la profunda trabazón que existe entre el lenguaje y el mundo, pues se vuelve sobre el lenguaje natural y hace resonar en las palabras una suerte de música latente en ellas, unas "*affinités anciennes et*

¹ IV, 457. VII, 226, 227.

² Cf. I, 44 y sgs. I, 60 y sgs. .

³ IV, 76. VI, 90.

⁴ Georges Poulet. "Proust et la répétition" en *L'espace proustien*, París, Gallimard, 1982.

*mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité ... il réveille entre deux images disjointes des harmonies oubliées, à tout moment il nous fait respirer avec délices le parfum de la terre natale.*¹

Proust señala la “noble filiación” de las sensaciones involuntarias con aquellas que aparecen en las obras de otros escritores: Chateaubriand, Nerval y Baudelaire, son reconocidos como sus precursores.

*Baudelaire (est) plus instructif en ce qui concerne les loi de la reminiscence , que je trouve exposées du reste d'une façon plus vivante chez Chateaubriand ou Nerval. Chez Baudelaire, la réminiscense est à l'état statique, elle existe déjà quand la pièce commence..*²

También con respecto al caso particular de Baudelaire se dice en la *Recherche* que las reminiscencias son más numerosas y menos fortuitas, es decir, que según este autor y a diferencia de Proust, el poeta las busca intencionalmente.

*C'est le poète lui-même qui, avec plus de choix et de paresse, recherche volontairement, dans l'odeur d'une femme par exemple, de sa chevelure et de son sein, les analogies inspiratrices qui lui évoqueront 'l'azur du ciel immense et rond' et 'un port rempli de flammes et de mâts'.*³

Sin embargo, ese carácter voluntario no resulta demasiado sostenible desde la perspectiva proustiana pues, como se vio, a priori se ignora qué objetos son capaces de provocar las impresiones cuya repercusión es tal que logra resucitar un yo del pasado y mundos aparentemente desaparecidos. De esta manera, una búsqueda premeditada del poder de evocación en ciertos objetos puede no deparar resultados ciertos, pues los contenidos de la memoria involuntaria están dados por aquel estrato de la experiencia recogido a su vez de manera inconciente: el día que hacía cuando leíamos tal libro, las posiciones del cuerpo en determinadas circunstancias, un sabor o un aroma, la desigualdad de unas losas que pisamos, pues

..une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats.

¹ “Contre l’obscurité” en *Contre Sainte-Beuve* *Op. cit.*, p. 393.

² “Reponses à une enquête des annales” en *Contre Sainte-Beuve*.... *Op. cit.* pp. 640-641.

³ IV, 498. VII 274. Una comparación en el mismo sentido aparece en “Reponses à une enquête des annales”. *Op. cit.*, Loc cit.

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément... rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents.¹

Mas aún, parte de la eficacia de esas impresiones y reminiscencias se debe al carácter inesperado y sorpresivo con que se presentan, que es lo que certifica que los vínculos entre pasado y presente son necesarios, que prueba, además, que cada hombre, como un anfibio, vive simultáneamente sumergido en el presente y el pasado y, por otra parte, es lo que permite rasgar el velo producido por la tarea insensibilizadora del hábito. En la medida en que se intente voluntariamente provocar el poder de evocación de un objeto, como sucede con el *François le Champi* de la infancia del héroe, se incorporarían paulatinamente en él las impresiones actuales, se volvería habitual, con lo que se terminaría por destruir su capacidad de retener al niño que lo leía y su mundo.

Las impresiones y reminiscencias de la memoria involuntaria tienen pues una capacidad única de abrir las puertas de mundos diferentes al de la experiencia cotidiana, puertas semejantes a las que se abren en los sueños y cuya fragilidad también es análoga. La delicada tarea que importa el profundizar estas sensaciones - el proceso de su transformación que es la creación artística - ha sido descrita por Proust como una suerte de salvataje que consiste en extraer material inconsciente para llevarlo al dominio de la inteligencia, tratando de conservarlo vivo y sin mutilarlo, porque la sola luz de la inteligencia podría destruirlo. Se trata, sostiene, del mismo género de esfuerzo, posible aunque arriesgado, que el que realiza aquel, que durmiendo, intentara a través de la inteligencia hacer un examen de sus sueños sin que esta intervención los amenace.² Hay, por lo tanto, una pretensión de alquimista en la tarea creativa, ya que esta consiste en encontrar la esencia común al pasado y presente, aislar la substancia del tiempo; sin embargo el hallazgo de esta fórmula, azarosa, fugaz y única, se encuentra rodeado de cierto misterio, de modo que sólo puede ser comunicada, como una incitación a nuevas búsquedas, a través de la obra de arte.

Otras formas del azar intervienen en la concreción de la obra también de manera ostensible y tal vez más dramática. Estas se relacionan con la afirmación del narrador en *Le temps retrouvé* acerca de que “el arte es largo y la vida es corta.” Tal asimetría entre

¹ IV, 467, 468. VII, 238.

² “Reponses à une enquête des annales” en *Op. cit.* Loc cit.

Le temps retrouvé acerca de que “el arte es largo y la vida es corta.” Tal asimetría entre el tiempo que requiere la creación y la posibilidad vital de cada autor, se debe a la presencia constante de la muerte que se contrapone tanto a la necesidad de vivir para recoger de la vida vivida los materiales de la obra como al paulatino desenvolvimiento del talento artístico. El carácter sucesivo del acceso a la plenitud creativa y a la obra maestra se desprende de la desigualdad en el grado de perfección logrado en distintas obras de un autor, pues cada obra parece situada a una distancia diferente respecto de la meta interior que orienta la creación y constituye así un equivalente más o menos fiel de la realidad espiritual que intenta expresar. Tal carácter sucesivo de la creación aparece enmascarado por la aplicación, por parte de Proust, del término “traducción” para hacer referencia a la creación. Este término es equívoco pues parece aludir a una realidad subjetiva ya dada en el artista y para la que sólo es necesario encontrar el lenguaje adecuado. En realidad, como lo prueba el conjunto de las obras de Proust como el de sus artistas ficcionales, se trata de un proceso dialéctico en el cual el paulatino hallazgo del lenguaje propio revierte en la posibilidad de dar orden e incluso construir un mundo subjetivo. En ese sentido Roland Barthes sostiene que la concreción de la *Recherche* - cuyos esbozos pueden encontrarse en *Jean Santeuil* y *Contre Sainte-Beuve* - fue posible cuando Proust finalmente encontró el “sistema de los nombres”, pues según este crítico son los nombres propios de la novela los que tienen una capacidad constitutiva y poética tal que dan sustento y consistencia al mundo novelesco proustiano.¹

La heterogeneidad de las obras es común a los artistas ficcionales y da cuenta del proceso creativo. Por ejemplo, frente el fragmento de pared amarilla pintado por Vermeer, como ante el ideal, Bergotte, instantes antes de morir, revisa su propia vida y su obra. En ese momento reconoce las imperfecciones de algunas de ellas: “*C’est ainsi que j’aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune*’.”² Las pinturas de Elstir también sufren variaciones entre sí: el héroe, al descubrir en su taller el retrato de Miss Sacripant, se encuentra con “*la première manière*” del pintor³; de igual modo se sostiene respecto de las acuarelas sobre temas mitológicos, que datan también de las primeras épocas, “*C’est n’était certes pas ce*

¹ Roland Barthes. “Proust y los nombres” en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Bs. As., Siglo XXI, 1973.

² III, 692. V, 199.

³ II, 218. II, 498.

qu'Elstir avait fait de mieux"¹. En cuanto a las obras de Vinteuil "*Tout au plus*, - dice el narrador - *de cette patrie, Vinteuil dans ses dernières oeuvres semblait s'être*"²; las anteriores obras del músico, comparadas con el septeto, no son más que ensayos, "*délicieux mais bien frêles, auprès du chef-d'oeuvre triomphal et complet qui m'était en ce moment révélé*"³. La misma desigualdad en la calidad de las obras se aplica a los artistas reales de la novela, *Romanza de la estrella*, la *Oración de Isabel* no son más que "*fade pauvreté*", dice el narrador, al lado de *Tristán*, *El oro del Rin*, *Los maestros cantores*, aunque aquellas melodías contenían en cantidades infinitesimales algo de la originalidad de las últimas.⁴

El ciclo creativo es descrito por el narrador como la progresiva subida de la marea del genio que cubre la vida, dado que los elementos que derivan de ella - las situaciones, los paisajes, las personas - constituyen sólo el material para la creación, "*elles ne sont pour lui qu'une occasion de mettre à nu son génie*", materiales indispensables para extraer poco a poco "*la loi y la formule de son don inconscient*"⁵. Luego, con la vejez "*quand le cerveau se fatigue*", se rompe el equilibrio y la vida vuelve a recuperar su primacía.⁶ Esa concepción de la genialidad como una capacidad inconsciente para el mismo artista remite a la visión kantiana sobre el tema. Para Kant, como se sabe, el genio no puede descubrir o indicar científicamente el modo como realiza sus productos, sino que da la regla de ello en su obra "*como naturaleza*" y "*...de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo como en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga poder para encontrarlas cuando quiere, o según un plan, ni comunicarlas a otros en formas de preceptos que los pongan en estado de crear iguales productos.*"⁷

Vinculado con lo anterior, otra característica de la creación que reafirma su carácter temporal consiste en que la misma capacidad de un autor, que se desenvuelve sucesivamente, supone una especie de forzoso autodespliegue y una mirada retrospectiva. La tarea creativa, como búsqueda de equivalentes simbólicos, de metáforas, que expresen una realidad esencial ya prefigurada, no siempre tiene éxito. En

¹ II, 714. III, 482.

² III, 761. V, 276.

³ III, 756. V, 271.

⁴ III, 767. V, 283.

⁵ II, 207. II, 485.

⁶ *Op cit.* Loc cit.

⁷ Manuel Kant. *Crítica del juicio*. México, Porrúa, 1973. Parágrafo 46, pg. 279.

varios pasajes de la novela, como se vio, el autor sugiere una cierta inadecuación de las obras respecto de los propósitos que persigue su creador. Cada obra parece ser un fragmento de una totalidad, de cuya unidad el artista es inconsciente y puede ser descubierta por él sólo luego de realizadas, de manera que la idea de que la creación es un proceso que requiere no sólo esfuerzo sino tiempo es reafirmada en la *Recherche* por la mención de los casos de Balzac y Wagner, donde fue necesaria una instancia de contemplación retrospectiva:

..je songeais combien tout de même ces oeuvres participent à ce caractère d'être -bien que merveilleusement- toujours incomplètes, qui est le caractère de toutes les grandes oeuvres du XIX,.... mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'oeuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas.¹

Algo semejante ocurre con Michelet, cuyas mayores bellezas, dice Proust, hay que buscarlas más que en su propia obra, en sus actitudes ante ella, de modo que esta belleza se encuentra especialmente en los prólogos de su *Historia de Francia* o su *Historia de la Revolución*.² A pesar de ser fragmentos del mismo mundo, las obras lo expresan de manera desigual, muchas sólo como ensayos o aproximaciones, imprescindibles como caminos hacia las obras maestras. Por eso en las obras consideradas “menores” puede a menudo apreciarse el esfuerzo del autor por encontrar su propia fórmula creativa, aún incipiente. En cuanto el ser artista no es enseñable -por esta visión afin a la kantiana de la cualidad inconsciente de la genialidad y por que la revelación de la realidad que se debe traducir es involuntaria y azarosa -, se puede afirmar que, si bien la incitación a la creación es proporcionada por otros autores, en sentido estricto, cada autor sólo puede aprender de sí mismo y de sus propias obras, en cuanto va descubriendo ante los demás y ante sí mismo su propia genialidad.

El recorrido personal de la creación en los artistas conjuga, pues, su persistencia en la tarea de búsqueda, el carácter necesario de la traducción en la obra, la naturaleza azarosa de la memoria involuntaria, la manera inconsciente en que se manifiesta la genialidad y una autocomprensión retrospectiva tal vez como un único modo de

¹ III, 666. V, 171.

² Cf. *Op. cit.*, loc cit..

aprendizaje. Por lo tanto, el camino del arte resulta largo y requiere también de la convergencia de otra serie de condiciones - en alguna medida exteriores al proceso creativo - para que este se transite con éxito. En este punto, encontramos insinuaciones de Proust, no exentas de ironía, respecto a que las obras dependen de la concurrencia eventual de ciertas circunstancias, necesarias aunque no suficientes para la creación. Por cuanto la tarea creativa no es una libre invención sino un proceso de descubrimientos y de traducción, necesita más que de imaginación, un particular desarrollo de la sensibilidad, cuyo ejercicio es posible gracias a algunas afortunadas coincidencias que pueden ir desde el lugar de nacimiento adecuado hasta un determinado estilo de vida. Por ejemplo, se afirma acerca del talento de Bergotte que se manifiesta en sus libros: “*Je me disais qu’il avait dû s’y appliquer, mais que s’il avait vécu dans une île entourée par des bancs d’huitres perlières, il se fût à la place livré avec succès au commerce des perles*”¹ También la ligereza de algunos buenos libros sobre la vida social suponen una cultura ajena al ámbito que describen, de manera que su escritura requiere de la necesaria conexión entre cierto talento literario y la falta de éxito mundano². La soledad, forzada para los artistas, es providencial para la creación. En este sentido, debido a que los libros suelen ser fruto de la carencia de invitaciones sociales de su autor, arriesga el narrador que Dios parece atizar ciertos desdenes para que el artista no abandone su escritorio.³

No obstante la condición de posibilidad más radical para la creación, está dada por la muerte. Esta, por su casi artístico misterio e imprevisibilidad, se encuentra siempre en estado latente y que conforma una inspirada coincidencia con el análisis de la muerte de Heidegger y el relato *La muerte de Ivan Illich* de Tolstoi, siempre admirado por Proust:

Nous disons bien que l’heure de la mort est incertaine, mais quand nous disons cela, nous nous représentons cette heure comme située dans un espace vague et lointain, nous en pensons pas qu’elle ait un rapport quelconque avec la journée déjà commencée (...) et on en se doute pas que la mort qui cheminait en vous dans un autre plan, a choisi précisément ce jour-là pour entrer en scène...⁴

¹ I, 539. II, 143.

² II, 483. III, 210.

³ II, 493. III, 221.

⁴ II, 610, 611. III, 359.

Por otra parte, el artista, como lo demuestra el recorrido del héroe hacia la obra, hace gran parte de sus descubrimientos sobre sí mismo y los demás a través de los dolores que ha padecido en su propia vida, sin embargo,

*...ces grands chagrins utiles ...il faut se dépêcher
de profiter d'eux, car ils ne durent pas très longtemps:
c'est qu'on se console, ou bien, quand ils sont trop
forts, si le coeur n'est plus très solide, on meurt.¹*

Las penas constituyen vías subterráneas hacia la verdad, pero también llevan a la muerte. De esta manera, uno de los hilos conductores de la trama de la *Recherche*, la presencia de la muerte y del fracaso, se hace patente tanto en el proceso dramático del héroe como en las variaciones de las demás obras y artistas de la ficción, en especial el caso de Vinteuil. Algunos de estos itinerarios se corresponden con el trayecto creativo del propio Proust y constituyen el eco de su incertidumbre respecto a la forma de su obra y a las posibilidades de realizarla. Esas dudas del autor aparecen reflejadas, por ejemplo, en el siguiente texto del *Carnet de 1908*:

*La paresse ou le doute ou/ l'impuissance se
réfugiant/ dans l'incertitude sur la forme/ d'art. Faut-
il en faire/ un roman, une étude philosophi/ que, suis-
je romancier?²*

La posibilidad de la nada se encuentra presente también en la angustia del autor motivada por la certeza de que la realización de su obra significa una carrera contra la enfermedad y la muerte, y se expresa en la cita de San Juan que incluye en una carta que, en la época de dar comienzo a la escritura de su novela, dirige a un amigo: “Trabajad mientras haya luz, porque pronto vendrá la noche, y ningún hombre podrá trabajar”³.

En la novela, el fantasma de la obra inconclusa y la intervención del azar en su realización se expresan particularmente en el sufrimiento de Vinteuil, en su muerte y en el modo en que finalmente se transforma en obra el septeto. El músico muere sin completar totalmente su progresión creativa, el dolor ocasionado por su hija le impiden pasar en limpio los últimos trabajos, de manera que su obra maestra corre el riesgo de

¹ IV, 484. VII, 257, 258.

² *Cahiers Marcel Proust. Le carnet de 1908*. París, Gallimard, 1976. pp. 60 y 61.

³ San Juan, cap. IX, Versículo 4, adaptada por Ruskin. Citada por George D. Painter. *Marcel Proust. Biografía*. Barcelona, Lumen, 1967. Pg. 184.

permanecer en la oscuridad. Sin embargo, esta tiene una concreción inesperada porque es reconstruida gracias al esfuerzo de la amiga de Mlle. Vinteuil. En efecto, Vinteuil deja sus descubrimientos, “*la formule éternellement vraie, à jamais féconde, de cette joie inconnue..*” en papeles “*..plus illisibles que des papyrus ponctués d’écriture cunéiforme..*”¹ A partir de estas indicaciones casi herméticas, semejantes a una suerte de jeroglíficos, la amiga debió traducir la obra maestra, salvándola de la ignorancia absoluta o al menos de “*une incompréhension qui persisterait longtemps*”². La muchacha permanece en el más completo anonimato, no sólo para una posteridad ficcional, sino también para los lectores de la *Recherche*, lo que no deja de ser especialmente llamativo en el marco de una novela que reflexiona en torno de los nombres y que nombra exhaustivamente personas y lugares reales y ficticios. Esta particularidad en personajes claves de la trama, sin duda, tiene el efecto de subrayarlos. Mlle. Vinteuil y su amiga, ambas sin nombres propios, juegan un papel central en la concepción del amor y del arte en la novela, conjugan el vicio y la virtud, la culpa y la redención; posiblemente, debido a este carácter en extremo oscuro y enigmático, los personajes resulten inencontrables. Como puntos de fuga de la novela, constituyen las antípodas del héroe, pero fundamentalmente los episodios que protagonizan parecen aludir especialmente a los intrincados y azarosos caminos por los que se accede a la creación y concreción de la obra y tal vez también al misterioso modo como el autor se nombra a sí mismo. Como sea, la profunda unión entre el genio, la virtud y “la envoltura de los vicios”, permite la emergencia de la obra, la gloria del músico y la primera visión del héroe de que, como en las pinturas de Elstir, lazos profundos vinculan distintas épocas de su vida y unen parcelas de la realidad aparentemente distantes o contradictorias como los caminos de Swann y Guermantes. Si hubiera quedado de Vinteuil nada más que lo que terminó al morir, dice el narrador, su obra sería poca cosa - como la obra de Víctor Hugo si hubiera muerto antes de *La légende des siècles* y *Les contemplations* -, su verdadera creación hubiera permanecido sin manifestarse ni aún con la virtualidad que la obra tiene para Proust, como esos universos a los que la percepción no llega y de los que jamás se tendrá idea³. Esta traductora ha sido la causa de los sufrimientos amorosos más intensos del héroe, y sin embargo, dice, “*c’était grâce à elle, par compensation, qu’avait pu*

¹ III, 766, 767. V, 282.

² III, 768. V, 284.

³ Cf. *Op. cit.* Loc. cit.

venir jusqu'à moi l'étrange appel que je ne cesserais plus jamais d'entendre - comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute..."¹

Si bien hay una capacidad de realidad y persistencia de las obras frente a la potencia nihilizadora del tiempo sobre los mundos humanos, de todos modos, la contingencia y la fragilidad subsisten en varios aspectos de ellas. Si cada obra forma parte de una unidad mayor - las obras de Elstir dispersas en distintas casas y museos, son fragmentos que proyectan el peculiar modo de ver el mundo de su autor - la recomposición de la unidad, no se lograría completamente. Así, la música de Vinteuil, que guarda profundas afinidades entre sí, tiene como equivalente "*la fête incommue et colorée (dont ses oeuvres semblaient les fragments disjoints, les éclats aux cassures écarlates)*..."² El carácter contingente y hasta improbable de la traducción perfecta es señalada precisamente por el narrador en el siguiente pasaje: "*...s'il échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement ... à savoir que cette essence est en partie subjective et incommunicable.*"³ En consecuencia, el conjunto de las obras de un autor no es un todo homogéneo, tampoco cada obra constituye un universo totalmente cerrado en sí mismo e independiente de las demás, por el contrario, formarían una especie de constelación, un dibujo único y personal que se vuelve a dibujar completo sólo en las mejores de ellas. Algunas obras aisladas del universo artístico del que forman parte o separadas de la obra maestra guardan cierta incompletitud, no logran plasmar totalmente la visión de su autor. Además, las obras y los mundos artísticos ya realizados, puesto que son los que han sorteado el azar, remiten inevitablemente a aquellos que no lograron trasponerlo, a las obras frustradas. Por lo tanto, del mismo modo que las creaciones de Vinteuil son como esos vidrios rotos de recomposición imposible, las obras de arte en general podrían entenderse como islas que emergen de la nada, testimonios de mundos desconocidos que por la intervención del azar, o de una causalidad inexplicable que de todos modos supera la voluntad y aún la comprensión de los artistas, han podido concretarse.

Las obras poseen una esencial apertura. Constituyen mundos posibles que se van desplegando con el tiempo. Están por otra parte aquellas obras que permanecerán siempre como irrealizables, puesto que habría otros Vinteuil cuya música no pudo ser

¹ III, 767. V, 283.

² III, 877. V, 407.

³ IV, 464. VII, 234.

reconstruida u otros Víctor Hugo que murieron antes de realizar su *La légende des siècles*. A menudo se percibe en la *Recherche* cierta nostalgia por esos caminos vedados para siempre:

*..je me demandais si la musique n'était pas
l'exemple unique de ce qu'aurait pu être - s'il n'y
avait pas eu l'invention du langage, la formation des
mots, l'analyse des idées - la communication des
âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de
suites...¹*

La humanidad ha tomado otros caminos, el del lenguaje hablado y escrito, pero ello no significa que la comunicación por medio del lenguaje del arte se haya cerrado por completo. En realidad la auténtica comunicación la proporciona el arte, porque la música de un Vinteuil o la pintura de un Elstir hacen surgir la composición íntima de esos mundos que llamamos individuos y que sin el arte no conoceríamos jamás.²

Sin embargo, ¿de qué depende que las obras sigan conservando su capacidad comunicativa a lo largo del tiempo?. Si comprender es recrear, las obras artísticas del pasado sólo pueden ser recreadas por los artistas del presente, pues, una obra de arte únicamente se comprende desde una sensibilidad artística. De este modo, de las miradas de nuevos artistas surgen renovadas conciencias de obras que parecían agotadas, las rescatan de una eventual banalización, dada por su incorporación a puntos de vista habituales o por la canonización de alguna de sus interpretaciones. Así, del mismo modo que la traducción de las obras desde el lenguaje interior del artista a su concreción en la obra depende, como vimos, de elementos fortuitos, la obra ya concretada, en cuanto es pura posibilidad, forzosamente ha de ser cada vez retraducida y en ese caso, nuevos artistas, otras señoritas Vinteuil, deben poder salirles a su encuentro. El azar vuelve a jugar un papel semejante al que ya vimos en ese necesario encuentro de las obras con una sensibilidad que sea capaz de iluminarlas, porque la recreación es creación y la virtualidad debe poder concretarse en nuevas interpretaciones para permitir así la resurrección de las obras.

Del examen de la intervención del azar en el proceso de creación podemos concluir lo siguiente:

¹ III, 763. V, 278.

² III, 762. V, 277.

1) Dado que en la recepción las obras ejercen un poder de evocación, el mismo carácter contingente y azaroso de la memoria involuntaria reaparece en el momento de co-creación de la obra.

2) El aspecto sucesivo y fragmentario de la creación de cada universo artístico explica la dispersión e incompletitud con que a menudo las obras aisladas reflejan aquel universo. Esto supone una dificultad para la comprensión de ciertas obras y mundos artísticos que requieren a su vez de un proceso de reconstrucción y unidad retrospectivos.

3) Así como para la creación es necesaria la conjunción de condiciones dispares, también la recreación requiere de una serie de condiciones de posibilidad diversas y contingentes.

4) El carácter perentorio de la enfermedad y la muerte para el artista es el mismo que amenaza la persistencia de las obras.

4. La dificultad de llegar a ser artista

En el camino del artista hacia la obra éste debe enfrentar y superar la experiencia de la nada, cuya presencia es estudiada en torno a las siguientes cuestiones:

a) la confrontación de la hipótesis de la nada con la hipótesis del ser; b) las experiencias mundanas y amorosas como manifestaciones de la nada obstaculizan pero también constituyen condiciones de posibilidad tanto de la creación como de la recepción artísticas; c) las figuras de Jerjes azotando al mar y de la *tante* Léonie contemplando todo desde su ventana, son emblemas del artista frustrado y del artista que produce su obra respectivamente (Swann, Charlus y el héroe); d) estos análisis se vinculan con la cuestión de la fragmentación del yo en yo artístico, yo social y yo del amante, que no se encuentran claramente separados. Por el contrario sus relaciones son complejas, de mutua negación pero también de co-determinación; e) este estudio se enmarca en la cuestión más general de la relación entre arte y vida desde las perspectivas de las hipótesis del ser y de la nada.

Hay en la *Recherche*, como se ha visto, insinuaciones acerca del envejecimiento de la obra de arte que pueden ser vinculadas con la hipótesis de la nada que se contrapone a la hipótesis del ser. Mientras esta última sostiene la persistencia y la realidad del arte así como su capacidad de resignificar la experiencia vivida, la constitución de mundo por el espíritu, la hipótesis materialista de la nada afirma el poder nihilizador del tiempo sobre las obras y el sin sentido de la vida. De manera que del poder del arte dependen la consistencia de la realidad y la verdad que se pueda saber sobre ella y aún el alcance metafísico posible de la obra artística, pues arte, realidad y eternidad del alma aparecen enlazados en la hipótesis del ser. De todos modos ni aún la reconstrucción de la vida y la expansión de la ficción luego de descubierta una genuina concepción del arte y fortalecida la vocación del héroe en *Le temps retrouvé*, permitirá postular entidades metafísicas trascendentes. Ambas conjeturas recorren toda la novela y no terminan de resolverse de manera concluyente, como si remitiesen una a la otra y la virtualidad del arte no pudiese sostenerse sin las sombras de las máscaras de la nada. En consecuencia, la reconstrucción de la vida es tan fugaz como la destrucción de su significado artístico.

Deux hypothèses qui se représentent pour toutes les questions importantes, les questions de la réalité de l'Art, de la Réalité, de l'Éternité de l'âme: c'est un choix qu'il faut faire entre elles ...Il me semblait, quand je m'abandonnais à cette hypothèse où l'art serait réel, que c'était même plus que la simple joie nerveuse d'un beau temps ou d'une nuit d'opium que la musique peut rendre, mais une ivresse plus réelle, plus féconde, du moins à ce que pressentais ...Mais tandis qu'elle me parlait, et comme je pensais à Vinteuil, à son tour c'était l'autre hypothèse, l'hypothèse matérialiste, celle du néant, qui se présentait à moi.¹

Generalmente se interpretan al tiempo destructor, a la vejez y la muerte como las manifestaciones por excelencia de la nada. Sin embargo, de ellos se desprenden otros, por los que la disolución amenaza a la obra o a su concreción y con ello a la posibilidad de recuperar el sentido de la vida.

Sólo una sensibilidad artística es capaz de descubrir para sí y para lo demás la naturaleza poética de una obra, y de esta manera rescatarla de la ignorancia o del olvido, pero, sin embargo, también es posible que aún una sensibilidad de ese tipo produzca el efecto inverso. Si un talento artístico no se conjuga con cierta perseverancia, como es el caso de Swann, o si se pone al servicio de su propio enmascaramiento para volverse socialmente aceptable, como Charlus, se establecen no sólo recorridos personales descendentes, también se ve hasta qué punto esos descensos contribuyen a ensombrecer u ocultar las obras que pretenden comprender y vuelven irrealizables la creación artística propia.

Los personajes de la *Recherche* se debaten en un universo novelesco donde imperan la banalidad, los fracasos amorosos y las aspiraciones mundanas. Este constituye, por lo tanto, el marco en el que el héroe y los artistas ficcionales deben encontrar el camino creador y contra el que emprenden sus luchas personales. La desigualdad entre los contendientes y el equivocado modo en que algunos personajes enfrentan aquellas búsquedas, hacen que su potencial talento artístico pueda permanecer atrapado por la nada. Tal es la situación que Proust parece simbolizar en un pasaje de *La prisonnière*, cuando hace referencia a la imagen de Jerjes, quien mandó azotar el mar

¹ III, 876-883. V, 406-414.

porque se había tragado sus barcos.¹ Así, si en la novela encontramos retratados o mencionados una amplia gama de artistas ficticios y reales, también se describen numerosos azotadores del mar, es decir, personajes que a pesar de su talento, han errado el camino hacia el arte.

Un “amador de fantasmas” como es Swann, y un “poeta de la mundanidad” como Charlus, constituyen ejemplos paradigmáticos que, aún afines a la sensibilidad del héroe, tienen trayectorias contrapuestas a la suya y terminan por ser las encarnaciones tal vez más dramáticas del vacío y la disolución. Ellos, al desoír sus propias disposiciones artísticas, viven existencias desgarradas de sí mismas y hacen del arte una experiencia también extrañada y desvirtuada, un arma en las lides mundanas o un instrumento de seducción amorosa. Sus respectivas decadencias importan, por lo tanto, su impotencia creativa y también la banalización y decadencia de las obras con las que se relacionan como eventuales recreadores.

La prueba de la sensibilidad artística de Swann está dada por el impacto profundo que provoca en él la pequeña frase de la sonata de Vinteuil. Esta especie de conmoción de Swann contrasta con la incompreensión de los Cottard, quienes a ese respecto constituyen la imagen del público, que recibe un arte ya asimilado, los lugares comunes que todo artista original desecha.² Así, si los Cottard fingen admiración, aunque secretamente se confiesan su convicción de que el pianista saca al azar las notas del piano, en cambio en Swann, la pequeña frase “... *lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines*”³. La frase le señaló un camino, ya olvidado, hacia una felicidad “*noble, inintelligible et précis*”⁴, le reveló una realidad invisible que despertó nuevamente en él el deseo de consagrarle su vida. Sin embargo, fiel a la costumbre de refugiarse en pensamientos sin importancia - como precisiones sobre una receta de cocina, fechas de nacimiento y muerte de un pintor o títulos de sus obras -, y por no saber quién era el autor de la sonata ni poder procurársela, optó por el olvido en una oportunidad anterior. Luego, al reencontrarla en el salón Verdurin, en lugar de ahondar en aquella realidad que la sonata le insinuaba, y porque había en ella una significación hacia cuyas profundidades no podía descender su inteligencia, “.. *ces parties de l'âme*

¹ III, 556.V, 49.

² I, 210. I, 256.

³ I, 205, 206. I, 251.

⁴ I, 207. I, 252.

de Swann où la petite phrase avait effacé le souci des intérêts matériels, les considérations humaines et valables pour tous, elle les avait laissées vacantes et en blanc, et il était libre d'y inscrire le nom d'Odette" y entonces "*Qu'importait qu'elle lui dît que l'amour est fragile, le sien était si fort!*"¹

En cuanto a Charlus, tenía también "*de réelles dispositions artistiques, non venues à terme.*"² Había sido un excelente pianista y el narrador conjetura además que, dada su inteligencia, su gusto, su espíritu de observación, su capacidad de distinguirlo todo y además de saber el nombre de aquello que distinguía, posiblemente hubiera sido un escritor genial. Sin embargo, "*..il ne voulut jamais s'y essayer, peut-être simplement par paresse, ou temps accaparé par des fêtes brillantes et des divertissements sordides, ou besoin Guermantes de prolonger indéfiniment des bavardages.*"³ Aún así, pese a la hipocresía, al espíritu belicoso y vengativo con que ocultaba su generosidad y su talento, Charlus, gracias a su rara inteligencia, supo encontrar cierta poesía en la mundanidad "*où il entrait de l'histoire, de la beauté, du pittoresque, du comique, de la frivole élégance.*"⁴ Pero la gente de mundo era incapaz de apreciar su sensibilidad y terminaron por considerarlo pasado de moda, fue sospechado de germanismo y condenado por su supuesto estilo de vida vicioso.

Según la perspectiva de Proust, en coincidencia con una óptica hegeliana, lo propio de los sujetos novelescos, lo que inicialmente los define, aquello que los pone en movimiento y los hace romper la inercia del hábito, es el deseo. El impulso del deseo recorta frente al yo cotidiano y habitual otros yo: el yo mundano y el yo del amante. Según René Girard los amores y los vínculos sociales de la novela responden a un mismo esquema del deseo que denomina deseo triangular: el deseo que es mediado por un modelo al que se imita.⁵ El impulso hacia el objeto que se desea es impulso hacia el mediador. Los celos del enamorado, equivalentes al mimetismo del snob, responden al deseo triangular que consiste en desear lo que los otros desean. Más allá de las diferencias entre sí, tanto el deseo del snob como el deseo amoroso encuentran siempre

¹ I, 233, 234. I, 284.

² III, 344. IV, 403.

³ III, 713. V, 223. (nota al pie en la edición castellana).

⁴ IV, 345. VII, 94.

⁵ René Girard. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Anagrama, 1985.

al final de su trayecto el vacío, ambos deseos se fijan sobre la nada y acentúan así la insularidad de estas experiencias.

La fragilidad de la mayoría de los personajes entregados al snobismo, mundano, estético y amoroso, puede apreciarse en dos escenas que, al principio y al final de la *Recherche*, resultan equivalentes y que demuestra el desplazamiento de la novela desde la inicial preponderancia de la vida sobre el arte, hacia la irrealidad de la vida frente a la potencia reveladora del arte. La narración se abre con las imágenes espectrales que el héroe proyecta en la pared de su cuarto de Combray, que son sólo juegos de luces y sombras sobre el fondo sólido y tranquilizador del mundo doméstico de Combray; al final de la novela, el mundo humano resulta tener estas mismas características; en *Le temps retrouvé*, - donde el burdel de Jupien y las escenas sadomasoquistas de Charlus suceden con el trasfondo de la guerra y el bombardeo de París. Finalmente, en el baile de máscaras aparecen los personajes mismos como espectros, meras proyecciones en una habitación.

El círculo narrativo se cierra sobre dos nadas y aquellos personajes en los que ha prevalecido el yo mundano o el yo del amante, como los personajes de Swann y Charlus, terminan devorados completamente por ella. Si todos son potencialmente artistas, en ambos resulta más ostensible que el yo del artista es sacrificado al hombre mundano y al amante; en este fenómeno de esnobismo estético, el posible yo poético aparece en ellos traicionado en función de objetivos sociales y amorosos. En ambos personajes, la satisfacción del deseo los anonada.

Como lo muestran los mencionados casos de Swann y Charlus, el talento es una posibilidad que no necesariamente conduce al arte, porque puede quedar irreversiblemente atrapado en redes mundanas o amorosas. El desarrollo de las capacidades artísticas supone para cada individuo la superación dentro de sí de una serie de obstáculos. Estos se vinculan con la necesidad de actuar en el mundo, con el inevitable encuentro con el amor y el dolor y al mismo tiempo, con el deber de sustraerse a todo ello para concentrarse en la realización de su obra. A la fuerza nihilizadora del tiempo, a las banalidades mundanas, al vacío de la experiencia amorosa, se le opone la esperanza de la perduración y la salvación, y esta resulta posible sólo por el arte. Sin embargo, “...*la force insensible et puissante qu’ont ces courants de la passion*” hacen que la salvación resulte dudosa porque “..*l’amoureux, comme un*

nageur entraîné sans s'en apercevoir, bien vite perd de vue la terre."¹ En uno de los puntos más bajos de la desazón amorosa, el narrador hace referencia al vacío que esta experiencia entraña:

*Et pourtant, je ne me rendais pas compte qu'il y avait longtemps que j'aurais dû cesser de voir Albertine, car elle était entrée pour moi dans cette période lamentable où un être, disséminé dans l'espace et dans le temps, n'est plus pour nous une femme, mais une suite d'événements sur lesquels nous ne pouvons faire la lumière, une suite de problèmes insolubles, une mer que nous essayons ridiculement, comme Xerxès, de battre pour la punir de ce qu'elle a englouti.*²

En este contexto novelesco de disolución y fugacidad es ineludible establecer las diferencias y semejanzas en cuanto a sus recorridos entre los personajes que son artistas frustrados y aquellos que llegan a la realización de su talento, pues ambos trayectos se vinculan con la dinámica de sucesivos oscurecimientos e iluminaciones de mundos artísticos afines a su sensibilidad. Pero, si por un lado resulta indudable la distinción fundamental entre esos caminos ascendentes o descendentes, sin embargo, es necesario preguntarse por los lazos que los unen. Sabemos que en Proust no existen caminos paralelos, y además, como se desprende claramente de la *Recherche*, en ningún caso la vocación artística ha de dejar de pasar por pruebas y, en cambio, ocurre como en *Parsifal* de Wagner, que Proust comenta a Jaques Rivière como prototipo de la construcción de su obra, son aparentes ignorantes que no llegarán a ninguna iluminación.

De acuerdo a Girard, en la estructura novelesca el movimiento hacia la esclavitud es forzoso y, además, la verdad del deseo es la muerte³. No obstante, en la línea de este autor, la desigual manera en que los personajes enfrentan esos descensos hacia la esclavitud y hacia la muerte, es la que delimita diferencias fundamentales entre sí.

De ahí que, en la tensión entre el arte y la vida, en la relación del artista con las restantes dimensiones de la existencia, otra imagen de la novela se opone, aunque oblicuamente, a aquella de Jerjes empeñado en castigar al mar. Nos referimos a la de la tía Léonie, cuya presencia en *Du côté de chez Swann*, contiene en forma larvada una de

¹ III, 382. IV, 448.

² III, 612. V, 111.

³ René Girard, *Op. cit.* p. 261.

las claves que recorre la *Recherche*. En el mundo familiar de Combray, quien organiza la rutina cotidiana, la tía Léonie, apenas se alimenta y permanece recluida en su cuarto; desde la ventana, sin embargo, nada se oculta a su mirada ni escapa a su control. En relación a ella, dirá el narrador en *La prisonnière* “...peu à peu, je ressemblais à toutes mes parents (et) de plus en plus à ma tante Léonie”.¹

Esa semejanza encuentra repercusiones en toda la obra. La contemplación del mundo desde sus márgenes, se repite en una serie de acontecimientos significativos vistos por el héroe a través de ventanas: la visita de Swann que impide el beso de la madre, el episodio de Montjouvain, el primer encuentro de Charlus y Jupien, la escena de sadomasoquismo de Charlus. Jean Pierre Richard interpreta la identificación del héroe con la reclusión de la tía y su distanciamiento del mundo, como una alusión de Proust a su propia situación de escritor frente al mundo y los placeres sensoriales.² La anciana es emblema del escritor porque expresa una de las características esenciales del modo de ser del artista; éste, sostiene el crítico, no puede poseer el mundo ni recrearlo verbalmente sino a condición de renunciar a él, de perderlo, para transformarlo en signos, en escritura. Una concepción del renunciamiento ético a la vida para posibilitar al arte en Proust fue sostenida por Emilio Estiú.

Para Proust, el aislamiento del mundo parece ser una condición para acceder a la obra, pues, sostiene, los libros son los frutos de la soledad y los hijos del silencio³. No hay arte sin impresiones sensibles. Pero la creación requiere de la concentración en sí mismo del artista, y aunque necesita de la experiencia vivida - como el cuerpo necesita de los alimentos para producir la metamorfosis de la materia inerte en vida - debe transformarla dentro de sí, desplazar los impulsos que lo conducen al amor o a los placeres mundanos en vocación hacia la creación artística, y en este sentido, la obra parece testimoniar un triunfo del artista sobre el hombre. Si bien el héroe escoge correr tras las muchachas en lugar de visitar a Elstir, no obstante, esto constituye un momento en su proceso de aprendizaje y lo mismo que su incursión al Faubourg Saint-Germain, esos son mundos a los que finalmente debe renunciar, aunque algo de ellos y de la fugaz bandada se sobrepone a la contingencia, porque han “posado” para la construcción de

¹ III, 586. V, 82.

² Jean-Pierre Richard. *Proust et le monde Sensible*. Paris, Editions du Seuil, 1974. Pg. 19.

³ *Contre Sainte-Beuve* en Op. cit. Pg. 309. IV, 476. “enfants.. de l’obscurité et du silence”. VII, 248.

su obra.

El aislamiento del artista no se da únicamente respecto del mundo social, pues la tarea creadora sólo puede recibir incitaciones, de modo que, en sentido estricto, carece de precursores o iniciadores, se da fuera de cualquier tradición, cada individuo debe comenzar desde la nada su tarea artística o literaria. “*Un écrivain de génie aujourd’hui a tout à faire. Il n’est pas beaucoup plus avancé qu’Homère*”¹. Del mismo modo, en la *Recherche*, Elstir, a pesar de su excepcional cultura, “*avant de peindre se faisait ignorant, oubliait tout par probité (car ce qu’on sait n’est pas à soi)*...”²

Por lo expuesto, las relaciones entre la vocación y la vida, las tensiones entre el mundo social, el amoroso y el arte no son lineales sino intrincadas y complejas. La tesis proustiana de la separación entre el artista y el hombre, del yo artístico y el social, que supone su fragmentación, fue elaborada inicialmente en el ensayo *Contre Sainte-Beuve* para formular objeciones de crítica literaria al método de este autor. Ese planteo teórico aparece ficcionalmente en la *Recherche*, pero de una manera dinámica, es decir, visto desde la perspectiva del tiempo, de modo que los fragmentos del yo no son tratados como simultáneos sino como sucesivos. Así, nos permite establecer diferencias y semejanzas entre los personajes, identificaciones y divergencias a partir de los desplazamientos y recorridos de cada uno de ellos. Pero también los contrastes entre los momentos y aspectos desiguales de los artistas nos posibilitan constatar la idea de la dificultad inherente al itinerario hacia el arte que lleva frecuentemente al fracaso.

En *Contre Sainte-Beuve* Proust compara lo que podríamos llamar la estructura del yo con la del cielo de la teología católica, pues así como este se compone de múltiples cielos superpuestos, del mismo modo, cada persona, a pesar de la aparente unidad del cuerpo y de la cabeza que circunscribe el pensamiento, contiene muchas personas también superpuestas, frecuentemente ignorantes unas de la existencia de las otras.³ Al desconocer esta realidad el método de Sainte-Beuve no puede sino estar equivocado, pues procede a juzgar al poeta por el hombre. La concepción del crítico - que en la *Recherche* es puesta en boca de la marquesa de Villeparisis⁴ - ignora que un libro es producto de otro yo del que se manifiesta en sociedad; no sabe que el yo creador está reñido con el yo que aparece cotidianamente y que el yo social es

¹ *Contre Sainte-Beuve* en *Op. cit.*, p. 220.

² II, 196. II, 473.

³ *Contre Sainte-Beuve* en *Op. cit.*, p. 249.

⁴ II, 81, 82. II, 339, 340.

superficial, inferior al yo poético. De manera que si se quiere comprender una obra literaria resulta una condición básica el establecer la distinción entre el escritor y el hombre.

En los textos teóricos se formulan afirmaciones concluyentes, pero en cambio, en la ficción artística, con su esencial apertura, la memoria involuntaria y la capacidad de revelación del arte, se vuelven tenues y sutiles y arribamos a resultados menos categóricos.

En una obra en que cada línea, cada episodio, como pinceladas, produce un desplazamiento y unas transformaciones leves pero constantes de las situaciones, los lugares, los objetos, en un mundo donde no hay nada fijo ni permanente, se reproduce una estructura semejante, dinámica e intermitente, en los personajes. Aquí, la vida vivida no constituye una línea cuya continuidad se despliega en el tiempo, por el contrario, cada yo se encuentra encapsulado en un punto del tiempo, cuya clave de acceso es variable, a menudo incierta y desconocida:

Et le nom de Guermantes d'alors est aussi comme un des ces petits ballons dans lesquels on a enfermé de l'oxygène ou un autre gaz: quand j'arrive à le crever, à en faire sortir ce qu'il contient, je respire l'air de Combray de cette année-là, mêlé d'une odeur d'aubépines agitée par le vent du coin de la place, précurseur de la pluie, qui tour à tour faisait envoler le soleil, le laissait s'entendre sur le tapis de laine rouge de la sacristie et le revêtir d'une carnation brillante, presque rose, de géranium, et de cette douceur, pour ainsi dire wagnérienne, dans l'allégresse, qui conserve tant de noblesse à la festivité.¹

En este marco de la fragmentación del yo, numerosos pasajes de la *Recherche* corroboran la tesis de la separación entre el artista y el hombre, pero también resulta posible vislumbrar sus puntos de contacto. Proust hace afirmaciones explícitas en cuanto a las separaciones:

De même ceux qui produisent des oeuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité

¹ II, 312. III, 12, 13.

pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement et même dans un certain sens, intellectuellement parlant, s'y reflète..¹

Pero más significativas aún para esta tesis de la separación son los ejemplos de los artistas ficcionales, quienes en todos los casos aparecen en un primer momento, vistos desde una perspectiva mundana, como ligeramente inferiores a los otros personajes: Vinteuil es un maestro de música de provincias despreciado por la familia del héroe; Bergotte tiene un estilo de conversación que resulta monótono y es igualmente menospreciado por personas mediocres en el arte como Norpois; por su parte, el héroe no puede comprender que ese sabio que el conoce como Elstir fuera el mismo ridículo y perverso pintor antaño protegido por los Verdurin; Octavio parece alguien incapaz de toda conversación intelectual aunque finalmente resulta ser el innovador del teatro contemporáneo.

Los contrastes entre los diversos yoes de los personajes pueden entenderse a partir de la ya mencionada perspectiva temporal con la que Proust retoma en la novela la cuestión de la separación entre el artista y el hombre y que se vincula con un principio que Roland Barthes² denomina inversión, pues parece cumplirse la ley según la cual en el desarrollo novelesco de la *Recherche* todo finalmente deviene su contrario. Pero la explicación fundamental de esos contrastes, que sugiere por otra parte una comunicación entre los distintos yoes, aparece en la ficción misma, en boca de Elstir cuando dice al héroe:

(un hombre) ..ne peut être assuré d'être devenu un sage, dans la mesure où cela est possible, que s'il a passé par toutes les incarnations ... qui doivent précéder cette dernière incarnation-là...Les vies que vous admirez..elles ont été précédées de débuts bien différents, ayant été influencées par ce qui régnait autour d'elles de mal ou de banalité. Elles représentant un combat et une victoire.³

Estas luchas y sucesivas encarnaciones se pueden aplicar igualmente al desarrollo de la vocación artística del héroe y a la incertidumbre durante la mayor parte del desarrollo novelesco acerca del sentido de dedicar su vida al arte: *“La vie pouvait-elle me consoler de l'art, y avait-il dans l'art une réalité plus profonde où notre*

¹ I, 545. II, 149.

² Roland Barthes. *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987. Pg.325.

³ II, 219. II, 499.

personnalité véritable trouve une expression que ne lui donnent pas les actions de la vie?”¹

De este modo, aunque en la *Recherche* parecen abrirse dos líneas de desarrollo de los personajes demarcada por la capacidad de sustraer o no su vocación artística de las tentaciones amorosas o mundanas, que pueden ser simbolizadas por las figuras de Léonie y Jerjes respectivamente, sin embargo, sabemos que hasta los caminos cuyas direcciones son en principio totalmente contrarios, finalmente se encuentran. La tensión entre la vida y el arte suceden en el interior de cada personaje y en la evolución de la vocación artística, a la vez, se dan la forzosa sustracción del mundo exigida por el arte y la necesidad de vivir y de recoger de la vida los materiales para la creación. Por lo tanto, es imprescindible considerar las pasiones de la vida en su doble función de obstáculo, y en ese sentido encarnaciones de la nada, y al mismo tiempo, como condición de posibilidad para la emergencia de la obra. En el camino hacia el arte, el despliegue del yo mundano y el del amante como se vio tienen un valor ambiguo: son necesarios como partes del aprendizaje, pero peligrosos en cuanto conducen al vacío.

El héroe, primero como snob y luego como amante, descubre que ambos son caminos hacia el dolor y la disolución total, pero, ante la alienación absoluta propia de la vida mundana, el amor, tal vez como la experiencia más solipsista de la novela, compromete deseos más profundos y entreaña experiencias más dolorosas, por lo tanto, tiene la posibilidad de reenviar, por la vía del sufrimiento, al amante hacia sí mismo. El sentimiento amoroso, si bien puede producir una visión distorsionada de la realidad y desviar del camino del arte, es una experiencia autorreflexiva que requiere del arte como forma de redención y comprensión². En este sentido, se puede entender que en la distinción de Paul Ricoeur de al menos dos voces narrativas en la *Recherche*, la del héroe y la del narrador, este último, haga del héroe una conciencia desencantada.³ Posiblemente, entonces, es esa conciencia desencantada del mundo y del amor la que comprende que si hay algún espesor en la realidad éste debe hallarse en su encuentro con la sensibilidad humana, de modo que dicha realidad sólo emerge por la tarea de la inteligencia de profundización de sí, y, además, la que descubre que la única vía de expresión y comunicación de esta verdad es el arte. El camino hacia la obra corre el

¹ III, 664. V, 169.

² Cf. J. Moran en la investigación “Concepción del amor y concepción del arte en Marcel Proust”.

³ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México, siglo XXI, 1995. Pg. 588.

peligro de la no concreción por las desviaciones que pudieran ejercer el amor o las promesas mundanas. Sin embargo, el artista es aquel que renuncia al mundo y se aísla, aunque sólo en apariencia, porque la literatura para el héroe, y el arte en general, no constituyen sino rodeos que permiten vislumbrar ese estrato profundo en el que el encuentro con el mundo ha dejado sus marcas.

Es forzoso sucumbir frente a la nada, y como en los casos de los personajes de Swann y Charlus la disolución es total, sin embargo, por el héroe, por los artistas imaginarios y aún por la propia experiencia de Proust, se insinúa otra posibilidad, la de la redención artística. Ya en la serie de relatos de amores perversos “Sentimientos filiales de un parricida”, “Confesión de una muchacha” y en “*Avant la nuit*” encontramos una búsqueda de redención de parte de los personajes. Sobre “Sentimientos filiales de un parricida”, observa Anne Henry, que lejos de las interpretaciones freudianas que de él se han hecho, éste recuerda más bien a los desenlaces de *El idiota* y *Los hermanos Karamazov*: la reversibilidad de los sentimientos, la fatal oscilación de un sentimiento a otro, la infidelidad a sí mismo, las metamorfosis inevitables de todo afecto en su contrario¹. Sin embargo, en todos ellos, la confesión parece ser un impulso final y necesario del amor. En un sentido análogo, una de las tesis de Milton Miller² sostiene que Proust mismo cuenta su historia como si buscara la aprobación de sus padres, de ahí que la *Recherche* es un tanto de confesión y un tanto de imaginación. De tal modo, hay una reconstrucción artística retrospectiva de la vida vivida, la comprensión de que tras la aparente pluralidad de los amores y la fragmentación de la experiencia, se conserva una unidad. Como sostiene Georges Poulet, el arte proporciona una perspectiva supratemporal, porque la metáfora artística es capaz de unificar la experiencia vivida y de mostrar los vasos comunicantes entre los diferentes yoes aparentemente aislados en distintos momentos del tiempo. El tiempo recobrado, dice Poulet, es el tiempo superado.³

En esta sucesión y despliegues de yoes que la recorren, la obra puede ser entendida, como una novela sobre las distintas encarnaciones y metamorfosis: la del tiempo que modela una tras otra sucesivas máscaras que son los sucesivos rostros de quienes, por comodidad, consideramos un mismo individuo; la del dolor que se concreta

¹ Anne Henry, *La tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, 2000, p. 24.

² Milton Miller, *Psychanalyse de Proust*, Paris, Fayard, 1977. Cf. pp. 168 y sgs. y referencias bibliográficas en Julio Moran, *Bibliografía Marcel Proust* (inédito).

³ G. Poulet. “Proust” en VV.AA. *Proust*. Bs. As. Jorge Alvarez ed. 1969.

minando el cuerpo, pues el sufrimiento, cuyo carácter es espiritual, se transforma en su opuesto, la materia. Y la metamorfosis más prodigiosa que es la que se realiza en el arte: allí la vida - que no es más que una sucesión fragmentaria de puntos en distintos tiempos y espacios - aparece reconstruida. Sin embargo, una de las características esenciales de cualquier metamorfosis, y que la diferencia de una transformación o conversión, es que su estadio último debe conservar cierta memoria del primero. Por lo tanto, en la obra los seres que ha amado u odiado el artista, sus dolores y alegrías, dejan una huella y cobran sentido. Como dice el narrador “*un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés.*”¹ De esta manera, señala el camino del arte como el único posible para trascender el sufrimiento y propone esa metamorfosis última: la del dolor en la obra.

El recorrido del artista hacia la creación constituye, por así decirlo, la prehistoria de la obra. Sin embargo, del hecho de que el tema central en la *Recherche* sea el proceso del llegar a ser artista, se sigue que hay allí elementos fundamentales que contribuyen a establecer y demostrar ficcionalmente el modo de ser de la obra. Así, el tránsito hacia el descubrimiento de una vocación artística y su concreción ilumina aspectos concernientes a la posteridad de la obra, entre ellos el de su eventual envejecimiento.

Dada la concepción proustiana de la obra de arte como pura virtualidad, cuyo modo de ser es discontinuo e intermitente, y en el contexto además de la comunicación entre artistas y de los efectos retrospectivos de esta comunicación, la perduración de una obra a través del tiempo depende de numerosos artistas, quienes deberán contribuir a que una obra despliegue sus posibilidades, es decir, que una y otra vez, distintos individuos asuman la lucha hacia la creación y superen los obstáculos que las fuerzas de la nada le presentan. Las dificultades para llegar a ser artista se convierten en alguna medida en las dificultades del llegar a ser o permanecer obra de la obra.

Puesto, además, que en la obra se conserva, transpuesta a un lenguaje simbólico, las marcas del amor y el sufrimiento, aquella no puede ser de ningún modo un objeto inerte, sino más bien algo dotado con cierta cualidad vital que la convierte en un instrumento que no solo posibilita la autocomprensión por parte del artista, también constituye una vía abierta, una incitación, para que todo amor o sufrimiento humanos

¹ IV, 482. VII, 255.

puedan reconocerse, comprenderse y redimirse en ella. Así como el artista debe poder abstraer su yo poético de los embates amorosos o de los imperativos mundanos, la obra misma plasma un mundo humano que, como tal, forzosamente debe entrar en conjunción con otros mundos humanos, con los cuales debe al mismo tiempo comunicarse y sustraerse, esto es, verse con independencia respecto de los intereses sociales o amorosos. El hecho de que en ciertas circunstancias no puedan establecerse estas distinciones, explica, en parte, las discontinuidades y oscurecimientos que sufren algunas obras. Estas requieren, pues, encontrar su público en aquellos individuos dispuestos a recorrer el camino de su vocación artística.

En relación a las separaciones o vínculos entre vida y obra, contingencia y perduración, en tanto contienen la vida y la época del artista y la trascienden mediante las metamorfosis y traducciones propias de la creación, en las obras ficcionales de la *Recherche*, y en la novela misma, encontramos la presencia de esa dualidad antes mencionada. De manera que reaparece, en el seno mismo de la obra, un desdoblamiento paralelo a la escisión que Proust encuentra entre el artista y el hombre y la conflictiva relación entre estos ámbitos. Esto remite en última instancia a lo que el autor ha planteado como las dos hipótesis contrapuestas, esto es, como dos fuerzas que coexisten, por un lado, la capacidad de persistencia y perduración, la tendencia al ser de la obra, pero además, en cuanto ella significa la huella de lo irreparable, señala la constante presencia de la nada, frente a la cual todos, incluso la obra misma, podría sucumbir. Si la muerte es la verdad del deseo, la obra de arte es la verdad de la muerte, no porque la pueda vencer sino porque la supone, la contiene y la ilumina.

En síntesis podemos concluir que a) el modo de ser intermitente de la obra encuentra en parte su razón y un posible modelo en la discontinuidad con que los diversos yoes se manifiestan al alternarse entre sí, supuesta la separación entre el artista y el hombre, a la que puede agregarse la perspectiva del amante y b) la hipótesis del ser y la de la nada rondan en toda la novela y se requieren a sí mismas. La experiencia de la nada es un componente necesario en la concreción de las obras, pues para Proust la creación tiene un carácter redentor de la muerte, del mal, del pecado. Sin embargo, las imágenes de Jerjes y de la *tante* Léonie subsumen dos respuestas diferentes.

5. De la relación de la obra con la conciencia artística: recepción

Ya tratados el azar y la contingencia en el acceso a la obra y el necesario encuentro del artista y también del amante del arte con las experiencias mundanas y amorosas y su acción nihilizadora, examinamos a continuación las cuestiones concernientes al encuentro de la obra con la conciencia recreadora: a) la obra es virtualidad que requiere de la recepción para poder concretizarse, en este sentido Proust adelanta posiciones de la estética de la recepción; b) el aspecto temporal, histórico, de comprensión de la obra artística por sus cualidades estéticas potenciales; c) la *Recherche* constituye un ejemplo radical de apertura de la obra por su carácter inacabado, experimental y la diversidad de opciones que propone su escritura jeroglífica.

Como un centro de gravedad de la *Recherche*, en torno a la decadencia y muerte de Bergotte se concentran y explicitan ficcionalmente muchos de los interrogantes que recorren la novela y que se vinculan con la presencia siempre latente de la nada. De este episodio se desprende que si la eventual resurrección del alma parece estar ligada a la realidad de las obras de arte, estas, por su parte, sólo son posibles en el ámbito de los mundos humanos. Así, en la noche fúnebre, las alas desplegadas de los libros de Bergotte, símbolos de su resurrección, parecen testimoniar los lazos que lo unen con “*un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre.*”¹ Sin embargo los límites de esa postulación de resurrección están sugeridos en una afirmación de un fragmento inmediatamente anterior al citado en el cual también se establece la fundamental conexión entre los mundos humanos y los mundos de las obras. Allí se sostiene que a medida que la vejez enfriaba a Bergotte, como a un pequeño planeta, éste ofrecía una imagen anticipada de la tierra cuando poco a poco desaparezca de ella el calor y luego la vida:

Alors la résurrection aura pris fin, car si avant dans les générations futures que brillent les oeuvres des hommes, encore faut-il qu'il y ait des hommes...quand il n'y aura plus d'hommes, et à supposer que la gloire de

¹ III, 693. V, 200.

*Bergotte ait duré jusque-là, brusquement elle s'éteindra à tout jamais.*¹

De ahí que muerte y resurrección, tanto del alma como de las obras de arte, además de requerirse mutuamente, parecen no tener un carácter absoluto.

Respecto a la persistencia de las creaciones artísticas, en cuanto estrechamente ligada a la de los mundos humanos, depende de que encuentren quienes sean capaces de considerarlas como tales. Es preciso, pues, destacar los términos en que se produce esta relación de requerimiento mutuo entre obra y receptores, tal como se expresa en el siguiente párrafo de *Le temps retrouvé*:

*L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces: 'mon lecteur'. En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et 'vice versa', au moins dans une certaine mesure, la différence entre deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur.*²

Como se puede comprobar este fragmento es significativo pues hay en él explícitos anticipos de cuestiones que luego serán tratadas por la hermeneútica y la teoría de la recepción. En la distinción entre texto del autor y texto del lector se establece la actividad co-creadora del lector y su libertad frente a la obra. Se desprende también la autonomía de la obra respecto de su autor, éste, dice Proust, no puede hablar en términos de "*mon lecteur*"; a diferencia de lo que sostienen Schleiermacher o Dilthey, leer no es reconstruir las intenciones o las vivencias del autor. También encontramos sugerido el juego de apropiación y distanciamiento presente en la comprensión de un texto, tal como lo señala Paul Ricoeur en *Du texte à l' action*. Si cada lector es lector de sí mismo, comprender es comprenderse ante un texto y en ese reconocimiento de sí en el texto deviene como propio aquello que en principio resulta extraño. Pero al mismo tiempo, esta autocomprensión es posible a través del cristal de la obra, de manera que el

¹ III, 689. V, 196.

² IV, 489, 490. VII, 264.

lector debe en cierta medida distanciarse de sí al aceptar la perspectiva que el instrumento óptico de la obra le ofrece.¹ Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo 9.

Respecto del citado pasaje de *Le temps retrouvé* Rainer Warning relaciona el desplazamiento de la verdad de la obra hacia el plano de la recepción con la concepción del estilo de Proust, en esto heredero de Flaubert y del espíritu kantiano. El estilo es una “*maniere absolue de voir les choses*”, una cuestión no de técnica sino de visión. Por tanto el estilo no se mide en relación a una pretendida objetividad ni con el valor intrínseco de lo representado. ¿Cuál es, entonces, el parámetro para determinar los logros estéticos de una obra?

*Ce rôle décisif qui revient au lecteur à compter du tournant kantien, personne ne l'a mieux reconnu que Proust lui-même (...). Si les deux textes, celui de l'auteur et celui du lecteur, divergent, alors cette différence doit 'souvent', ainsi que Proust le dit, dans la conscience de sa valeur d'écrivain, être imputée non à l'auteur mais au lecteur.*²

Autores posteriores a Proust, como Umberto Eco, han afirmado la apertura de la obra como posibilidad básica no sólo del receptor, sino también del artista, pues aunque toda obra es abierta, la conciencia del poder creativo de la apertura es propia del arte contemporáneo. Y si bien las posibilidades interpretativas del texto son producidas por él mismo, y el lector no tiene una libertad absoluta, su intervención en la experiencia estética pasa a ser indiscutible.³ Wolfgang Iser, de la escuela de Constanza, trata de estudiar la incidencia del texto y sus zonas de indeterminación en el lector. Encontramos objetos literarios “cuando el texto despliega una multiplicidad de perspectivas que producen el objeto y simultáneamente lo concretizan para la intuición del lector.”⁴ Mas estas perspectivas muestran sólo aspectos, de lo que resulta inagotable la multiplicidad de determinaciones de los objetos literarios. En ambos autores, Eco e Iser, estas indeterminaciones por las que el texto condiciona a la lectura hacen que la significación no pueda ser completada sin el lector y su imaginación, aunque el texto prohíba

¹ Cf. Paul Ricoeur; *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*. Paris, Du Seuil, 1986, pp. 52 y sgs.

² Rainer Warning; “*Écrire sans fin. La Recherche à la lumière de la critique textuelle*” en *Écrire sans fin*, Paris, CNRS Éditions, 1996, pp. 31, 32.

³ Umberto Eco; *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, segunda edición, 1965, p. 100. (Primera edición 1962). *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, segunda edición 1987.

⁴ Wolfgang Iser; “La estructura apelativa de los textos” en Rainer Warning, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, La balsa de Medusa, 1989, p. 137.

explícitamente algunas interpretaciones. Estas son consideraciones claramente ligadas a las zonas lacunares proustianas y a la multiplicidad de puntos de vista de la *Recherche* así como también a la fuerte conciencia del novelista de la apertura de la obra. Pero más aún, Proust mismo refuta sus propias prohibiciones con las metamorfosis y las nuevas visiones de las situaciones novelescas. Y para las prohibiciones que subsisten, dada su ficcionalidad hipotética, el lector es autorizado por el mismo Proust a transgredirlas, de modo que el que fija las prohibiciones es el lector. Las interpretaciones son esencialmente abiertas. Sin embargo, a pesar de todo, lo son de la obra proustiana, sin la cual no hay lector posible.

Por su parte, Roman Ingarden se ha ocupado también de la estructura de la obra de arte y su relación con la actividad co-creadora del lector. En este sentido sostiene que la obra de arte literaria no detalla exhaustivamente las personas u objetos representados, es decir, tiene una estructura esquemática y estratificada con lo que denomina lugares de indeterminación. Estos vacíos, necesarios en toda obra, se ‘rellenan’ con co-creación del lector, en cada una de las concreciones. La obra es así un objeto intencional intersubjetivo, que trasciende todas las experiencias de conciencia individuales, tanto del autor como de los lectores. Las concreciones difieren entre sí pero ninguna puede ser la definitiva. Así la valoración como la aprehensión estética adecuadas se conectan con la cuestión de las concreciones. Para este autor la relación de las concreciones con la atmósfera cultural en la que tienen lugar plantea el problema de la “vida” de una obra a través de varias épocas, de una suerte de proceso histórico.¹ Señala Ingarden “la alternación de períodos de esplendor y de oscuridad” de una misma obra de arte en distintas épocas y la posibilidad de que aquella “pierda su capacidad de actuar sobre los observadores y sólo pueda desplegar imperfectamente sus valores potenciales”². Es de fundamental importancia que vincule esas intermitencias justamente con el carácter potencial de determinadas cualidades o componentes de la obra, así como con el imprescindible papel co-creador del público y con la necesidad de que este público resulte competente en relación a los requerimientos de la obra. Sin embargo, dice

¹ Roman Ingarden; “Concreción y reconstrucción” en Rainer Warning, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, La balsa de Medusa, 1989, pp. 35-40,

² Roman Ingarden; “Valor artístico y valor estético” en Harold Osborne *Estética*; México, F.C.E., 1976. p. 76. |

Ingarden, a través de las distintas épocas se conserva la unidad de la obra,¹ posición con la que coincide también Gadamer, quien en *Verdad y método I*, sostiene:

. La obra de arte, no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El 'sujeto' de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma.²

Así como Iser está más interesado en el efecto del texto sobre el receptor, Jauss, a la inversa, en la acción del receptor sobre el texto. Desde su perspectiva particular, Jauss recoge las orientaciones fenomenológicas y la hermeneútica de Gadamer. Sostiene que, contra el objetivismo y el empirismo lógico, tanto Habermas como Gadamer han contribuido a establecer el carácter básicamente lingüístico de la experiencia humana del mundo y la comunicación como la condición indispensable para la captación de sentido. En este contexto su proyecto de estética orientado hacia el receptor “necesita tanto de una complementación sociológica como de una profundización hermeneútica”³. Así la literatura y el arte se convierten en proceso histórico cuando se considera no sólo a los autores y las obras sino también la experiencia del “tercer componente” durante mucho tiempo silenciado: el lector, oyente u observador. En su relación con las obras “ellos... las aceptan o rechazan, las eligen o las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras.”⁴ Este énfasis en la actividad del receptor desplaza también “el ideal sustancialista de la obra a la definición del arte a partir de su experiencia histórica y de su función social”. Ya no se trata de la obra como portadora de verdad, sino de una creciente concretización del sentido a partir de la convergencia de la estructura previamente dada de la obra y la interpretación apropiadora de la recepción. “El lado productivo y el receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto” El efecto supone la recepción y el juicio del

¹ Roman Ingarden, “Concreción y reconstrucción” en *Op. cit.*, p. 40.

² Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método*. Salamanca, Ed. Sígueme, 1991, p. 145.

³ Hans-Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva literatura” en J.A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/libros, 1987, p. 62.

⁴ *Op. cit.*, p. 59.

público condiciona, a su vez, la producción de los autores. Por lo tanto, para Jauss en la historia de la literatura el lector, como un sujeto activo aunque colectivo que está frente al autor, no puede ser eludido.¹

Para Proust la relación que una obra establece con quienes deben apreciarla es compleja, pues por la naturaleza no cosificada y de pura virtualidad que le es propia, su carácter artístico nunca está dado de una vez y para siempre. La posibilidad de la obra de convertirse, o no, en un mero testimonio del pasado se vincula con la capacidad de entablar renovadas formas de comunicación con diferentes públicos. Proust, como Ingarden y la escuela de Constanza, es consciente de las dificultades de la recepción, pero resuelve la cuestión con la negación de la autoridad del autor para limitar las transformaciones que efectúe el lector:

..le livre peut être trop savant, trop obscur pour le lecteur naïf, et ne lui présenter ainsi qu'un verre trouble avec lequel il ne pourra pas lire. Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire; l'auteur n'a pas à s'en offenser, mais, au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant: 'Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verreci, avec celui-là, avec cet autre.'²

Este fenómeno es particularmente destacado en la novela en relación a lo que Proust denomina inversión: “*L'écrivain ne doit pas s'offenser que l'inverti donne à ses héroïnes un visage masculin*”.³ A este respecto, Antoine Compagnon, quien se ocupa de las asociaciones entre lectura, escritura y homosexualidad en la *Recherche*, sostiene que en la novela la situación del homosexual lector confirma que la lectura no es jamás intelectual, objetiva y pura, sino siempre afectiva e imaginaria, quimérica en su esencia. Es contextual y no textual.⁴

Pero estas apreciaciones deben completarse con la concepción de que es necesario que el lector tenga por sí mismo carácter artístico al leer. Esto se nota en diversos párrafos con interpretaciones no artísticas de obras como las de Swann, *madame* Cambremer - Lengrandin, Norpois con respecto a Bergotte, lo que resulta

¹ *Op. cit.*, p. 73, 74.

² IV, 490. VII, 264.

³ IV, 489. VII, 264.

⁴ Cf. Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, *Op. cit.* pp. 65 y 66.

generalmente de la no separación del artista y el hombre. En la *Recherche*, análogo al itinerario de los personajes para descubrir y desarrollar sus potencialidades creativas, la posibilidad para un receptor de introducirse en el mundo particular, propio de una obra, supone también un proceso en el cual debe darse, cada vez, un especial acercamiento y reconocimiento de su lenguaje específico. Lo artístico adquiere distintas figuras a lo largo de la novela, se “encarna” en diversas obras y personas, se presenta a veces equívoca y engañosamente, siempre como un interrogante a desentrañar.

De acuerdo con todo lo que se ha considerado podemos obtener algunas consecuencias:

1) Que más allá de los principios de la doctrina estética de *El tiempo recobrado*, no habría una naturaleza general o modo de ser en sí del arte, de manera que la pregunta por el arte sólo puede ser respondida en el encuentro con las obras.

2) Que este encuentro es siempre una suerte de diálogo, una experiencia transformadora que no puede ser entendida en términos de sujeto y objeto.

3) En este sentido, frente a las distorsiones amorosas y mundanas, la experiencia estética constituye auténtica comunicación, pues la única intersubjetividad posible es artística.

4) Asimismo se puede sostener que si el ser artista no es enseñable, tampoco parece serlo la capacidad de apreciar el arte, sino sólo a partir del contacto mismo con la obra.

5) Se encuentra en la novela, sin embargo, la idea de que el acceso a una comprensión del arte requiere de un proceso de mediación y un aprendizaje a través de la comunicación a cargo del artista crítico.

6) La respuesta a ¿soy yo un artista? del héroe, interrogante que recorre la totalidad de novela, supone también un proceso intrincado de encuentros y desencuentros con las diversas encarnaciones de lo artístico y lo que llamaríamos pseudoartístico y una paulatina toma de conciencia de sí, consecuencia de las experiencias amorosas y mundanas fallidas, por una parte, y la comunicación artística, por otra. En cuanto las obras requieren su recreación, constituyen incitaciones a la creación y en este sentido resultan mediaciones en el camino hacia el desarrollo de la vocación artística.

Del desarrollo de los encuentros, sobre todo del héroe, con las obras de arte ficcionales o reales a lo largo de la *Recherche*, es posible establecer que las creaciones artísticas, para un receptor individual pero también desde una perspectiva comunitaria, despliegan paulatinamente sus potencialidades. Si en un contacto inicial sólo muestran una hermética opacidad, por su frecuentación y profundización resulta posible acceder a su mundo. La exposición analítica de la experiencia individual es útil para comprender lo general, puesto que, sostiene el narrador, el tiempo que necesita un individuo para penetrar una obra algo profunda es como resumen y símbolo de los años, y a veces de los siglos que tienen que pasar hasta que al público le llegue a gustar una obra maestra verdaderamente nueva.¹ Estas particulares interrelaciones de lo individual en las que finalmente cristaliza el todo y su vinculación con la *Lógica* de Hegel ha sido señalada por Theodor Adorno:

En Proust, sin embargo, la relación de la totalidad con el detalle no es la de un plan arquitectónico general con los detalles que lo llevan a cabo: se opone precisamente a eso, se opone a la brutal falsedad de la forma incluida forzada desde arriba contra la que se rebeló Proust. Igual que el temperamento de su obra desafía las ideas habituales acerca de lo general y lo particular y proporciona fuerza estética a la afirmación de la *Lógica* de Hegel de que lo particular es lo general y viceversa, con cada elemento mediando en el otro, de modo que la totalidad, que se resiste a las consideraciones abstractas, cristaliza a partir de presentaciones individuales entrelazadas. Cada una de ellas esconde dentro de sí constelaciones de las que finalmente emerge la idea de la novela.²

El encuentro con la obra supone, por tanto, el desenvolvimiento de competencias en el receptor, que no serían ni capacidades intelectuales ni el desarrollo de cierto gusto propio de lo que llama los *amateurs* del arte en tanto conocimiento de criterios que distinguen lo artístico. Si así fuese, el gusto estético consistiría en la perspectiva unilateral, esto es, al margen de la obra, cuya apreciación estaría regida por criterios *a priori* y abstractos. Se trataría de una perspectiva puramente subjetiva en cuanto, para sostenerse, eludiría el auténtico encuentro y la comunicación con la obra. La perspectiva unilateral que parte de la subjetividad no sólo desvirtúa la experiencia del arte sino que

¹ I, 522. II, 122.

² Theodor Adorno, "Breves comentarios sobre Proust" en *Notas sobre literatura*, Ariel, Barcelona, 1962.

además la torna incomprensible. Entendido de este modo, el gusto estético estaría ligado, pues, tanto a la óptica impuesta por el arte aceptado y establecido en una época determinada, como a los vaivenes de las modas y llevaría al rechazo de todo arte original. Este comportamiento abstracto se encuentra presente en la apreciación snob, fetichista y exterior de las obras, así como en la aplicación de la inteligencia lógica o razonadora como facultad apropiada para el arte.

Encontramos en la *Recherche* numerosos episodios donde se narran experiencias que se caracterizan por su artificio y que comprenderían los pasajes donde Proust retrata el esnobismo estético en tonos irónicos o humorísticos. Uno de estos pasajes, en virtud de que forma parte del aprendizaje del héroe, es relatado con minuciosidad y resulta clave para comprender el desencuentro entre receptor y obra. Se trata de la primera función de teatro a la que asiste el héroe en la que la Berma representa *Fedra*. El joven, luego de las discusiones y especulaciones mantenidas con sus condiscípulos respecto de las virtudes de la actriz, que sin duda forman en él una preconcepción sobre su arte, finalmente puede verla actuar y, en este marco, la experiencia no puede sino resultar frustrante y absolutamente subjetivista:

..j'avais beau tendre vers la Berma mes yeux, mes oreilles, mon esprit, pour ne pas laisser échapper, une miette des raisons qu'elle me donnerait de l'admirer, je ne parvenais pas à en recueillir une seule.¹

y luego :

..je tâchais, à force d'agilité mentale, en ayant avant un vers mon attention tout installée et mise au point, de ne pas distraire en préparatifs une parcelle de la durée de chaque mot, de chaque geste, et grâce à l'intensité de mon attention, d'arriver à descendre en eux aussi profondément que j'aurai fait si j'avais eu de longues heures à moi. Mais que cette durée était brève! À peine un son était -il reçu dans mon oreille qu'il était remplacé par un autre.²

Como dice nuestro autor, los buenos libros están escritos en una especie de lengua extranjera, su comprensión nunca es inmediata, es así que la descripción de la experiencia del encuentro con las obras, tanto en la *Recherche* como en otros textos

¹ I, 440. II, 29.

² I 441. II, 30.

proustianos, presenta una característica significativa: es sucesiva, es decir, en general la experiencia receptiva parece requerir una progresión temporal.

En la novela el carácter progresivo de la apreciación estética se manifiesta posiblemente con mayor nitidez en el caso de la música que en otras artes. Aquí, el desciframiento de las impresiones musicales, que son originales, irreductibles a todo otro orden de impresión, imposibles de describir ni de nombrar, requieren, singularmente, de la intervención de la memoria. “*Aussi brève que la mémoire d’un homme qui en dormant pense mille choses qu’il oublie aussitôt*”, como en el caso del teatro, el héroe no aprecia la sonata de Vinteuil la primera vez que la escucha porque es incapaz de retener la multiplicidad de impresiones que se dan sucesivamente.¹ No obstante, nuevas audiciones posibilitan el descubrimiento de estratos más profundos de la obra, desde las zonas más conocidas, que la memoria ha retenido y que por tanto le es posible reconocer, a las más originales. Sin embargo se trata en este caso de una facultad adecuada a la música, es decir, de una capacidad artística determinada por el propio ser de la música, que modifica para su captación las posibilidades cognoscitivas humanas. De esta manera, tanto el tiempo cuanto una particular forma de la memoria son determinantes para la comprensión o apreciación de una obra musical.²

En cuanto al aspecto temporal de la apreciación de una obra, a su apertura y a la actividad co-creadora del receptor, el caso de la *Recherche* es paradigmático. Los estudios genéticos de las últimas décadas del siglo XX han modificado de manera fundamental la percepción de la novela al establecer su carácter inacabado y su apertura radical. Como se sabe las tres últimas partes de la novela han sido publicadas de manera póstuma, sin haber sido corregidas por Proust. Las correcciones y los subtítulos sobre todo de *Albertine disparue* de la edición de 1925 y la mayor parte de las siguientes se deben a Robert Proust y a Jacques Rivière sobre la base de los *cahiers* manuscritos, pero con un gran número de incoherencias mal explicadas.³

En el año 1986, luego de la muerte de Suzy Mante-Proust, Claude Mauriac descubre en los archivos familiares una copia dactilografiada de *Albertine disparue* abundantemente corregida por el mismo Proust poco antes de su muerte. Dos tercios de las hojas habían sido cortadas o tachadas, dejando solamente dos cortos capítulos

¹ I, 520. II, 120.

² Julio César Moran, *La música como... Op. cit.*, pp. 51 y 59.

³ Cf. Jean Milly, “*Problèmes génétiques et éditoriaux à propos d’Albertine disparue*” en Rainer Warning y Jean Milly, *Marcel Proust. Écrire sans fin*, Paris, CNRS editions, 1996, pp 51-77.

correspondientes al principio del relato (la fuga de Albertina, los intentos por recuperarla, su muerte, el comienzo de la tristeza) y al episodio de Venecia. Pero, en cambio, en ciertos lugares del texto había introducido agregados a menudo muy largos. Este extraordinario descubrimiento generó entre los investigadores una gran cantidad de hipótesis interpretativas que se publicaron a partir de 1988 especialmente en el *Bulletin Marcel Proust*. Según Jean Milly en el artículo “*Problèmes génétiques et éditoriaux à propos d’Albertina disparue*”,¹ las dos tesis principales son: a) la versión recientemente encontrada pertenece a un extracto de una pre-publicación destinada a *Oeuvres libres*, una revista dedicada a publicar extractos de obras inéditas. Esta hipótesis es sustentada por P.-E. Robert, Haruhiko Tokuda y especialmente Giovanni Macchia, quienes, sobre la base de cierta correspondencia de Proust, se atienen a la versión anterior y consideran a la nueva un epifenómeno; b) la otra hipótesis, sostenida por Nathalie Mauriac Dyer, es que la versión encontrada por Claude Mauriac es la definitiva. Esta tesis se apoya en las indicaciones mismas de Proust en el texto corregido, “*suite du roman précédant la prisonnière*”, sobre la correspondencia con los editores, “*si M. Gallimard aime mieux avoir un volume plus long*” y sobre la inautenticidad de la otra dactilografía.

Milly, por su parte, considera que la primera hipótesis no resiste la confrontación con los hechos, mientras que la segunda, si bien tiene apoyo tanto en la propia dactilografía corregida por su autor como en numerosos datos externos, es demasiado categórica. La discusión, sostiene, no está cerrada y cada autor de una edición completa debe tomar posición al respecto. De hecho coexisten dos versiones del texto: un relato largamente redactado en los manuscritos y que luego fue profundamente cuestionado y corregido sobre la dactilografía, tarea interrumpida por la muerte. No hay pues una versión definitiva y, como la primera novela experimental del siglo XX, ofrece varios caminos posibles para el lector. De ahí que Milly haya publicado una edición de *Albertine disparue* con todas las versiones existentes², pues no hay una sola *Recherche* sino muchas posibles:

Mais, ayant proclamé par l’intermédiaire de son héros que les lecteurs de son livre seraient les ‘propres lecteurs d’eux-mêmes’, il est loin de décourager les interprétations individuelles. Aussi avons-nous retrouvé

¹ Jean Milly, “*Problèmes génétiques et éditoriaux ...*” en *Op. cit.*

² Marcel Proust, *Albertine disparue*, édition intégrale, établie et présentée par Jean Milly, Paris, Honoré Champion, 1992.

*dans notre débat le dialogue de toujours entre la lettre et l'esprit, entre le texte tel qu'il est donné et son interprétation.*¹

Por tanto, notamos una doble apertura en la *Recherche* que puede extenderse a otras obras. La profusión de manuscritos, anotaciones, copias, correcciones, plantean una cuestión del establecimiento del texto, pero también una instancia de decisión por parte del autor entre diversas posibilidades. El lector se encuentra, pues, ante elecciones entre los distintos establecimientos de textos y aún los manuscritos desechados del autor. En segundo lugar se presenta la apertura ya conocida del lector, lector de sí mismo ante un texto que se toma como base, pero aún en esta apertura es posible que se filtren posibilidades de las opciones de la primera. Así pues no se trata sólo de interpretar un texto establecido, sino que en determinados pasajes o situaciones puede recurrirse a otros textos establecidos o aún a manuscritos o a materiales aparentemente desechados.

Es curiosa la coincidencia, por supuesto involuntaria, con “Pierre Menard autor del Quijote” de Borges que muestra cómo la escritura de la misma obra, siglos después de la escritura de la otra obra y que, pues han pasado distancias históricas y son mundos diferentes y lenguajes resignificados, la obra invisible de Pierre Menard, los capítulos de *El Quijote* no dicen lo mismo que decían en la época de Cervantes. Esta obra invisible de Pierre Menard es considerada por Borges como palimpsesto: “Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto...”², por lo que para develar todo esto se necesitaría un segundo Pierre Menard.

En consecuencia no sólo el lector es lector de su propia obra, sino el autor es lector de su propia obra y en el proceso de producción y en el mismo autor hay un componente de recepción, de reconstrucción, de recreación en el interjuego de las múltiples opciones que se le presentan a sus creaciones. Por eso Julio Moran, influido por Borges, titula un artículo sobre estas cuestiones: “Marcel Proust, lector de la *Recherche*”.³

¹ Jean Milly, “*Problèmes génétiques et éditoriaux...*” en *Op. cit.* p. 73.

² Jorge Luis Borges, “Pierre Menard Autor del Quijote” en *Ficciones, Obras Completas*, Bs. As., Emecé, 1975, n. p 450.

³ Julio C. Moran, “Marcel Proust, lector de la *Recherche*”, 2001, inédito.

6. De la relación de la obra con la conciencia artística: crítica e idolatría

En este capítulo se retoma la cuestión de la recepción artística a partir del examen de los siguientes aspectos: a) el papel del crítico como mediador que reconstruye la unidad de las obras de un artista sobre las recurrencias estilísticas y las parodias proustianas como forma de crítica en este sentido; b) la anticrítica que oscurece las obras y dificulta su comprensión; c) la recepción distorsionada de la idolatría.

Proust ha dedicado numerosos artículos y ensayos a realizar análisis de obras de diversos autores, géneros y disciplinas. En general, toma de aquellos artistas a los que examina elementos que le resultan afines, de tal modo que es posible afirmar que al establecer ciertas identificaciones, complicidades y descubrimientos crea sus propios precursores y contribuye a delinear una tradición literaria a la que pertenece. Sin embargo, hay un autor en especial que recibe un tratamiento minucioso, mucho mayor aún que su preferido Baudelaire: se trata de John Ruskin. Su relación con el teórico de la estética nos resulta particularmente significativa para la cuestión de los vínculos entre la obra y las formas de conciencia de ella, pues se condensan en los artículos sobre Ruskin una serie de ideas a propósito del tema que reencontramos en la *Recherche*. Por otra parte, el interés radica también en que aquí Proust se desempeña como traductor y crítico autorreflexivo, de manera que hallamos superpuestos en estos trabajos al artista y al crítico, al espectador y al creador.

La relación de Proust con la obra de Ruskin, registrada en los textos que le dedica, tiene múltiples dimensiones. Debe advertirse en primer término cierta tensión entre la admiración al maestro y el intento de tomar distancia de él. Al respecto Hans R. Jauss señala:

la relación con Ruskin no hay que verla desde el esquema positivista de las 'influencias' y 'dependencias', sino como encuentro histórico, una experiencia que surge de la disciplina libremente asumida del traducir y cuya apreciación supone diferenciar la primera aceptación apasionada y la apropiación consciente, las afinidades y primeras coincidencias y las progresivas divergencias de las concepciones.¹

¹ Hans Robert Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust 'A la recherche du temps perdu'*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Frankfurt. Suhrkamp Verlag, 1986. Pags. 73-88 Primera edición en 1955. Traducción Mario Presas.

Como se insinúa en este pasaje y como Proust mismo ha señalado, el encuentro entre autores a través de las obras tiene un doble movimiento: desde el crítico y traductor hacia la obra analizada y desde la obra hacia el traductor. Según Sybil De Souza se puede discernir en los diferentes prefacios y el post-scriptum de Proust a la *Bible de Amiens* una progresión en sus ideas relativas a la obra de Ruskin. Así, sostiene De Souza que entre 1900 y 1903 Proust fue profundamente influido por Ruskin, pero a medida que toma conciencia de sus propias ideas sobre arte, establece límites a su admiración. De esta manera, según el autor, los trabajos sobre Ruskin constituyen un valioso testimonio sobre la evolución espiritual de Proust.¹

Aún cuando su meta inicial es seguir fielmente tras los pasos de Ruskin, Proust no abandona la perspectiva reflexiva y autorreflexiva. Postula fundamentalmente la idea de que el crítico es un recreador que contribuye a esclarecer el lenguaje particular que constituye el mundo de la obra, sin la cual esta se oscurece, de manera que la concepción de la tarea del crítico apunta según esto a ciertos aspectos receptivos de la experiencia estética.² Dice Proust:

Si, au cours de cette étude, j'ai cité tant de passages de Ruskin tirés d'autres ouvrages de lui que La Bible d'Amiens, en voici la raison. Ne lire qu'un livre d'un auteur, c'est n'avoir avec cet auteur qu'une rencontre. Or, en causant une fois avec une personne on peut discerner en elle des traits singulier. Mais c'est seulement par leur répétition dans des circonstances variées qu'on peut les reconnaître pour caractéristiques et essentiels. Pour un écrivain, comme pour un musicien ou un peintre, cette variation des circonstances qui permet de discerner... les traits permanents du caractère, c'est la variété des oeuvres.

Agrega un poco más abajo: “*j'ai essayé de pourvoir le lecteur comme d'une mémoire improvisée...*”. De modo que estos ecos de otras obras de Ruskin que despierta en Proust *La Biblia de Amiens* no concurrirán para el lector como

¹ Sybil de Souza, *L'influence de Ruskin sur Proust*, Montpellier, Faculté de Lettres, 1932, p. 49, 50.

² En “*Journées de pèlerinage*”, publicado en *Mercure de France* en 1900 y luego incluido en el prólogo de *La Biblia de Amiens*, en una nota al pie se refiere puntualmente a la relación entre la obra y la correspondiente conciencia artística. Allí se ocupa de explicar y justificar su estilo de acotaciones, en un párrafo en el que sintetiza sus puntos de vista acerca de los propósitos de la tarea del crítico y en el que evalúa si ha cumplido en ese artículo con sus objetivos, en la medida en que se presenta como crítico de Ruskin.

.. dans une mémoire qui s'est faite elle-même, de ces horizons inégalement lointains... Ils n'auront pas, pour venir rejoindre la parole présente dont la ressemblance les a attirés, à traverser la résistante douceur de cette atmosphère interposée qui a l'étendue même de notre vie et qui est toute la poésie de la mémoire.¹

La misión de todo crítico consiste, en consecuencia, en primer término, en poner ante los ojos del lector los rasgos esenciales del genio de un escritor. Pero el oficio del crítico debe aún llegar más lejos, dice, y procurar reconstruir la vida espiritual del artista, para determinar esas realidades especiales que lo obsesionan y que constituyen la meta y la pauta desde la que se evaluará su talento y sus logros artísticos. Si bien la expresión que Proust utiliza “vida espiritual del artista” presenta cierta equivocidad, se puede entender legítimamente que se trata aquí más bien de penetrar en el mundo de la obra, y en todo caso en el mundo del artista sólo en tanto autor de las obras. A partir de esta interpretación del pasaje se deriva que Proust desempeña nítidamente este papel de crítico: en el trabajo sobre las diversas obras de Ruskin, en sus traducciones y distintos textos que lo analizan, se confirma la coherencia con su concepción de la crítica, en cuanto retrata su mundo e inspira el deseo de conocerlo y de visitar las catedrales.

Además de ejercer esta función de crítico en el marco de ensayos y artículos, en otro género y de manera no convencional, Proust desempeña el mismo papel de poner de relieve para el público las características distintivas de la obra de un escritor: se trata del recurso de las parodias. Al tratar el *affaire* Lemoine imitando el estilo de escritura de Balzac, Flaubert, Regnier, Michelet o Saint-Simon,² no hace otra cosa que destacar los rasgos distintivos de cada autor; la utilización de la ironía le permite realzar las cualidades propias de los escritores y al mismo tiempo tomar distancia también de ellos.

Sobre la tarea específica del crítico, Proust ha dicho, como vimos, que al intentar revelar el estilo de un artista, debe crear una memoria improvisada para los lectores. Tal apelación a la memoria remite a la distinción entre memoria voluntaria e involuntaria y se encadena con su concepción de la lectura, tanto expuesta en “*Journées de lecture*” como en la *Recherche* misma. En cuanto a esto último, sabemos que las obras reflejan y descubren sensaciones, permanecen ligadas al medio básicamente constituido por

¹ “*Journées de pèlerinage*” en “*En mémoire des églises assassinées*” en *Op. cit.* p. 75, 76 (nota al pie). *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid, Alianza Ed., 1975, p. 255 y sigs.

² Jean Milly. *Les Pastiches de Proust*. Edition critique et commentée. París, Armand Collin, 1970.

impresiones sensoriales del momento en que se realizó la lectura, de modo que el reencuentro con la obra o rasgos semejantes en otras obras, permite resucitar esas lecturas y ese pasado. Como en la música, la memoria interviene en la recepción artística. Sin embargo, allí se trataba de una memoria de la música misma, aquí son reminiscencias de impresiones pasadas.¹ En cualquier caso, sólo desde la actividad del receptor es posible una retraducción que otorgue contenido a las obras.

El crítico puede encontrar los rasgos distintivos de un artista porque la percepción de un matiz preciso de la obra actual despierta en él el eco de otra obra leída tiempo atrás, que se entremezcla, además, con sus sensaciones circundantes en el momento de leerla. Atendiendo a la concepción de la lectura de Proust, que podemos extenderla al resto de las disciplinas artísticas, lo que para los autores son conclusiones, para el lector no son sino incitaciones, pues si bien en la obra se buscan respuestas, lo único que esta puede hacer es proporcionar deseos. Todo lector, por tanto, es un lector de sí.² De manera que si el crítico crea una memoria improvisada para el público, esto sólo es posible en cuanto, mientras lee una obra, puede leerse también a sí mismo y el poder de evocación que esa obra tiene sobre él, permite rescatar de entre “*de ces horizons inégalement lointains, habituellement cachés à nos regards et dont notre vie elle-même a mesuré jour par jour les distances variées*”³ sus ecos fraternos en otras obras.

Como se ve, esta caracterización de la tarea del crítico coincide con la concepción proustiana de la obra de arte y su recepción. Remite a su visión de las creaciones de un artista como universos cuyos rasgos, comunes a todas las obras, las enlazan y les otorgan cierta identidad. Los artistas crean sus mundos desde una perspectiva propia por lo que aportan una belleza original: cada obra forma parte de una unidad mayor, parece ser un fragmento de una totalidad. Además resulta posible a partir de un rasgo singular de una obra recobrar las demás, porque, así como para Ruskin, lo universal no puede sino manifestarse en lo particular, Proust sabe que un pequeño detalle puede proporcionar la llave que conduce a la totalidad.

En “John Ruskin”, que es el segundo prefacio a *La Biblia de Amiens*, se declara explícitamente la importancia de los descubrimientos de la crítica de arte:

¹ Cf. Julio César Moran. *La música como... Op. cit.*, pp. 51 y 59.

² “Journées de lecture” en *Op. cit.* p. 177. “Jornadas de lectura” en *Op. cit.* p. 360

³ “Journées de pèlerinage” en “En mémoire des églises assassinées”, *Op. cit.*, Nota citada.

..elle a presque les procédés de la science, elle contribue à l'histoire. L'apparition d'un nouvel attribut aux porches des cathédrales ne nous avertit pas de changements moins profonds dans l'histoire, non seulement de l'art, mais de la civilisation, que ceux qu'annonce aux géologues l'apparition d'une nouvelle espèce sur la terre.¹

En el siguiente pasaje de “Peregrinaciones” se manifiesta el proceso de sucesivas mediaciones, quizás horizontes desde los cuales los críticos receptores artistas permiten la persistencia de una obra, pero también la desaparición de formas de aproximación o de su apropiamiento por parte del público y el lugar central que le caben a la admiración y aún a una especial clase de amor en estos procesos:

..si les vieux prophètes du porche d'Amiens furent sacrés à Ruskin, c'est que l'âme des artistes du XIII^e siècle était encore en eux. Avant même de savoir si je l'y trouverais, c'est l'âme de Ruskin que j'y allais chercher et qu'il a imprimée aussi profondément aux pierres d'Amiens qu'y avaient imprimé la leur ceux qui les sculptèrent, car les paroles du génie peuvent aussi bien que le ciseau donner aux choses une forme immortelle.(...) Pour Ruskin, les statues de Jérémie, d'Ézéchiél et d'Amos n'étaient peut-être plus tout à fait dans le même sens que pour les sculpteurs d'autrefois les statues de Jérémie, d'Ézéchiél et d'Amos; elles étaient du moins l'oeuvre pleine d'enseignements de grands artistes et d'hommes de foi, et le sens éternel des prophéties désapprises. Pour nous, si d'être l'oeuvre de ces artistes et le sens de ces paroles ne suffit plus à nous les rendre précieuses, qu'elles soient du moins pour nous les choses où Ruskin a trouvé cet esprit, frère du sien et père du nôtre.....²

Una dimensión de la catedral de Amiens parece vedada para siempre, se trata de aquel “sentido eterno de las profecías olvidadas” que, plasmado en la obra, la hacía valiosa. En esa visión del carácter efímero de las formas de conciencia que las obras expresan, es posible encontrar resonancias hegelianas,³ pues el carácter transitorio del arte es consecuencia de su dependencia de lo sensorial y de la subordinación de su verdad a la verdad filosófica. Aquí encontramos ecos de la perspectiva hegeliana pues el

¹ “John Ruskin” en “En mémoire des églises assassinées”, *Op.cit.* p. 119. “John Ruskin” “En memoria de las iglesias asesinadas” *Op.cit.*, p. 299.

² “Journées de pèlerinage” en *Op. cit.*, pp. 104, 105. “Peregrinaciones” en *Op. cit.*, p. 284.

³ Cf. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 435, 436.

arte expresaria, como para Hegel, un momento del espíritu. Sin embargo no parece poder inferirse de ello, al menos en Proust, que la obra no está abierta a diferentes interpretaciones, pues el narrador de la novela también pregunta, por ejemplo, “*pourquoi ce fétichisme attaché à la valeur architecturale objective, sans tenir compte de la transfiguration de l’église dans le couchant?*”¹

Mario Presas en “La ‘muerte del arte’ y la experiencia estética”² señala que la plenitud del arte que según Hegel se produce en Grecia, donde los poetas y los artistas crearon a sus dioses y dieron “el contenido determinado de la religión” ha sido, según el sistema hegeliano, superado en la ascensión del espíritu hacia el saber absoluto.³ El arte es y sigue siendo cosa del pasado, dice Hegel, y aún con la admiración de la representación griega de sus dioses y las imágenes del cristianismo, “..ello de nada vale; ya no doblamos nuestras rodillas.”⁴ Más si el sistema hegeliano le asigna la misión de ser un momento suprimible del espíritu en su ascensión hacia el saber absoluto, el arte inaugura la pura dimensión estética. En relación a esta nueva visión artística inspirada en Hegel sostiene Presas:

En efecto en oposición a la dimensión práctica de la vida, al reino de las necesidades y los deseos que ‘gastan’ el objeto y lo consumen; por oposición a la seriedad de las obligaciones y a la urgencia de las necesidades vitales, la contemplación de lo bello es un modo liberal de consideración que en esencia consiste en dejar que los objetos se presenten en su plena presencia.⁵

Esta sería según cita de Dufrenne “la resurrección de un arte auténtico que no tiene otra cosa que decir que él mismo. Incluso puede ser que la experiencia estética (...) sea un descubrimiento reciente de la historia.”⁶ Y esta nueva actitud valdría incluso para las obras del pasado que serían admiradas de otro modo. Pero en particular con respecto al autor y al receptor, dice Presas, que la obra de arte en nuestros tiempos se presenta “..como pura mostración, pero no como inmediata mostración de lo que es. Tanto el

¹ III, 402, 403. IV, 472.

² Mario Presas, “La ‘muerte del arte’ y la experiencia estética” en *La verdad de la ficción*, Bs. As., Almagesto, 1996.

³ *Op. cit.*, p. 104.

⁴ Hegel, *Aesthetik*, hrsg. v. Friedrich Bassenge, Berlin; Aufbau, 1955, p. 139 y sgs. Citado por Mario Presas en *Op. cit.*, p. 106.

⁵ *Op. cit.*, p. 109.

⁶ Mikel Dufrenne, *Phenomenologie de l’expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953. Tomo I, p. 11. Citado por Mario Presas en *Op. cit.*, p. 110.

creador como el espectador han de poner en juego además (o inclusive antes) de la imaginación, de la mera vivencia y goce estéticos, la capacidad reflexiva. Proust fue uno de los primeros en advertir esta original situación del arte.”¹ En conclusión se trata de que la pérdida de plenitud del arte en su relación con el absoluto despeja el modo de ser de la obra de arte y la vuelve hacia sí misma y hacia nosotros en su autonomía. Sin embargo, según Presas, el arte contemporáneo resulta afectado por una especie de saber previo y de nociones necesarias que se requieren, por ejemplo, para asistir a una exposición de pintura.

En la relación entre Proust y Ruskin, puesto que *“c’est le pouvoir du génie de nous faire aimer une beauté”*², se establecen diferentes maneras de aproximación a una obra, donde reencontramos la distinción entre formas diversas de recepción, porque está contenida en este vínculo la tensión entre dos modos contradictorios de aproximación a las obras, como son la idolatría y la concepción de la lectura como lectura de sí.

Desarrollaremos a continuación la cuestión de la idolatría del arte que ha sido una preocupación importante para Proust: la contracara de lo que considera una auténtica experiencia estética porque constituye un obstáculo tanto para el artista en el proceso de concreción de su obra como para una genuina comunicación de la obra con sus receptores.

En el artículo “John Ruskin” acusa de idolatría al teórico de la estética. En este texto utiliza el término de idolatría en tres sentidos interrelacionados:

a) La idolatría de Ruskin consiste en sostener una idea por su belleza:

*j’ai l’impression que le péché d’idolâtrie n’ait cessé d’être commis par Ruskin. Et au moment même où il prêchait la sincérité, il y manquait lui-même, non en ce qu’il disait, mais par la manière dont il le disait. Les doctrines qu’il professait étaient des doctrines morales et non des doctrines esthétiques, et pourtant il les choisissait pour leur beauté. Et comme il ne voulait pas les présenter comme belles, il était obligé de se mentir à lui-même sur la des raisons qui lui faisaient adopter.*³

b) La sumisión del receptor a lo puramente explícito de la obra, negando precisamente su función de intérprete, es otro de los sentidos de idolatría que Proust

¹ *Op. cit.*, pp. 111, 112.

² en “John Ruskin”, *Op. cit.*, p. 139. “John Ruskin”, p. 320, 321.

³ “John Ruskin”, *Op. cit.* p. 130, “John Ruskin” *Op. cit.* p. 310.

atribuye a Ruskin: su tendencia a “*Attacher de l'importance excessive...à la lettre des oeuvres*”.¹ En este sentido, dice Proust que Ruskin considera irreverentes o insolentes a quienes se atreven a cuestionar la autoridad de las obras.

c) Un tercer sentido de idolatría no es atribuida a Ruskin sino a Montesquiou, quien es aludido pero no explícitamente mencionado. Este sentido permite apreciar con mayor claridad su proximidad con el fetichismo, pues consiste en la adoración de un objeto, por ejemplo, un vestido que imita al de *madame* de Cadignan. El vestido es un recurso que Balzac utiliza sólo para dar a conocer algo de las intenciones del personaje,

*..mais une fois dépouillée de l'esprit qui est en elle,
elle (la toilette de Mme de Cadignan) n'est plus qu'un
signe dépouillée de sa signification, c'est-à-dire rien; et
continuer à l'adorer...c'est là proprement de l'idolatrie².*

La admiración por Ruskin estimula a Proust para el conocimiento, la apreciación y el amor por las obras que apasionaron a aquel autor. En los peregrinajes tras sus huellas, se presentan - como una forma de desplazamiento de la admiración - una estructura triangular que Proust, bajo la forma de idolatría, encuentra en Ruskin, pero que curiosamente al mismo tiempo padece y analiza.. Sin embargo, contrariamente al papel del mediador en la concepción proustiana de las relaciones amorosas convencionales, el amor a las catedrales o a Venecia resiste en este caso la ausencia del mediador, es decir, sobrevive al distanciamiento de Proust con las ideas de Ruskin, lo que se refleja nítidamente en la *Recherche*, por ejemplo, en el papel preponderante que juegan en ella, casi de personajes, las catedrales y Venecia.

En el fragmento ya citado sobre el pórtico de la catedral de Amiens se encuentran también los rasgos de una apreciación idólatra, tanto por parte de Ruskin como de Proust, de la catedral pues son visiones que cristalizan en torno de las obras el prestigio de un autor o la autoridad de ciertas ideas. En cuanto busca en la catedral el alma de Ruskin, este desplazamiento resulta semejante a los peregrinajes a Bayreuth de los amantes de Wagner o a la adoración de un vestido. Próxima al fetichismo, la idolatría, sostiene Walter Kasell³, es la ilusión de la posesión, y la imposibilidad de diferenciar la

¹ “John Ruskin”, *Op. cit.* p. 134. “John Ruskin”, *Op. cit.* p.314.

² “John Ruskin”, *Op. cit.* p. 136; “John Ruskin” *Op. cit.* p. 316, 317.

³ Walter Kasell, “Proust the pilgrim: the idolatrous reading of Ruskin” en *Revue de littérature comparée*. París, Librairie Didier, 1975, p. 547 y sgs.

ficción de la realidad. Según Kasell, al mismo tiempo que objeta este rasgo en Ruskin, Proust, en la experiencia de la idolatría, encuentra una estructura fundamental de la *Recherche*, que aparece en el esnobismo estético, en el amor y en la evolución del héroe. Como sostiene Pierre Champion, Swann al hacer de las obras un medio para apropiarse de una mujer e intentar así confiscar a una por las otras, comete una doble falta contra la estética y la ética. Este es el mismo pecado de idolatría que Proust reprocha a Ruskin: “*Ainsi l’oeuvre d’art est-elle indûment séparée, et de toutes les manières: objectivée, notamment en tant qu’assignée à des lieux (Delft) et à des personnes elles-mêmes objectivées (Ver Meer et Odette différemment); instrumentalisée; fétichisée*”¹ También en el deseo del héroe por Albertina, se condensa el deseo de poseer Balbec “*comme si posséder matériellement une chose ,- dice el narrador - équivalait à la posséder spirituellement.*”²

En *Le temps retrouvé* encontramos una condena explícita a la idolatría artística. En efecto, Charlus lamenta la destrucción durante la guerra de la iglesia de Combray por parte de los franceses e ingleses porque aquella servía de observatorio a los alemanes. Sobre esta destrucción de la iglesia, que representa también su infancia, el héroe responde que la catedral es un símbolo y que sería absurdo sacrificar al símbolo la realidad que simboliza. Las catedrales deben ser adoradas hasta el día en que, para preservarlas, haya que renegar de las verdades que enseñan. No se debe sacrificar hombres a unas piedras cuya belleza “*...vient justement d’avoir un moment fixé des vérités humaines.*”³ Según señala Roger Shatuck, esta refutación de la idolatría directa y categórica es única en la novela pues allí, violando sus propias convenciones, el héroe parece dirigirse a los lectores. Esas no son las convicciones de Marcel, sostiene Shatuck, sino de Proust.⁴ Además de ese pasaje explícito, de manera cómica y satírica la crítica al culto del arte se desarrolla a lo largo de toda la novela. En la idolatría artística se presentan las mismas patologías que en las relaciones sociales y amorosas. De manera que se puede aplicar también a ella el análisis de René Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca* que ya desarrollamos⁵. Tanto los celos como el snobismo y el

¹ Pierre Champion, “L’invention de la critique dans Proust” en Colloque “L’invention de la critique d’art”, Université de Rennes. Actes publiés aux Presses Universitaires de Rennes. Junio, 1999, pp. 4 y 5. Tanto Harold Bloom como Antoine Compagnon consideran a Swann una especie de parodia de Ruskin.

² II, 647. III, 401.

³ IV, 374. VII, 129.

⁴ Roger Shatuck, *Proust’s Way*, New York, Norton & Company, 2000, pp. 157, 158.

⁵ Cf. cap. 4.

fetichismo artístico, indican que en el amor a una persona, en la apreciación de un objeto se enmascara un tercer elemento, un mediador: el héroe se enamora de Albertina cuando sospecha de su homosexualidad; la música de Chopin recupera su prestigio para madame de Cambremer cuando se entera de la admiración de Debussy.

Las obras artísticas de la *Recherche* se presentan situadas en un espacio social que las expone a la cosificación, al fetichismo, a la incompreensión. Son indicadores de prestigio social, como resulta claramente expuesto en la oposición entre arte antiguo y arte moderno, que según sostiene Henry Loyrette constituye uno de los temas centrales de la novela¹. El conflicto entre las obras de arte consagradas y reconocidas y las obras de arte recientes, provocativas, violentas, se da asociado, y aún subordinado, al conflicto entre aristocracia y burguesía: el prestigio de la aristocracia se funda en la antigüedad de sus posesiones, sus viviendas y sus obras de arte heredadas; por el contrario, las colecciones de arte moderno son todas burguesas, la nueva clase social que tanto en decoración como en arte pretende rodearse con el último grito de la moda. Como sostiene Marx en *El capital*² para las mercancías, las obras adquieren aquí una forma social. De ahí que el fetichismo que se adhiere a ellas, todo el misticismo, la magia y la fantasmagoría, propia de las mercancías, resulta de su determinación social, del hecho de que las relaciones entre las personas adoptan la forma de relaciones entre cosas e inversamente las relaciones entre cosas son relaciones sociales. El carácter fetichista de las obras las convierte en jeroglífico social.

Se ve, entonces, que en la experiencia de la idolatría o el fetichismo estético - “*c’est le péché intellectuel favori des artistes et auquel il en est bien peu qui n’aient succombé.*”³ - no se produce un auténtico encuentro con el mundo que la obra presenta, sino que se trata de un intento de restaurar el esplendor pasado de las obras, de una reducción a un determinado momento del tiempo, a una serie de ideas o de relaciones con personajes, que las abstrae del mundo, las cosifica y las cristaliza, de manera que nos encontramos aquí con una forma de su envejecimiento sobre el que volveremos más adelante.

¹ cf. Henry Loyrette, “*Proust et l’art moderne*” en Jean-Yves Tadié (Ed.), *Marcel Proust, l’écriture et les arts*, Paris, Gallimard. Bibliothèque nationale de France, 1999, pp. 15-21.

² Karl Marx, *El capital*, México, siglo XXI, 1975. Tomo I, vol I, “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”, pp. 87-102.

³ “John Ruskin”, *Op. cit.*, p. 136.

No obstante, la idolatría es también rica en consecuencias para la *Recherche*. Proust opone a este peligro una concepción de la lectura como lectura de sí, lo que finalmente permite emerger una nueva forma de concebir las obras que se aprecian. En este sentido, el distanciamiento con el pensamiento de Ruskin, le permite superar la idolatría y definir sus propias ideas, pero también, al mismo tiempo, reapropiarse de esa experiencia de la idolatría - en ambos sentidos: la idolatría de Ruskin y por Ruskin - para la construcción de su obra maestra.

La relación con Ruskin parece mostrar que en el llegar a ser artista - que como vimos requiere de un paulatino percatarse de sí mismo - un camino necesario es el del contacto con otros autores. Por ejemplo, según afirma De Souza, es a través de Ruskin que Proust ha tomado conciencia de la presencia y del rol del pasado en el presente: la manera en que Ruskin veía los monumentos es semejante a la que Proust hace revivir el pasado en asociación con el presente¹. En esta comunicación se aúnan la admiración y la toma de posición frente a sus obras; el mediador, en este caso Ruskin, no sólo ilumina para Proust determinadas obras, también ayuda a descubrir sus propias ideas sobre arte. Simultáneamente, al apreciar las obras en la misma medida se las recrea y actualiza, por ello, en todos los casos, la permanencia de una obra depende de la presencia de quien sea capaz de retraducir el lenguaje de la obra y conjugarlo con su propia conciencia artística: Ruskin sobre la pintura de Turner o las catedrales, Proust sobre la obra de Ruskin, la *Recherche* que integra, reconstruye y resignifica esos mundos y los abre a nuevos públicos y a diferentes lecturas.

Aquella visión restauradora de un pasado, imposible pues se trata de una realidad espiritual que ya no es posible reconstruir, encuentra en los textos proustianos una contrapartida que se desprende, por ejemplo, de los peregrinajes a las catedrales. En efecto, Proust no limita el carácter artístico de las catedrales a una belleza inmanente o a una significación a priori, por el contrario, la experiencia estética individual descrita en las peregrinaciones nos muestra que el acercamiento por parte del receptor a esa obra, esto es, su interpretación, es compleja y diversa. No es el objeto por sí sólo el poseedor de sentido o de belleza; estas cualidades no pueden ser sino productos del encuentro con el receptor y su recreación. Se desprende de aquí un modo de apreciación de las obras perspectivista y variable: esta depende del itinerario que aproxima a ellas, del ángulo

¹ De Souza, *Op. cit.*, p. 9.

desde el que se las observa, de la capacidad del espectador para descubrir su riqueza.¹ Se trata pues de la reapropiación de la obra desde el presente tal como aparece y con los lazos que establece con su mundo.

La visión proustiana de la experiencia estética es entendida como un itinerario dentro de una espacialidad virtual de la obra, cuyo sentido se encuentra sujeto a los descubrimientos de los que es capaz el espectador. Esta concepción del significado de la obra como producto del encuentro con su público, anticipa las ideas desarrolladas por los autores de la estética de la recepción quienes, como Proust, no admiten la categoría de obra entendida de un modo substancialista, esto es, como un cierto tipo de objeto portador en sí de sentido o de belleza, por el contrario, hacen hincapié en la noción de experiencia estética, que manifiesta una visión del arte que se centra en una convergencia dialógica. En este sentido se puede ver cómo Proust, siguiendo las indicaciones de Ruskin, vincula las catedrales con su mundo - la variedad de su coloración de acuerdo a la luz que recibe del sol, los escorzos que ofrece según sea el camino y el medio como se aproxima a ella, y aún la imprescindible visita a la pastelería vecina - no la considera entonces como un fragmento del pasado en el presente, sino como una obra viva y en relación dinámica con el mundo pues son múltiples perspectivas pero no múltiples obras.

Dado que una obra genial rara vez conquista la admiración inmediata, resulta necesario, por tanto, que el crítico se inserte en esa compleja relación de la obra con su público. En este sentido, recordemos el pasaje de la *Recherche* que afirma:

*'est son oeuvre elle-même qui en fécondant les rares esprits capables de le comprendre, les fera croître et multiplier. Ce sont les quators de Beethoven (...) qui ont mis cinquante ans à faire naître, à grossir le public des quators de Beethoven, réalisant ainsi comme tous les chefs-d'oeuvre un progrès sinon dans la valeur des artistes, du moins dans la société des esprits, largement composée aujourd'hui de ce qui était introuvable quand le chef-d'oeuvre parut, c'est-à-dire d'êtres capables de l'aimer*².

Una y otra vez la idea de la inserción del artista en cuanto crítico que ilumina cualidades estéticas de las obras aparece reafirmada en distintos episodios de la novela.

¹ "En mémoire des églises assassinées", *Op.cit.* p. 63 y sgs. "En memoria de la iglesias asesinadas". *Op.cit.* pp. 243-342.

² I, 522. II, 122.

Por una especie de recurso al absurdo, se retoma en la *Recherche* aquel enfoque erróneo de la crítica, que ya Proust le objetara a Sainte-Beuve como ya se mencionó en el capítulo 4. Las ideas de Sainte-Beuve son expresadas en la ficción por la marquesa de Villeparisis. Este personaje se ocupa de valorar obras según criterios como estos: la de Chateaubriand por su soberbia intelectual, la de Vigny por su supuesto aristocratismo, Balzac por el rechazo de la sociedad y la de Hugo por su vinculación al socialismo¹. Sainte-Beuve, o su análogo novelesco, la marquesa de Villeparisis, en la medida que contribuyen al oscurecimiento e incompreensión de las obras al subordinarlas a la vida del escritor y ligarlas de manera irreversible a su momento histórico, constituyen modelos de lo que podríamos denominar una anticrítica. Esta anticrítica, en cuanto se encuentra próxima al fetichismo, pues confunde los factores extra artísticos y el valor de las obras, conducen sin duda a su envejecimiento.

Pero por otra parte, vemos también en la novela el papel en sentido afirmativo que ejerce la crítica, en su mayor parte de artistas, en su contribución a la creación de las condiciones de posibilidad para el acceso al mundo de las obras. Así, la apreciación postrera de Bergotte de la *Vista de Delft* ha sufrido variaciones respecto de otra anterior: el Vermeer era recordado por el escritor como “*plus éclarant, plus différent de tout ce qu’il connaissait*”², sin embargo, en él reconoce ahora otros detalles, como el de la pared amarilla, detalle del que se haya advertido por la lectura previa de una crítica. El héroe, por su parte, lamenta no haber escuchado las palabras de Bergotte sobre el arte de la Berma antes de la representación de *Fedra*, pues, tal vez erróneamente, cree que hubiera evitado una decepcionante experiencia; tampoco puede apreciar los motivos persas de la iglesia de Balbec hasta que Elstir le da ciertas explicaciones que resultan iluminadoras al respecto.

En esta mediación que frecuentemente resulta necesaria para la valoración de las obras está también contenida una de las dimensiones del único aprendizaje estético posible, pues si por un lado el artista aprende de sus sufrimientos, frecuentemente descubre su propio modo de ver el mundo a través de las incitaciones que el contacto con otras obras le provocan. El proceso de tomar conciencia de sí de un artista, permanece, pues, estrechamente ligado a la comunicación entre artistas, así como al llegar a ser obra de una obra y a la iluminación u oscurecimiento de otras obras. En este

¹ II, 81, 82. II, 339, 340.

² III, 692. V, 199.

sentido, el crítico, como se nota en los propios trabajos de Proust, debe tener una visión artística, más aún, ser él mismo artista. Proust recibe la influencia de la importante tradición de la crítica inglesa del siglo XIX, ligada a movimientos como el “*gothic revival*” y la pintura prerrafaelista, tan apoyada por Ruskin, también él artista, de Rossetti, Millais, Hamilton, Burne Jones. Walter Pater, quien según Harold Bloom¹ habría sido el mejor crítico para Proust, en su obra maestra *The renaissance*², estudia los pintores Botticelli, Leonardo, Giorgione, con una prosa de calidad literaria y, por otra parte, es autor de novelas entre las que se destaca *Mario el epicúreo*. De este rasgo estético del crítico se produce la nueva incitación para otro lector. Y esta lección la aprendió muy bien Proust. Si existe la posibilidad de la lectura artística por el crítico, como también sostuvo Mathew Arnold y muy explícitamente Oscar Wilde en su famoso ensayo “El crítico como artista” no hay lectores genuinos sin competencia artística. De manera que Proust es un receptor de esta crítica y a su vez anticipa las corrientes contemporáneas recepcionistas.

Posteriormente Proust, muy compenetrado de este mundo, presenta una comunidad de artistas que se extiende desde el autor al crítico-mediador y al lector que, aunque no pueda ser plenamente artista sino concreta una obra propia, pertenece a una cadena de interpretaciones e incitaciones estéticas. Quizás se encuentra aquí un roce entre la concepción de la lectura como incitación y la posibilidad de construir una obra con la lectura. Pues si en este último caso no hay ninguna concreción en obra y por lo tanto tampoco virtualidad de la misma, no sería estrictamente posible una lectura artística sin conllevar la condición de artista. La posible resolución de este problema remite, como frecuentemente en Proust, al azar, a las intermitencias de la memoria involuntaria, a las múltiples desviaciones y desconocimientos, a las modas. Pero también deja la posibilidad de que las ideas de estos críticos-artistas estériles sean rememorados en las obras de otros artistas. De todos modos subsiste una ambigüedad en la utilización de Proust del término artístico.

Finalmente, si una obra desarrolla sus posibilidades en el tiempo y conforme encuentre quienes sean capaces de develarlas, el paso del tiempo importaría una especie de enriquecimiento para ellas. En este sentido Gadamer sostiene que:

¹ Harold Bloom, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 410.

² Walter Pater, *The renaissance*, London, Macmillan and co., 1910.

(...) la distancia en el tiempo (es) una posibilidad positiva y productiva del comprender. No es un abismo devorador sino que está cubierta por la continuidad de la procedencia y de la tradición, a cuya luz se nos muestra todo lo transmitido.¹

No obstante, este despliegue supone al mismo tiempo su correspondiente repliegue. Es decir, así como las obras aparecen renovadas por distintas miradas, habría formas de apropiación que desaparecerían con el tiempo. Esta posibilidad se expresa nítidamente en el impacto que causa en Elstir la muerte de Verdurin y que es semejante a la pérdida forma de conciencia que en el siglo XIII existiría sobre la catedral de Amiens. Para Elstir, dice el narrador, la muerte de Verdurin “*fut pour lui comme un peu de la beauté de son oeuvre qui s'eclipsait avec un peu de ce qui existait, dans l'univers, de conscience de cette beauté*”.² De esta manera, en el carácter efímero de las formas de transitar el mundo de las obras es posible encontrar, como ya se vio, vestigios de la idea hegeliana de la muerte del arte.

Si parece inverosímil que Bergotte haya muerto para siempre pues en sus obras se encuentra una promesa de resurrección, sin embargo, la supervivencia de estos libros se liga a que puedan ser objeto de una recepción que cada vez las recree. Es preciso señalar igualmente que en el marco de la crítica presente siempre en la *Recherche* al culto del arte y de su consideración de las obras también como objetos que fluctúan en el espacio social, como fuentes de placer y de prestigio que cotizan en los salones y constituyen armas en la lucha por el reconocimiento, la inmortalidad del alma de Bergotte parece no tanto una cuestión metafísica sino de mercado, depende de la suerte que corran sus obras expuestas: “*Aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection*”³. Sobre este pasaje Andrew Bowie señala que “su aspecto angélico es el producto de la habilidad de un escarpatista, y tienen un sólido motivo comercial detrás.”⁴ Sobre el mismo pasaje Roger Shatuck dice: “*Resurrection by art? By books in a windows? ..Such a resurrection could take place only among the cultists of aesthetic idolatry. Proust's tone is deeply ironic here.*”⁵

¹ Hans-Georg Gadamer, *Op. cit.*, p. 367.

² IV, 349. VII, 99-100.

³ III, 693. V, pp. 200, 201.

⁴ Malcom Bowie, *Proust entre las estrellas*, Madrid, Alianza, 2000, p. 109.

⁵ Roger Shatuck, *Op. cit.* pp. 156, 157.

Por tanto, la necesaria conciencia de la que depende la permanencia de las creaciones del escritor, es ella misma variable e intermitente. Así, tenemos, por ejemplo, que la admiración inicial del héroe por Bergotte, que lo lleva a desear “*posséder une opinion de lui, une métaphore de lui, sur toutes choses*”¹, a medida que madura, se transforma y atenúa hasta que, finalmente, ya no encuentra las mismas cualidades que antes lo conmovían en sus libros, y también aquí, como si se hubiera eclipsado de sus frases, se pregunta dónde estaría aquella belleza que les encontraba.²

Como se verá, la desaparición de ciertas formas de apreciación resulta necesaria, pues la consolidación de un modo determinado de aproximación a las obras las detiene, las convierte en objetos que plasman ideas, sentimientos, perspectivas de un autor o una época y les confieren así una rigidez o fijeza que, como no podría ser de otra manera al quedar encadenadas a ideas o sentimientos definidos, forzosamente deriva en una clase de cristalización y envejecimiento.

¹ I, 94. I, 120.

² IV, 465. VII, 235.

7. De la discontinuidad y la repetición en la vida y la obra.

Discontinuidad y repetición son características fundamentales del modo de ser de la obra que además guardan analogía con la experiencia vivida. Esta analogía se sostiene sobre la base de:

a) los lazos entre arte y vida, en los que se funda la inclinación al subjetivismo estético de Proust; b) las experiencias del sueño y el amor como ejemplos de discontinuidad y repetición, construcciones subjetivas de la realidad y más aún, en el caso de las experiencias oníricas, como modelo del proceso creativo; c) distintos aspectos de la *Recherche* como prototipo de las obras en las cuales encontramos discontinuidad y repetición, características que alternan, se superponen y, como las hipótesis de la nada y el ser, persisten en todo el recorrido narrativo.

Si bien en Proust es preciso distinguir entre el artista y el hombre, entre el arte y la vida, según se desprende sobre todo de *Le temps retrouvé*, el arte hace posible la autocomprensión, constituye un acceso a la verdadera vida, de modo que permite también la comprensión de las leyes del amor, las distorsiones del esnobismo, de la vida cotidiana y pragmática. En este sentido los autores de orientación fenomenológica¹, como Anne Simon, ponen de relieve la ausencia de oposición entre la existencia y la escritura: “*sauver la vie, c’est sauver l’art*”, de manera que, sostiene Simon, lo que el lector de la *Recherche* descubre es la reintegración de la existencia en el arte². Es similar en este aspecto particular la afirmación de Roger Shatuck, quien señala que hay un lazo vital entre existencia y literatura y, por tanto, la idea principal que emerge de la *Recherche* es que la literatura no es superior a la vida, sino que sirve a la vida.³

En el modo de ser no cosificado de las obras de arte se manifiestan dos características análogas a las constitutivas de la experiencia humana y que parecen ser sus condiciones de posibilidad: la discontinuidad y la repetición. Tal analogía sólo puede basarse sobre las relaciones fundamentales entre arte y vida. De todos modos debe recordarse que no es lo mismo la insignificancia de la vida cotidiana sin el arte que la vida reconstruida por el arte.

¹ Cf. Cap. 2: Estado de la cuestión.

² Anne Simon, *Proust et le réel retrouvé*, Paris, PUF, 2000, p. 3.

³ Roger Shatuck, *Op. cit.* p. 160.

Desde la perspectiva de la *Recherche* la experiencia artística es un encuentro, de ahí que lo propio de la obra de arte, como se vio, no puede consistir en un objeto frente a un sujeto, ni es posible que la experiencia estética se trate de una conexión cuyos términos permanezcan idénticos a sí mismos e invariables. Según se mostró en el capítulo anterior, hay una mediación mutua entre obra y receptor: por la obra el receptor se relaciona consigo mismo, como instrumento óptico que permite la autocomprensión; y este receptor, por su parte, como traductor -en el sentido ya visto-, actualiza la obra. Desde una perspectiva fenomenológica, Walter Biemel habla del “giro trascendental de la mirada” en Proust ligado a la afirmación de la *Recherche* “*tout est dans l’esprit*”. *Esprit* es, sostiene Biemel,

..el que constituye la significación y lo que entiende esa significación. Si algo ha de considerarse bajo el aspecto de “*esprit*”, eso significa: como algo perteneciente al horizonte de experiencia del Yo, como algo acuñado por él.¹

No encontramos, pues, la realidad por un lado, y, por otro, el arte como un intento de reconfigurarla, sino que, al contrario, la verdadera vida es aquella que ha sido expuesta a la comprensión por el arte. En sentido estricto, hay experiencia para un Yo en cuanto ha sido aprehendida significativamente a través del arte.²

En relación con esto, algunos autores como Germaine Brée desplazan la noción de ficcionalidad: dado que por el arte accedemos a la auténtica realidad y, en la medida en que la vida cotidiana entreteje una especie de velo de fantasías con el que resulta enmascarada, “*..il n’y a, selon Proust, de grand roman, comme il n’y a de grande oeuvre d’art, qui ne soit en fait le contraire d’une fiction.*”³ Inversamente, el arte resulta posible en la medida en que su lenguaje es reinterpretado por ese yo que se desdobra y al leerla se lee a sí mismo.

“*Cette substance invisible du temps, j’ai tâché de l’isoler, mais pour cela il fallait que l’expérience pût durer*”⁴ sostiene Proust en relación a su novela y este propósito de hacer patente la temporalidad, esto es, de hallar la fórmula para aislar el

¹ Walter Biemel, “Sobre Marcel Proust” en *Análisis filosóficos del arte del presente*, Buenos Aires, Sur, 1973, p. 29.

² *Op cit*, p. 39.

³ Germaine Brée, *Du Temps perdu au Temps retrouvé*. París, Les Belles Lettres, 1950, p. 62.

⁴ Marcel Proust, “Swann expliqué par Proust” en *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Melanges et suivi de Essais et articles. Op. cit.*, p. 557.

tiempo, sólo puede ser proporcionado por el arte. Sobre la base de aquel vínculo fundamental entre mundo de la obra y mundo del receptor, y siguiendo a Biemel, debemos establecer, en el marco de la *Recherche*, el modo de ser de la obra artística como una manifestación radical de la temporalidad en cuanto permite aprehender lo propio de la temporalidad humana. Es la revelación de la extratemporalidad la que expone el tiempo en su esencia y que se constituye por lo tanto en la base de la autocomprensión. Aquí el tiempo no aparece, dice Biemel, como un objeto entre otros, sino como la condición de posibilidad de todo objeto. Por tanto, la experiencia estética como convergencia y mediación es posible por cuanto la temporalidad de la obra permite develar la temporalidad propia de la experiencia vital cuya conformación - presente en la escritura misma, en la estructura del texto - estaría dada, fundamentalmente, como se sostuvo, por un juego entre discontinuidad y repetición.

Encontramos discontinuidad y repetición en el desarrollo novelesco de la experiencia del héroe, en relación a lo que ya en parte se adelantó en el capítulo 4, en cuanto a que el yo, sometido al devenir, es fragmentario, intermitente pero, siempre vuelto sobre sí mismo, conserva la capacidad de recordar. Sobre el yo narrador dice Michel Pfeiffer:

...ce narrateur qui n'est, à proprement parler ni l'auteur, ni un autre que lui, ni un personnage objectif comme Swann, comme Saint-Loup, comme Charlus, ni vraiment une réalité, ni vraiment une fiction. Dont il faut dire qu'il serait plutôt comme le lieu autour duquel toute la fiction romanesque s'organise, le point focal de cette galaxie métaphorique en mouvement.¹

El carácter objetivo que Pfeiffer atribuye a los demás personajes debe, sin embargo, ser matizado por la naturaleza perspectivista de la narración proustiana y la ausencia de esencias y por tanto cierta cualidad difusa e inaprehensible de cualquiera de ellos. El yo narrador, por su parte, entendido con una categoría espacial - como lugar -, desde el comienzo de la novela muestra una suerte de textura conformada por numerosos pliegues y repliegues, se disocia constantemente de sí mismo, y se pierde, de manera que de él podría afirmarse, como Rimbaud, "*je est un autre*".

¹ Michel Pfeiffer "Proust et le livre" en *Marcel Proust*. París, *L'Arc*, p.80.

Sin embargo en la *Recherche* la pérdida puede ser un camino hacia el reencuentro, así como el olvido es también el mejor modo para que un pasado se conserve intacto, a salvo del desgaste del hábito y dispuesto para que, por algún azar, resurja íntegro a luz del presente. Ligadas a la discontinuidad encontramos las experiencias de las reminiscencias, en cuanto en ellas emergen yoes que se consideraban perdidos y que constituyen una fuente posible de unidad e identidad. Al mismo tiempo son las reminiscencias experiencias de repetición que permiten superar la inmediatez de lo vivido, y, así, rescatar la belleza o la felicidad de las vivencias, que no se revelan de esa manera inmediata. Como sostiene Merleau-Ponty, lo inmediato como tal es inaccesible pues “lo inmediato está en el horizonte y en él hay que pensarlo; para ser realmente necesita ser a distancia.”¹

Por lo dicho, entonces, en primer término, es preciso desarrollar y establecer las conexiones que se plantean en la novela entre las intermitencias y discontinuidades del yo y la experiencia de la repetición, para luego trazar una relación análoga entre repetición y discontinuidad en la reflexión sobre el arte y en la experiencia estética.

Los sueños, el amor, el olvido, son estados por los que transita el yo del héroe y las fuentes sobre la que se sustenta una construcción de la temporalidad: cada uno a su modo, hacen converger al presente con algún fragmento del pasado, por lo que sostenemos que se presentan como modos de la repetición. Sin embargo, estas experiencias guardan una cualidad ambigua dado que son condiciones de posibilidad de la creación artística pero constituyen, al mismo tiempo, formas de disgregación y en ese sentido, manifestaciones de la nada. En el mundo proustiano, frágil como las proyecciones de la linterna mágica,

*L'homme est cet être sans âge fixe, cet être qui a la faculté de redevenir en quelques secondes de beaucoup d'années plus jeune, et qui entouré des parois du temps où il a vécu, y flotte, mais comme dans un bassin dont le niveau changerait constamment et le mettrait à la portée tantôt d'une époque, tantôt d'une autre.*²

Si el tiempo es esta especie de materia líquida de alturas variables, el yo, que no estaría constituido por otra cosa, no puede desarrollarse de modo lineal y continuo, sino

¹ Maurice Merleau-Ponty. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 155.

² IV, 193. VI, 218.

intermitente. Sus repliegues y vacilaciones son efectos de las experiencias mencionadas, el olvido, los sueños o el amor, que alteran el fluir temporal y conducen al yo alternativamente de la superficie a las profundidades. Esa condición inestable determinaría la ausencia de todo soporte de manera que, en consecuencia, parece condenado a una permanente disolución.

En primer término, en cuanto al universo de los sueños y las experiencias ligadas a ellos son referencias constantes en la *Recherche*, porque como sostiene el narrador “*c’était peut-être aussi par le jeu formidable qu’il fait avec le Temps que le Rêve m’avait fasciné.*”¹ Los sueños transcurren en un mundo particular, habitado por una raza andrógina, que tiene sus sonidos propios, sus criados, sus visitantes y, finalmente, en el cual “*Le temps qui s’écoule pour le dormeur, durant ces sommeils-là, est absolument différent du temps dans lequel s’accomplit la vie de l’homme réveillé.*”² Hasta sería inadecuado hablar de dos temporalidades diferentes, pues parece que los sueños profundos ni siquiera están bajo la misma categoría del tiempo.³ De ahí que las transiciones entre distintos estados, el entrar en el sueño y el despertar, resulten para Proust momentos realmente significativos, porque en ellos se manifiesta que el hombre es “*un de ces êtres amphibies qui sont simultanément plongés dans le passé et dans la réalité actuelle.*”⁴ El dormirse es sin dudas un ritual, porque no consiste en otra cosa que entregarse a una disolución de la que el despertar nos regresa. Sin embargo, esta resurrección parece ser en cierto modo azarosa, pues

..pourquoi, quand on se remete à penser, n’est-ce pas alors une autre personnalité que l’antérieure qui s’incarne en nous? On ne voit pas ce qui dicte le choix et pourquoi, entre les millions d’êtres humains qu’on pourrait être, c’est sur celui qu’on était la veille qu’on met juste la main. Qu’est-ce qui nous guide, quand il y a eu vraiment interruption...? Il y a eu vraiment mort...⁵

He aquí entonces, en el juego entre el sueño y el despertar encontramos unos de los modos de la discontinuidad y la repetición. También, según lo anticipa el narrador, en

¹ IV, 490. VII, 265.

² III, 370. IV, 435.

³ Loc. cit.

⁴ IV, 114. VI, 131.

⁵ II, 387. III, 99.

los sueños se presenta el pasado de manera frágil y en muchos casos engañosa, como una especie de reminiscencia:

Mais on verra combien certaines impressions fugitives et fortuites ramènent bien mieux encore vers le passé, avec une précision plus fine, d'un vol plus léger, plus immatériel, plus vertigineux, plus infaillible, plus immortel, que ces dislocations organiques¹.

El episodio del sueño que abre la novela, afirma Anne Henry, presenta por primera vez el *leit motiv* revolucionario de la novela: la no permanencia del yo que un simple sueño ha roto: “*À chaque matin du monde, il y a Moi et l’amnésie qui atteint ce Moi*”.² Esta experiencia del comienzo de la novela resulta también profundamente reveladora de la estrecha relación entre espacio y subjetividad³: el héroe recién despierto, en medio de la oscuridad de la habitación, debe descifrar por la ubicación de la ventana y de la cama, por el rayo de luz debajo de la puerta, el lugar donde se encuentra. Señala Henry,⁴ que la novela proustiana constituye una anticipación de la crisis del sujeto propia del siglo XX y en este sentido examina cómo desde las primeras páginas de la novela el yo del héroe se presenta opaco a sí mismo. Como Poulet, Henry ve en el tiempo un factor de ruptura y dispersión, de diseminación fundamental de los diversos yoes⁵. Así, el ¿dónde estoy? del héroe, un yo que al despertar se encuentra reducido a la más rudimentaria animalidad, en realidad quiere saber ¿quién soy?. Como sostiene Merleau-Ponty sobre el ¿dónde estoy? y ¿qué hora es?:

..lo que preguntamos en el fondo (es) cuál es ese vínculo indestructible que nos ata a las horas y a los lugares, ese perpetuo descifrarnos en las cosas, ese continuo instalarnos entre ellas que hace que tenga que estar ante todo en un tiempo y en un lugar, cualesquiera que sean.⁶

¹ II, 391. III, 102.

² A. Henry, *La tentation de Marcel Proust*, París, PUF, 2000, p. 17.

³ Cf. Analía Melamed, “Proust y la arquitectura” presentado en V Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, Asoc. Argentina de Literatura comparada, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Agosto 2001.

⁴ Cf. Anne Henry, *Op. cit.*

⁵ Anne Henry, *Op. cit.*, pp. 9, 10.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Op. cit.*, p. 153.

Se trata de un yo que se reconoce sólo luego de “leerse” en el espacio en el que se encuentra.¹ Se percibe pues desde el comienzo la interpenetración básica entre el yo y el no-yo, esto es, entre el yo y el mundo próximo circundante, el espacio habitado. De ahí que en el transcurso novelesco, por una parte, al carácter fragmentario del espacio, cuyo prototipo es la división de los caminos de Swann y de Guermites, le corresponde el carácter fragmentario y discontinuo del yo. En este sentido, sostiene Poulet, que las causas fundamentales de la fragmentación del universo proustiano son, por un lado, el carácter intermitente de la memoria, y de manera más general, de todos los sentimientos, pero además, la discontinuidad temporal es precedida por una discontinuidad más radical: la del espacio.²

En segundo lugar, en el amor el vínculo entre discontinuidad y repetición es también central. Aquí el ser amado deviene una figura mitológica, recubierta por un halo de misterio y de magia y a instancias suyas se opera una especie de desplazamiento de las claves del mundo y, como en los sueños, todos los elementos y sentidos adoptan nuevas disposiciones y relaciones. Esas metamorfosis que hacen del amor una especie de experiencia onírica, se producen en dos direcciones semejantes a las que la curvatura de un cristal provoca en la luz: un movimiento de concentración y un movimiento de difusión. Según el primero, una multiplicidad de sentidos dispersos se condensan en un sólo individuo; el amor del héroe por la duquesa de Guermites despierta en él antiguos sentimientos, de tal modo que el último amor comprende todos los amores anteriores.³ Según Giles Deleuze la experiencia amorosa es una repetición serial en este mismo sentido pues “cada amor aporta su diferencia, pero esta diferencia ya estaba comprendida en el precedente, y todas las diferencias están contenidas en una imagen primordial.”⁴ El amor altera el orden temporal otra vez en el sentido de la repetición: el nombre Guermites de la duquesa evoca yuxtapuestos los distintos matices que cobró a lo largo del tiempo, esto es, Combray, la infancia, ciertos tapices, la nobleza medieval. También Albertina encarna los días y las playas de Balbec y al grupo de las jóvenes muchachas.

¹ Paul Ricoeur también destaca en el despertar del comienzo de la *Recherche* el momento del reconocimiento. Paul Ricoeur; *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Du seuil, 2000. p. 49.

² Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982, p. 55.

³ Cf. II, 418, 419. III, 135.

⁴ G. Deleuze; *Proust y los signos*, Barcelona; Anagrama; 1995.

Respecto a ella dice el narrador “ *Elle semblait une magicienne me présentant un miroir du temps*”¹.

En cuanto a los desplazamientos por difusión tienen un particular efecto caleidoscópico: el encanto no es propiedad solamente de la persona amada, todos los objetos que de algún modo están en contacto con ella resultan animados, impregnados por su magia. Es así que también el amor opera distorsiones temporales, y los años del héroe con Albertina transcurren en la dimensión de un tiempo especial,

*(un) année sentimentale où les heures n'étaient pas définies par la position du soleil mais par l'attente d'un rendezvous; où la longueur des jours ou les progrès de la température, étaient mesurés par l'essor de mes espérances, le progrès de notre intimité, la transformation progressive de son visage, les voyages qu'elle avait faits, la fréquence et le style des lettres qu'elle m'avait adressées pendant une absence, sa précipitation plus ou moins grande à me voir au retour.*²

Y si a cada una de estas variaciones le correspondió una Albertina diferente, “ *..chacune avait fait de moi un homme différent.*”³

Del mismo modo que el despertar del sueño es descrito como una especie de resurrección, un fenómeno de la memoria que sucede luego de ese acceso de enajenación mental que es el sueño, el desenamoramiento también consiste en una suerte de despertar, la cura de una enfermedad, el recobrase de un estado de hipnosis, el renacer de un yo anterior a los del enamoramiento. Así, las cotidianas disgregaciones del olvido, hacen que el sufrimiento del héroe por Albertina desaparezca en la medida en que deja de recordarla y que sus sentimientos sufren la erosión del tiempo. Pero,

*Si, ...il reste que c'est le temps qui amène progressivement l'oubli, l'oubli n'est pas sans altérer profondément la notion du temps. Il y a des erreurs optiques dans le temps comme il y a dans l'espace.*⁴

El olvido, “ *comme une brume épaisse sur l'océan*”, fragmenta la memoria e inserta en ella espacios vacíos, de modo que al parecer antiguos acontecimientos que son

¹ Cf. II, 646. III, 401.

² IV, 69 VI, 83.

³ IV, Loc. cit. VI, Loc. cit.,

⁴ IV, 173. VI, 196.

recientes, hace perder el sentido de las distancias.¹ El olvido extiende sus lienzos entre dos recuerdos que no sólo se distinguen por su separación en el tiempo sino por su atmósfera, sus coloraciones, su materia diversa, como dos universos incompatibles.² Si “*un même oublié efface tout*”, el fenómeno del olvido - y de los sueños como otra de sus formas - , pone en duda la inmortalidad del alma, por que si

*..du moment que je ne connais pas toute une
partie des souvenirs qui sont derrière moi... qui me dit
que dans cette masse inconnue de moi, il n'y en a pas
qui remontent à bien au-delà de ma vie humaine?*

por lo tanto

*..l'être que je serai après la mort n'a pas plus de
raisons de se souvenir de l'homme que je suis depuis
ma naissance que ce dernier ne se souvient de ce que
j'ai été avant elle³*

Consideraremos a continuación que es posible encontrar en estas experiencias muchos aspectos afines a los propios de la creación artística. En el sueño se reconoce la única innovación real en las formas de narrar.⁴ Además, como en el arte, en el amor y en los sueños se constituyen mundos distintos al de la realidad habitual. El sueño toma su materia de la vida vivida y realiza en ella tales metamorfosis que ya casi no es reconocible. Por último, el olvido preserva al pasado de la visión superficial de la memoria voluntaria y del efecto anestésico de la costumbre, de manera que, “*C'est grâce à cet oublié seul que nous pouvons de temps à autre retrouver l'être que nous fûmes.....*”⁵

Biemel, al analizar el episodio del sueño que abre la *Recherche*, señala algunas analogías con el modo de ser la obra de arte. El soñar, que como vimos consiste en estar liberado del orden del tiempo, se corresponde, dice Biemel apoyándose en Jauss, con la relación recíproca del yo que sueña y es soñado y con el intento proustiano de resumir la pluridimensionalidad del tiempo, es decir, la simultaneidad del los tres éxtasis temporales.

¹ IV, Loc. cit. VI, Loc. cit.

² Cf. II, 692. III, 455.

³ III, 374. IV, 439, 440.

⁴ III, 630. V, 132.

⁵ II, 4. II, 248.

El yo que recuerda, sueña y es recordado, es semejante y en cierto modo hace posible también que ocurra el desdoblamiento del lector, que en una conjunción de inmediatez y mediación, está en el relato y a la vez reflexiona y se ve a sí mismo en él.¹ La conciliación entre recuerdo y fantasía en los sueños, anticipa entonces la actividad del narrador y también la del lector. El artista encuentra allí un momento de significación fundamental, dice Biemel:

...la realidad no es algo objetivamente presente, que está ahí, sino algo puesto por el espíritu. Todo lo que él experimenta vitalmente en el sueño, con la mayor claridad y viveza no es otra cosa que su creación...Si el hombre puede de tal manera producir mágicamente "realidad" en el sueño ¿no es ello una suscitación para el artista de hacer emerger "realidad" en su obra?²

Dice el narrador al volverse sobre su vida fragmentada por las irrupciones del amor, los sueños, el olvido:

*...offrant une succession de périodes dans lesquelles, après un certain intervalle, rien de ce qui soutenait la précédente en subsistait plus dans celle qui la suivait ma vie m'apparut comme quelque chose de si dépourvu de support d'un moi individuel identique et permanent, quelque chose de si inutile dans l'avenir et de si long dans le passé, que la mort pourrait aussi bien en terminer le cours ici ou là sans nullement le conclure.*³

Por su parte Poulet sostiene:

*Une existence humaine n'est pas faite de la continuité apparente des jours vécus; mais elle se compose d'un certain nombre d'expériences subies à distance les unes des autres, séparées par de grands pans d'oubli, et qui pourtant se ressemblent entre elles et constituent par conséquent des thèmes réapparaisants.*⁴

¹ Walter Biemel, *Op. cit.*, p. 23. La obra de Jauss en la que se apoya es *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust, A la recherche du temps perdu*, Heidelberg, 1955.

² Walter Biemel, *Op. cit.*, p. 26, 27.

³ IV, 173. VI, 197.

⁴ Georges Poulet "Proust et la répétition" en *L'espace proustien*, p. 144.

Si ante la fragmentación hay una fuente de identidad del yo, Proust la encuentra, como Bergson, en la memoria, pero a diferencia de este autor, en Proust la estructura fundante es la de la memoria involuntaria: las evocaciones del yo de la memoria involuntaria, pueden revelar la unidad entre presente y pasado no por su continuidad sino por la repetición. Y, como señala Poulet, se trata no sólo de una experiencia temporal, también puede ser espacial: “*retrouver le lieu perdu, c’est donc, sinon la même chose, au moins quelque chose de très semblable au fait de retrouver le temps perdu*”.¹

Aquel material proveniente de la memoria involuntaria, que permite el acceso ocasional y fugaz a instantes liberados del orden del tiempo, sólo proporciona incitaciones que deben ser profundizadas. Para ello es preciso clarificar estas impresiones y reminiscencias y traducirlas a un lenguaje comprensible, que no es otra cosa que la actividad creadora. Se trata, como sostiene Georges Poulet, de “...elevar la impresión a expresión; encontrar la *metáfora*”², por lo cual

... de esta relación metafórica entre dos impresiones surgía finalmente el yo mismo, no un yo presente, sin contenido y librado al tiempo y a la muerte, no ya un yo pasado, perdido apenas recuperable, sino un yo esencial, liberado del tiempo y la contingencia..³

De manera que, así como desde la torre de la iglesia de Combray se aprecia como un espacio unificado lugares que parecían aislados entre sí, sólo desde la perspectiva extratemporal del yo del artista se pueden contemplar los lazos que unen a los diversos yoes. Este es el punto de vista privilegiado de *Le temps retrouvé* en el que el héroe se encuentra en el umbral de la creación de su obra, de la reconstrucción y de conciliación con la vida vivida, de la transcripción artística del tiempo. Es en el desenlace de la obra cuando finalmente puede dar respuesta al angustioso interrogante que, si bien difusamente, constituye el trasfondo de todo el desarrollo novelesco: la angustia frente a la nada, a la dispersión y a la aparente fugacidad de la vida vivida.

La intención proustiana de aislar “*Cette substance invisible du temps*” no puede sino darse dentro de lo que él mismo denomina la psicología del tiempo⁴, es decir, la

¹ Georges Poulet, *L’espace proustien*, p. 26.

² Georges Poulet. “Proust” en VV.AA. *Proust*, Bs. As., Ed. Jorge Álvarez, 1969, p. 198.

³ *Op. cit.*, p. 205.

⁴ IV, 137. VI, 157.

experiencia subjetiva del tiempo, que es el único punto de partida posible para el acceso a la extratemporalidad y para su transposición artística. En la *Recherche* encontramos, pues, una poética del tiempo y la memoria que se despliega en tanto profundiza y traduce artísticamente todo un universo que emerge, azarosa y sorpresivamente, de un sabor. Un pasado que retorna, como “*quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées*”.¹

El descubrimiento final no elimina, como dice Anne Henry², el páramo de las creencias del héroe ni reestablece algún orden antiguo: se mantiene el egoísmo de los seres, la soledad fundamental de cada uno y la inexorable ley del tiempo. Por otra parte, la experiencia de la extratemporalidad es posible sólo en el seno de la temporalidad. Según Anne Simon:

*..l'extra-temporalité proustienne n'est pas un au-delà du temps, mais la relation vivante qui s'instaure entre tous ses faisceaux, et qui inclut en elle le mouvement, l'évolution, la reformulation. Elle n'est pas absence de temps, mais trébuchement et liaison entre deux moments qui n'ont de sens que l'un par rapport à l'autre.*³

Dado pues que convergen en esta experiencia de lo extratemporal, para ser superadas en su parcialidad, todas las formas de temporalidad y todos los yoes de las diversas temporalidades, se sigue de aquí que la transcripción artística del tiempo debe plasmar, y en cierta forma evocar las discontinuidades y repeticiones temporales.

Así, por ejemplo, el *Septeto* de Vinteuil parece un mundo cerrado y único en sí mismo, pero al mismo tiempo, como la visión de la torre de la iglesia de Combray, constituye la unificación de las experiencias del héroe y la condensación de todos sus pasados: la ternura de Vinteuil por su hija recuerda a Combray y a Albertina, la interpretación de Morel remite al tío Adolfo y a la dama de rosa, Odette, y por tanto al lado de Swann, a Charlus, a Balbec y al lado de Guermantes. Desde la perspectiva de la música se vislumbran las conexiones entre los diversos yoes, entre los diversos mundos y tiempos. En las audiciones de la música de Vinteuil ocurre entonces un doble

¹ I, 45. I, 62.

² Cf. Anne Henry, *Op. cit.*, p. 12.

³ Anne Simon, *Op. cit.*, p. 5.

movimiento: el acceso al mundo de la obra y el autorreconocimiento en la obra. Sin embargo, por otra parte, su audición se encuentra frecuentemente interrumpida por otros pensamientos ajenos a la música.

La estructura de la repetición recibe un tratamiento teórico en las reflexiones de Gadamer sobre la temporalidad de la obra de arte en *Verdad y método* así como en *La actualidad de lo bello*. Para Gadamer, la obra, semejante a un organismo vivo cuya unidad se centra en sí misma, no es intemporal, por el contrario, frente a la temporalidad histórica de la existencia, esta es vista como una temporalidad radical que puede ser explicada, además de por la ya mencionada noción de juego, a partir de la estructura temporal de la fiesta y la celebración. Así, sostiene Gadamer, “la enigmática estructura temporal que se manifiesta aquí nos es conocida por el fenómeno de la fiesta. Al menos las fiestas periódicas se caracterizan porque se repiten.” La *celebración*, “sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar. Sólo hay fiesta en cuanto que se celebra.” Entonces, hay experiencia artística cuando el receptor participa de esa suerte de celebración que es la obra, esto es, forma parte de la suerte de ceremonia que esa experiencia supone y esto en cuanto ocurre el fenómeno de mediación, es decir, en cuanto constituye a la vez una vía de acceso al mundo de la obra y al autoreconocimiento en la obra.¹

El punto de vista privilegiado de las reminiscencias, pone de manifiesto no sólo el hecho de que por la coincidencia de un pasado y el presente emerge un yo liberado del orden del tiempo y que, por tanto, la serie de experiencias de repetición son determinantes en el camino del héroe hacia la obra, sino también que esta conforma una estructura constitutiva de la novela y en general de las obras de arte. En consecuencia, el despliegue intermitente y fragmentario del yo del héroe manifiesta el acceso también discontinuo y fragmentario a la perspectiva artística, a la vez que plasma las intermitencias propias del modo de ser de las obras. En efecto, la discontinuidad fundamental de la *Recherche* está configurada por la obra misma cuya génesis se relata, que se anuncia y constituye de modo intermitente a través de las dudas y vacilaciones del itinerario del héroe hacia la creación. El punto de vista del artista que sólo encontrará su vocación al final de la novela, desde el principio unifica el discurrir temporal, subyace al relato ocultándose y emergiendo sucesivamente. De ahí que la perspectiva del yo artístico se supone e insinúa a todo lo largo de la narración pero bajo la forma de la

¹ Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método*. Salamanca, Ed. Sígueme, 1991, p. 168. y *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 102 y sgs.

pérdida y la recuperación fragmentaria, entre otros, por el amor, el olvido, los sueños. Los deslizamientos temporales ocasionados por estas experiencias abren ciertas fisuras en el mundo cotidiano, grietas que pueden significar la disolución y el vacío o anticipar la experiencia del arte.

El yo creador del héroe, todavía larvadamente, se manifiesta de manera ocasional cada vez que intenta resolver el enigma de ciertas impresiones y reminiscencias y sobre todo cuando aprecia, y por tanto recrea y paulatinamente se descubre a sí mismo, a su vocación y a su obra, en las obras de otros artistas. Sin embargo, este yo se opaca y parece disolverse cuando abandona la tarea de profundización de algunas impresiones, como ocurre frente a la hilera de árboles de Hudimesnil, o ante el fracaso amoroso y artístico de Swann, ante su propio deseo y fracaso amoroso o snob, ante el dolor de la enfermedad, la vejez y la muerte. Así, la redención por el arte, sus posibilidades de sustraerse a la tarea destructora del tiempo, en cuanto la encarnación de la hipótesis del ser frente a la nada, no se presentan en todo el transcurso de la novela con una realidad plena y aún hasta en las revelaciones de *Le temps retrouvé*, la convicción de la salvación artística se ve socavada por la amenaza constante de la disolución y la muerte.

Sobre la base fundamental del despliegue intermitente y fragmentario del yo del héroe, la misma estructura de discontinuidades y repeticiones se puede encontrar en los siguientes planos de la novela:

1. en su estructura conformada por las complejas relaciones en la construcción de su trama.
2. en las obras reales y las de los artistas ficcionales, Bergotte, Elstir, Vinteuil.
3. en el carácter fragmentario e intermitente de la recepción estética.
4. en la concepción estética de Proust supuesta en el tratamiento de otros autores y obras, presente tanto en la novela como en los artículos y ensayos.
5. se pueden interpretar las sucesiones de iluminaciones y olvidos como propias del modo de ser de las obras reales e imaginarias que aparecen en la *Recherche*, en su ubicación en el universo artístico y a partir de los vínculos que establecen con otras obras. De aquí que intermitencias y discontinuidades se derivan de las relaciones de afinidad que la novela establece con su pasado artístico y que proyecta hacia su porvenir.

1. En cuanto a la estructura de la *Recherche*, Proust mismo la ha llamado “telescópica”. Ésta requiere del lector el establecimiento de numerosas relaciones, como

dice Gerard Genette, no sólo sucesivas y lineales sino transversales y verticales, de manera que se exige una percepción simultánea de la unidad total del texto cuyo espacio no deja de plegarse y retornar sobre sí y que por tal motivo su peculiar espacialidad hace que Proust la compare con una catedral¹. Que la repetición es una constante estructural de la novela ha sido especialmente señalado por autores ya mencionados como Biemel y Poulet. Además de ellos, también para Louis Bolle, en *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*:

*A son degre le plus simple, la composition de la Recherche repose sur un diptyque: correspondance entre deux scènes, deux sections de l'espace-temps. Proust a comparé son ouvrage à une immense caisse de résonance.*²

Y Madelaine Remacle en *L'Élément poétique dans "A la recherche du Temps perdu" de Marcel Proust*

*Cette constante répétition des comparaisons, des attitudes, des pensées, des grands thèmes, caractérise l'oeuvre de Proust; elle en fait la densité et la cohésion, elle lui insuffle en même temps une valeur sentimentale et poétique: l'enfance s'impose à l'âge mur despotiquement.*³

Un caso prototípico de esta estructura de la repetición se encuentra en la presencia de la novela de George Sand, *François le Champi*, al principio de la novela en el episodio del beso materno denegado y su reaparición en *Le temps retrouvé* en la biblioteca de Guermantes.

2. En cuanto a las obras reales ficcionalizadas o estrictamente ficcionales, como hemos mostrado en el capítulo 3, discontinuidad y repetición son características propias de estas obras tomadas en su conjunto. En ese sentido, cada obra parece un fragmento de una totalidad: las obras de Vinteuil son proyección de su modo de "oír" el universo; hay un mundo Bergotte y un acento Bergotte; en las obras de Elstir son recurrentes ciertas líneas, un estilo personal que responde a un ideal creativo al que éste ha

¹ Gérard Genette. *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969. "La littérature et l'espace" p. 46.

² Louis Bolle. *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*. Paris, Grasset, 1967, p 23.

³ Madelaine Remacle, *L'Élément poétique dans "A la recherche du Temps perdu" de Marcel Proust*, Academie Royale de Langue et de littérature Francaises de Belgique, Palais des Académies, Bruxelles, 1954. p. 51.

consagrado todos sus esfuerzos. De manera análoga, los cuadros de Vermeer, los personajes de las obras de Dostoievsky, son fragmentos de un mismo mundo, traducciones de un mismo lenguaje. Como sostiene Louis Bolle

L'esthétique de Proust est fondée sur cet axiome qu'une oeuvre est un monde clos qui en peut se mesurer qu'à lui-même. Seul le Septuor de Vinteuil éclaire la Sonate, seuls les portraits d'Elstir sont les analogues de ses paysages ou de ses natures mortes..¹

Si las obras de Elstir dispersas en casas y museos, son fragmentos que representan variaciones sobre un mismo mundo y, como explica el héroe a Albertina, hay repeticiones en Thomas Hardy así como en Dostoevsky, en cuyas obras vuelve la misma escena, y es la misma belleza la que se manifiesta idéntica en todas sus obras, esto es lo que hace posible que cada obra, como vimos en el capítulo anterior, pueda evocar a las demás y que la tarea del crítico consista, entonces, en reconstruir esta unidad y crear una memoria improvisada para el lector.

La unidad del conjunto de la obra de un artista, de todos modos, no se lograría recomponer totalmente, porque los fragmentos están separados entre sí por zonas de oscuridad, donde el azar o el olvido han hecho su tarea, o bien, como se vio, en el complejo acceso a la creación y concreción de esa unidad por parte del artista, o bien en la dispersión, incompreensión u olvido de algunas de las obras. Así, sostiene Poulet:

Tout se fractionne dans le monde de Proust, tout devient semblable à ces univers de peintres (Elstir, Vermeer), qu'on ne possède pas dans l'unité d'un seul paysage, mais dans une pluralité de morceaux disjoint, qui sont les tableaux qu'ils ont peints. Entre ces morceaux il y a toujours un hiatus ou un vide. Rien n'est plus tragique chez Proust que le sentiment du temps négateur et de l'espace séparateur, qui sans cesse au cours du roman se manifeste entre les moments, entre les lieux, entre les êtres.²

De esta manera, en las creaciones de autores reales y ficticios se encuentran simultáneamente variación, discontinuidad, fragmentación y repetición. Es por eso que

¹ Louis Bolle. *Op. cit.*, p.12.

² Georges Poulet "Proust et la répétition", *Op.cit.*, pp. 149, 150.

las obras de Vinteuil parecen fragmentos dispersos de una fiesta desconocida y animada¹.

3. Respecto de la recepción artística, hay una valoración del fragmento por sobre el todo: segmentos o pasajes de las obras de los distintos artistas plasmarían con mayor intensidad o pureza su visión particular. Esta valoración proustiana de lo fragmentario se encuentra, por ejemplo, en las frases de Vinteuil, en los pasajes de las obras de Bergotte donde se expresa más nítidamente su estilo, en el trozo de pared amarilla en *Vista de Delft* de Vermeer, entre otros. Como un anticipo de algunos estudios de Walter Benjamin hay ciertas consonancias entre la valoración de lo fragmentario y las variaciones modernas de las condiciones de la experiencia, producidas sobre todo por la tecnología. Proust da cuenta, por ejemplo, de las alteraciones de la percepción producidas por el movimiento y la velocidad en un tren serpenteante o en un automóvil al aproximarse a una catedral.

Hasta en la música y el teatro la recepción de las obras es fragmentada: las audiciones musicales se encuentran interrumpidas frecuentemente por pensamientos ajenos a la música; por otra parte la apreciación requiere de varias audiciones o acercamientos, esto sucede especialmente en estas manifestaciones artísticas donde la comprensión de la obra también es un fenómeno de la memoria. Pero pareciera que esto ocurre en todas las artes, porque, como ya hemos citado del prólogo a *La Biblia de Amiens* de Ruskin las citas de pasajes de distintas obras del crítico inglés obedecen al hecho de que

*C'est seulement par leur répétition dans des circonstances variées qu'on peut les reconnaître pour caractéristiques et essentiels. Pour un écrivain, comme pour un musicien ou un peintre, cette variation des circonstances qui permet de discerner... les traits permanents du caractère, c'est la variété des oeuvres.*²

En este sentido, en la apreciación de diversas disciplinas artísticas encontramos que confluyen tanto la discontinuidad como la repetición.

¹ III, 877. V, 407.

² "Journées de pèlerinage" en "En mémoire des églises assassinées" en *Op. cit.*, p. 75, 76 (nota al pie). "Jornadas de peregrinaje" *Op. cit.*, p. 255 y sgs.

4. En cuanto a la visión estética de Proust, éste establece que en el modo de ser de las obras se encuentran sus relaciones con otras obras en el particular espacio de la literatura y el arte en general, que como se dijo es intermitente y discontinuo. En efecto, este espacio literario se determina por la manera en que juegan, en la estructura de *Recherche* las numerosas obras artísticas, reales o ficticias, que se podría denominar como una especie de copresencia, de simultaneidad. También se encontraría este punto de vista en el tratamiento que reciben una serie de autores y obras por parte de Proust en sus ensayos y artículos, que anticipan el universo de autores y obras que encontramos en la novela. Contra la concepción de Sainte-Beuve, a quien le reprocha : “*Il voit la littérature sous la catégorie du temps..La littérature lui paraît une chose d’époque et qui vaut ce que valait le personnage*”¹, Proust sostiene una visión de las obras cuya naturaleza comprende el ser modificadas por las relaciones que establece, en una suerte de espacio literario, con otras obras y que implican un estrato que se modifica no de acuerdo a la cronología sucesiva del tiempo histórico, sino según los oscurecimientos y resurrecciones determinados por la vinculación mutua entre las obras.²

Como contrapartida de lo anterior, es preciso aclarar que en relación a la sucesión temporal de las creaciones artísticas, la perspectiva histórica en cierto nivel afecta a las obras. En tal sentido, las relaciones entre artistas parece, en principio, seguir cierta progresión lineal, pues el pasado es irrepitible, de manera que cada artista debe expresar en sus obras un punto de vista personal, impredecible y totalmente innovador. Por eso, Elstir antes de pintar debe, por probidad olvidar su excepcional cultura, volverse ignorante, porque lo que se sabe no es de uno³ Y también, como sostiene en “*À propos de Baudelaire*”, “*..pour écrire aussi bien que Voltaire, il faudrait commencer par écrire autrement que lui*”.⁴ Sin embargo, esta suerte de linealidad en la sucesión de artistas es aparente, en realidad se ve fraccionada debido a que los artistas geniales, realmente originales, son revolucionarios, esto es, producen una suerte de ruptura y, por decirlo así, un desalineamiento: la revolución que producen un artista como Vinteuil lo convierte en innovador a perpetuidad⁵, así también,

¹ *Op. cit.*, p. 228.

² Cf. Gerard Genette, *Op. cit.*, pp. 47, 48.

³ Cf. II, 196. II, 473.

⁴ Marcel Proust, “*À propos de Baudelaire*” en *Essais et articles*, París, Gallimard, 1994, p. 335.

⁵ III, 758. V, 273.

...un Baudelaire, mieux encore un Dostoïevsky, qui en trente ans, entre leurs crises d'épilepsie et autres, créent tout ce dont une lignée de mille artistes seulement bien portants n'auraient pu faire une linéa.¹

Por otro lado, esas visiones originales en el futuro pueden también dejar de serlo puesto que, en cuanto el arte sirve para poner de relieve determinadas leyes, una vez que resultan vulgarizadas por la industria, retrospectivamente el arte anterior pierde algo de su originalidad². De manera que las relaciones entre obras y artistas se encuentran a merced de las corrientes del tiempo, que pueden depararles la incompreensión o tal vez la banalización, por ello es preciso que el artista original “...s'il veut que son oeuvre puisse suivre sa route, la lance, là où il y a assez de profondeur, en plein et lointain avenir”³.

5. Las iluminaciones de unas obras sobre otras - que respectivamente destacan u omiten ciertos aspectos - en cierto punto contribuyen a generar determinadas condiciones en el encuentro de las obras con un público, las actualizan al rescatar perspectivas enriquecedoras y favorecer así una comprensión cada vez renovada.⁴ En este último sentido, la *Recherche* es en sí misma una especie de instrumento del tiempo, que enfocado simultáneamente hacia atrás y hacia adelante produce modificaciones en la recepción de un conjunto de obras que la anteceden y que proyecta hacia el futuro.

Así en la vida individual el pasado no se borra del todo, sino que permanece oscuramente a la espera de ser retomado por el presente, porque

..chaque jour ancien est resté déposé en nous comme dans une bibliothèque immense où il y a des plus vieux livres un exemplaire que sans doute personne n'ira jamais demander. Pourtant que ce jour ancien, traversant la translucidité des époques suivantes, remonte à la surface...⁵

De mismo modo la *Recherche* ressignifica retrospectivamente una trama de autores y de relaciones entre autores, es decir, ilumina y actualiza un aspecto del pasado, una tradición a la que se adscribe. En consecuencia la novela es, como dice Poulet, una caja de resonancia

¹ “À propos de Baudelaire”, *Op. cit.*, p. 318.

² II, 194. II, 470.

³ I, 522. II, 123.

⁴ Este punto de las relaciones entre obras se examinará con mayor detenimiento en el capítulo 10.

⁵ IV, 125. VI, 143.

.. en la cual no sólo se distinguen los *tiempos* de una existencia individual y los rasgos *intemporales* de un genio particular, sino que, retrospectivamente, se encuentran también todos los *tiempos* del pensamiento francés hasta sus orígenes.¹

Por una parte hunde sus raíces en el pasado y lo resignifica, pero simultáneamente se encuentra lanzada hacia el porvenir, donde puede padecer la incomprensión, la ignorancia, o nuevas lecturas que rescaten aspectos ignorados. Así, si los días de una vida individual no son todos iguales, si al contrario, continuamente se flota a alturas desiguales en el estanque del tiempo siguiendo las corrientes de la memoria y el olvido, desde que las obras de arte no son objetos inertes sino que siguen los ritmos y los movimientos de las vidas humanas, sus momentos también son desiguales: se hunden en las profundidades del olvido o emergen al ser rescatados por la mirada de otra obra y por el cristal de otro artista.

Las obras artísticas constituyen para Proust una fuente de autocomprensión pues su perspectiva privilegiada - como la torre de Combray, como la música de Vinteuil - expresa lo fragmentario y en este sentido permite un acceso a la extratemporalidad, pero esta suerte de vía de escape del tiempo es en sí misma fugaz e intermitente. Las creaciones artísticas se encuentran estrechamente ligadas a los mundos humanos y de forma análoga al yo, su modo de ser también se despliega en el tiempo de manera intermitente y discontinua. Estas analogías entre ambos modos de ser pueden ser sintetizadas como sigue: si el ser de la obra resulta una fuente de autocomprensión, el resultado de esa autocomprensión a través de la obra constituiría una actualización de la misma. Sin embargo, tal concreción y su función de autocomprensión puede - no sólo para un receptor individual - desvirtuarse o desaparecer, entre otras causas, por el efecto nivelador de hábito. Esto es un antecedente o un índice de que el ser de la obra, que no se agota en el conjunto de sus recepciones, sino que es esencialmente virtualidad, puede sufrir transitorios oscurecimientos. Considerada en sí misma, fuera de estas concreciones, la obra no tiene entidad. Podríamos sostener entonces que el ser de la obra, una aspiración permanente del espíritu humano que requiere cada vez ser actualizada, revitalizada y puesta en relación con un mundo, dinámica e intermitente, transita épocas

¹ Georges Poulet. "Proust" en *Op. cit.* p. 213.

de envejecimiento, por cuanto se ve cristalizada en alguna de sus concreciones o reducida a sus relaciones con un mundo ya desaparecido.

8. De la ausencia de entidades metafísicas trascendentes.

Las revelaciones artísticas son frágiles, fugaces, móviles. Esto es posible en el marco de un universo novelesco no substancial, dinámico, mutante, con interrogaciones pero sin respuestas metafísicas concluyentes. Lo cual se demuestra con: a) las características propias de la iglesia de Combray y de la arquitectura en general. Esto resulta fundamental pues según numerosos autores el modelo constructivo de la *Recherche* es arquitectónico; b) la construcción perspectivista de los personajes, carentes de esencia; c) la pintura de Elstir, cuyo impresionismo ya no refiere a una escuela pictórica sino a un modo de ser del arte; d) el lenguaje mismo de la novela, su carácter de palimpsesto, su movilidad, la ausencia de referentes fijos.

Georges Cataui en *Proust et ses métamorphoses* sostiene que, como la de Ovidio, la obra de Proust, una arquitectura verbal en movimiento, puede llevar el título: *Les Métamorphoses*.

Métamorphose poétique des sociétés et des coteries - les Guermantes, les Verdurin, les Bloch - que brasse un mouvement continu, en vertu des changements de critères et de hiérarchies, de la puissance des courants ascendants et descendants, des phénomènes d'osmose, de la fusion des classes, enfin de l'action destructive du Temps; métamorphoses des objets, qu'opère la conscience et que l'art réalise à son tour (...); métamorphoses enfin et surtout des individualités qui, sous nos yeux, se transforment d'heure en heure...¹

Por lo tanto, agrega,

...son oeuvre est métamorphose du temps, métamorphose de l'espace, métamorphose des êtres et des choses.²

Este universo heracliteano de la *Recherche*, frágil y vacilante como las proyecciones de la linterna mágica de la infancia del héroe, parece tener una contrapartida en la experiencia artística y las obras de arte como puntos en cierto modo

¹ Georges Cataui. *Proust et ses métamorphoses*. Paris, Nizet, 1972, p. 22.

² *Op cit.*, p. 29.

fijos que resisten al devenir y la disolución. Sin embargo, a diferencia de Cattai, quien sostiene que en la experiencia artística, como en una experiencia mística, se manifiesta una realidad superior, un absoluto, creemos que este contexto novelesco descrito por el autor, que puede considerarse sin identidades fijas ni esencias, es el mismo mundo de las obras, se plasma en ellas, determina su modo de ser, con lo que el arte no podría constituirse en una metafísica trascendente. Es decir, la concepción del arte no puede separarse tanto de su puesta en escena ficcional. Así, vemos cómo las obras de arte imaginarias de la novela presentan una naturaleza no cosificada, y aunque constituyen una vía hacia la extratemporalidad, sin embargo su clave de acceso resulta cambiante: nunca idénticas a sí mismas están en movimiento también, en permanente despliegue o repliegue, como realidades vivientes sujetas a constantes transformaciones, son virtualidades que se concretan en alguna de sus posibilidades. Las obras constituyen puntos de convergencia que sintetizan movimiento e inmovilidad, espacio y tiempo, y que presuponen y requieren nuevas redes de relaciones gracias a las cuales su carácter de reconstrucción de la realidad, su revelación de una verdad artística, resulta cada vez posible.

La conjunción entre el aspecto diverso y en constante transformación del mundo novelesco y su apertura hacia infinitas perspectivas, se condensa desde el inicio de la novela en una de sus construcciones emblemáticas: la iglesia de Combray. La iglesia es tomada no como una entidad aislada cuyo sentido le es inmanente sino, por el contrario, como el núcleo en torno del cual se entrelazan diversos entramados: constituye un punto de referencia del medio circundante, pues tanto el espacio como los ritmos temporales de Combray son escandidos por la iglesia, y, por otra parte, es uno de los objetos privilegiados que despierta las ensoñaciones infantiles del héroe. En general las iglesias y catedrales de la novela, y en particular la de Combray, se caracterizan también por sus cualidades sensibles: luminosidad, texturas, colores, constituyen un conjunto de impresiones cambiantes que evocan una mitología colorida pero difusa. Como las ciudades, a las que dan una identidad y a menudo un nombre, las catedrales, constituyen espacios en movimiento que concentran una diversidad de sentidos: son obras que están determinadas por una especial forma de recepción - particular de la arquitectura y de la que la *Recherche* da cuenta - y en este sentido, resultan una suerte de palimpsestos que conservan las huellas de su público; por su manera de integrarse al medio urbano y

natural que las rodean, presentan características que parecen indicar su pertenencia a todos los reinos.

Se nos dice de las piedras de San Hilario que adquieren una cualidad líquida, pues, “*n'étaient plus elles-mêmes de la matière inerte et dure, car le temps les avait rendues douces et fait couler comme du miel hors des limites de leur propre équarrissage...*”¹ y también se decía que uno de sus sepulcros muestra la huella de una lámpara de cristal que la noche del asesinato de una princesa “*...s'était détachée d'elle-même des chaînes d'or où elle était suspendue...et ... s'était enfoncée dans la pierre et l'avait fait mollement céder sous elle.*”² Respecto de la consistencia de las piedras de la iglesia de Combray de la *Recherche*, dice Jean-Pierre Richard “*Lente liquéfaction des pierres, à travers laquelle se rêve un attendrissement, et comme un débordement heureux de la mort même.*”³

Así, estas obras que desde el punto de vista de su materialidad parecerían ser de las más resistentes, por la consistencia siempre informe de la piedra, son perpetuamente moldeadas por un cincel humano. El escultor, como dice Hegel: “no presenta la piedra como piedra y al espíritu como algo heterogéneo, sino que infunde a la piedra el espíritu y representa al espíritu en la piedra.”⁴ El contacto con sucesivas generaciones es para la conformación de las catedrales como el viento para los árboles: según Proust cita de Ruskin, si en las líneas de un árbol se adivinan qué otros árboles le han relegado y qué vientos le han torturado, del mismo modo, el pórtico de entrada de la iglesia de Combray,

*... noir, grêlé, comme une écumoire, était dévié et profondément creusé aux angles ... comme si le doux effleurement des mantes des paysannes entrant à l'église et de leurs doigts timides prenant de l'eau bénite, pouvait, répété pendant des siècles, acquérir une force destructive, infléchir la pierre et l'entailler de sillons...*⁵

¹ I, 58. I, 77.

² I, 61. I, 81.

³ Jean-Pierre Richard. *Proust et le monde Sensible*. París, Editions du Seuil, 1974. p.24.

⁴ Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Trad. de José Gaos, Bs. As., Rev. de Occidente, 1946. Tomo II, p. 97. Citado por Mario Presas en “La ‘muerte del arte’ y la experiencia estética”, *Op.cit.*, p. 104.

⁵ I, 58. I, 77.

De esta manera las catedrales manifiestan la transposición y compenetración de cualidades entre materia y espíritu, que se constituyen en ejemplares para la concepción proustiana del modo de ser no entitativo de la obra.

En consecuencia, las catedrales, múltiples como los personajes de la novela, muestran un rostro mutante, síntesis de todas las perspectivas posibles: desde las microscópicas - los surcos de sus piedras, las curvaturas del pórtico - hasta las macroscópicas - los escorzos que ofrecen según sea el camino y el medio elegido para llegar hacia ellas, de lo que también se desprende la variedad de su coloración de acuerdo a la luminosidad de cada momento del día, sus movimientos y sus sucesivas semejanzas a pájaros o a rocas. Encontramos aquí, por tanto, movimiento en la inmovilidad, cambio en la permanencia.

El mismo estilo perspectivista se aplica en la construcción de los personajes, no sólo en cuanto a su evolución a lo largo de la novela - en la cual se produce el fenómeno que Barthes denomina inversión, que anteriormente señaláramos¹ - sino porque, también aquí, las distancias desde donde observa el narrador son variables: los percibe como siluetas frente al mar, como sombras en el fondo de una calle o, por el contrario, recoge de ellos el más leve matiz de sus gestos, las más imperceptibles inflecciones de la voz o de sus miradas. De esta manera, si *“le visage humain est vraiment comme celui du Dieu d'une théogonie orientale, toute une grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois”*², esto se debe a que no permanece siempre, por decirlo así, el mismo encuadre: la variación de la lente nos da una visión que difiere hasta tal punto de las demás que resulta imposible componer una imagen única que sintetice a todas. “Los personajes de Proust - sostiene Ortega - ...carecen de silueta, son más bien mudables concreciones atmosféricas, nubes de espíritu que vientos y luces a toda hora transforman”.³ La monografía sobre el amor de Swann, dice este autor, representa un caso de puntillismo psicológico. De hecho, resulta imposible, tanto sobre Swann como sobre todos los demás personajes, reconstruir una imagen esencial que los defina. Por eso según el filósofo español sería posible enamorarse de una mujer de Stendhal, pero no de una de Proust.

¹ Cf. cap. 4.

² II, 269, 270. II, 556.

³ J. Ortega y Gasset. “Tiempo, distancia y forma en el arte de Marcel Proust Proust” en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, T. II, p.706.

También en la pintura de Elstir, por ejemplo la del puerto de Carquethuit, hay una cualidad multiforme, diversa y ambigua, una búsqueda que, empleando la terminología de Ortega, llamaríamos atmosférica. No se encuentran en la obra delimitaciones claras, fronteras entre la tierra y el océano, porque aquí el pueblo es representado en términos marinos, el mar en términos urbanos; asimismo en otras de sus pinturas hay una indistinción entre el mar y el cielo, o la montaña y una catedral. Estas disoluciones y confusiones de planos muestran de qué modo las ausencias de límites y las fluctuaciones plasman en las telas una primera visión, la impresión original del artista. En ellas aparecen, más que nada, momentos y climas, de manera que pueda decirse del pintor lo que Ortega sostiene sobre Proust: “..todo en él es ambiente.”¹

Respecto también de la pintura, en los textos sobre John Ruskin, Proust cita la afirmación de Turner (cita tomada a su vez de una obra de Ruskin) sobre que pinta no lo que sabe sino lo que ve, afirmación que, sostiene Proust, podría aplicársele al estilo mismo con que Ruskin ilustra las catedrales, agregando además que es propio de sus dibujos y descripciones asociar la grandeza de las catedrales góticas con la gracia de los parajes franceses e incluir, así, el entorno natural como parte de su belleza; de este modo

*Ruskin ne séparait pas la beauté des cathédrales
du charme de ces pays d'où elles surgirent, et ..chacun
de ceux qui les visitent goûte encore dans la poésie
particulière du pays et le souvenir brumeux ou doré
de l'après-midi qu'il y a passé.*²

Las particularidades que Proust señalaba tanto en Turner como en Ruskin proporcionan una clave de la *Recherche*: en primer lugar apuntan directamente al estilo de Elstir - de quien también se dice que pinta lo que ve -, en segundo lugar remiten a su propio modo de presentar los personajes y los episodios novelescos: una sucesión de escorzos, cuyas cualidades se confunden y trasponen con las del paisaje. Sobre la manera peculiar de caracterización proustiana, que según podemos ver remite en cierta medida a la de Ruskin, dice Poulet:

*Dans le roman de Proust, presque chaque
personnage se trouve ainsi lié au paysage sur le fond
duquel il est apparu pour la première fois. ...Comme
dans l'opéra wagnérien, où chaque protagoniste est*

¹ *Op cit, Loc. cit.*

² “John Ruskin”, *Op. cit.*, p. 122. “John Ruskin”, *Op. cit.*, pp. 301 y 302.

*toujours accompagné par le leitmotiv qui l'a introduit dans le drame, ainsi chez Proust tout personnage de premier plan s'entoure d'un décor qui, par compensation, reçoit une part de sa personnalité et de ses caractéristiques concrètes.*¹

Mientras que para Genette “*l’individualité des lieux est en fait beaucoup plus marquée, chez Proust, que celle des êtres.*”²

Elstir, como Turner, no pretende pintar el mundo como es, o como sabe que es, sino su impresión, el paisaje tal cual se presenta a su sensibilidad. Análogamente, en la novela no podemos encontrar una realidad en sí como el trasfondo de episodios o personajes, sino más bien una compenetración inescindible, una unidad, cuyo estudio comprende las visiones deformadas y las alteraciones que surgen de las ópticas dadas por distintos lentes: el del hábito, el de las convenciones sociales, el del amor. Según Albérés en el artículo “Proust: novela artística y novela fenomenológica”:

No existe un ‘mundo real’, psicológico, social u otro del cual podamos sacar, como buenos fotógrafos, *clisés* objetivos e instructivos, sino que tan sólo, en cada uno de nosotros, hay una especie de concurrencia de imágenes de las cuales -individual o colectivamente- extraeremos MITOS, es decir un chisporrotear de impresiones que cambian sin cesar sobre una ‘realidad’ que no puede alcanzarse. El arte consiste entonces en jugar con estas imágenes, avivarlas, confrontarlas, sacudir incesantemente el kaleidoscopio...³

La impotencia del arte realista radica justamente en el intento de retratar, como si de algo fijo se tratara, un mundo que, por el contrario, se encuentra en constante movimiento; ante esto, el auténtico arte sólo puede hacer patente el movimiento mismo, la fugacidad, las distorsiones.

La pintura de Elstir, como se dijo, trata de reproducir la impresión, la marca original que deja el impacto de la naturaleza en su sensibilidad, en una unidad multiforme que lucha contra la intervención ordenadora propia de la inteligencia. Es por la actividad de la inteligencia que se pretende encontrar en sus obras el mar, el cielo, montañas o

¹ G. Poulet “Proust et la répétition” en *Marcel Proust*, Paris, *L’Arc*, p.8.

² Gérard Genette. “Proust et le langage indirect” en *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 234.

³ R. M. Albérés “Proust: novela artística y novela fenomenológica” en: *VVAA, Proust*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez 1969, p 63. El destacado es del autor.

catedrales. Esta inclinación a diferenciar y a establecer un orden suponen un proceso de abstracción semejante al que ocurre con las palabras y los nombres, pues,

*les noms qui désignent les choses répondent
toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à
nos impressions véritables et qui nous force à éliminer
d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion.*¹

La distancia kantiana entre una realidad en sí, inalcanzable, y la representación de esa realidad, en este caso siempre sujeta a la variación de la perspectiva, se repite en el interior de cada individuo debido a que “*nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre, nous pouvons entre les deux établir une concordance mais non combler l'intervalle*”² El esfuerzo que Proust cree descubrir en Turner, que a la vez él mismo plasma en la pintura ficcional de Elstir y en la *Recherche* es el de la creación como traducción, entendida esta como autocomprensión y aún como autoconstrucción y que representan una doble tarea: la de rescatar la única realidad posible en las huellas que el encuentro con el mundo ha dejado en sí mismo y la de constituer un lenguaje personal en el encuentro con el lenguaje de otros artistas y sobre todo a partir de la creación de sus propias obras.

El universo de la *Recherche* en su permanente fluir, en su pérdida de substancia - que en este aspecto se aproxima a la visión de Hume - plantea cierta inadecuación y distancia entre lenguaje e impresión, entre representación y realidad. Si bien algo de su carácter volátil, aéreo, inaprehensible parece involuntariamente recogido por el lenguaje, como en el caso de los nombres de las estaciones que se encuentran antes de llegar a Balbec, de las que dice el narrador “*Tristes noms faits de sable, d'espace trop aéré et vide et de sel*”³, la creación del lenguaje artístico se explica a partir del descubrimiento de que la realidad solo puede recobrase de manera fugaz y azarosa gracias a las reminiscencias de la memoria involuntaria.

Por la complejidad de su lenguaje y su cualidad siempre móvil, que parece escapar a toda norma, Walter Benjamin ha considerado a la *Recherche* un “Nilo lingüístico”⁴. Sin embargo, la cuestión del referente de esta compleja estructura

¹ II, 191. II, 467.

² II, 349. III, p. 56.

³ II, 22. II, 268.

⁴ Walter Benjamin. “Para una imagen de Proust” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas, Monte Avila, 1970.

lingüística abre un amplio campo de reflexión. Uri Eisenzweig en “ *La recherche du référent: l’église de Combray*”¹ sostiene que la iglesia de Combray representa el objeto-tipo de la escritura proustiana, pues en torno a ella se produce una síntesis entre la simultaneidad espacial, propia del referente, y la linealidad del significante lingüístico. La convergencia entre espacialidad y temporalidad determina la estructura narrativa misma. Es así que los textos sobre Combray presentan una especie de discontinuidad pues oscilan entre la descripción de la atmósfera doméstica de la casa de la tía Léonie, en cuanto interioridad, y los textos que se refieren a la iglesia, como pura exterioridad, cuyos fragmentos literalmente “envuelven” a los anteriores. Esta discontinuidad responde a una lógica implícita que proporciona una clave de la importancia simbólica y estructural de la iglesia: carece de interioridad material (que por la profusión de aromas, sabores, etc., es propia del ámbito hogareño), porque, dice Eisenzweig, al hacer concreta una cierta temporalidad a través de una exterioridad espacial, la iglesia, referente supuesto del texto, nos parece representar el objeto tipo de la escritura proustiana: vaciado, minado por el tiempo, este objeto no es más que una fachada. De lo que se trata es de la escritura misma. Así, el texto proustiano se vuelve hacia su referente, lo estructura de tal modo que indica su propia irrealidad y nos reenvía a su verdadero “objeto”: la escritura, esto es, hacia sí mismo.

Desde un enfoque semejante, Genette sostiene

Il y a donc dans la Recherche du temps perdu tout à la fois un témoignage très riche et très précis sur ce qu'on propose d'appeler la poétique du langage, et une critique, tantôt explicite, tantôt implicite, mais toujours sévère, de cette forme d'imagination, doublement dénoncée comme illusion réaliste: dans la croyance en une identité du signifié ... et du référent...: c'est ce que l'on baptiserait aujourd'hui l'illusion référentielle; dans la croyance en une relation naturelle entre le signifié et le signifiant: c'est ce que l'on pourrait nommer proprement l'illusion sémantique.²

La *Recherche*, sostiene Genette, es un texto construido por la superposición de capas, que se puede leer en varios niveles, y cuyo lenguaje ambiguo, muchas veces

¹ Uri Eisenzweig. “ La recherche du référent: l’église de Combray” en *Littérature*, n° 20, décembre 1975.

² Gerard Genette, *Op. cit.*, p. 248.

replegado sobre sí mismo, que dice lo que calla y confiesa lo que niega, es una muestra de lo que denomina lenguaje indirecto: la presencia de rastros, interiores al lenguaje, por los cuales el discurso se refuta, se traiciona a sí mismo.¹ Encuentra así una posible interpretación del lenguaje verbal de la *Recherche* como no estrictamente verbal, sino más bien como ideograma o pictograma, como signos de ideas o imágenes.

Al modo de aquellos nombres de las ciudades de playa, impregnados de su aire, su arena, su tristeza, que parecen condensar el encuentro siempre dudoso entre impresión y lenguaje, las pinturas de Elstir se ubican en un punto de convergencia semejante. Al referirse a una especie de visión original, Proust trata de ubicar en las imágenes pictóricas de Elstir, que no se refieren sino a un espacio ficcional, la espacialidad propia que se desenvuelve en la novela: el encuentro entre el artista y el mundo, no meros fenómenos ópticos o hechos lingüísticos. La *Recherche*, como la pintura de Elstir, se eleva por sobre aquella fisura entre impresiones y lenguaje - la falla que se abre entre el mundo en el que pensamos y denominamos, y el mundo en el que sentimos - de manera que en ella se manifiesta no la realidad, sino el conjunto de las hipótesis y visiones, a menudo conformadas por creencias, que intentan aprehenderla.

Así también, fundamentalmente entendida como reconstrucción, la literatura, la verdadera vida, es posible por la irrupción de una realidad esencial que emerge de las profundidades del yo en el fenómeno, también fugaz y transitorio, de las reminiscencias. La complejidad de su lenguaje responde, entonces, al hecho de que la novela intenta salvar un intervalo, que Proust considera en último término insalvable, refiere a un espacio intermedio: ni el yo o la pura subjetividad, por un lado, ni la pretensión de describir el mundo, por otro, sino el resultado de la convergencia entre ambos; ni la impresión en su estado original, que como tal, y por ser prelingüística, es intraducible, ni el lenguaje como pura construcción, sino el punto justo en que ambos se determinan y se configuran mutuamente. De modo que, y contra lo que sostiene una importante corriente de críticos, entre los que se puede mencionar a Hans- Robert Curtius² y más recientemente a Pietro Citati³, en este universo lingüístico en constante movimiento y únicamente vuelto sobre él mismo, no se encontrarían entidades metafísicas trascendentes. Por eso, sólo oblicuamente la *Recherche* parece señalar, a la manera de un

¹ Este estilo de lenguaje indirecto lo encontramos también en *Los placeres y los días*.

² Ernst Robert, Curtius en *Marcel Proust y Paul Valéry*. Buenos Aires, Losada, 1941.

³ Pietro Citati, *La paloma apuñalada*. Norma ed., Bogotá, 1988.

interrogante, alguna realidad fuera de sí: desde la pura inmanencia en la que se desenvuelve la novela es que Proust, como quien lanza una red hacia el vacío, como quien intenta resolver un enigma, pregunta artísticamente acerca de las posibilidades del arte de trascender la fugacidad y la nada.

De manera que de esa ausencia de entidades en el mundo de la novela se desprende una noción de obra cuyo espacio específico es un punto de intersección, que sintetiza varios encuentros. En primer término tenemos el encuentro de la sensibilidad capaz de ser afectada por un mundo que, en continuo fluir y distanciándose de sí mismo, sólo es comprendido de modo provisional, como una sucesión de ópticas, un conjunto de hipótesis sin solución pues “*..nous n'avons de l'univers que des visions informes, fragmentées*”¹. En segundo lugar, la confluencia de las reminiscencias e impresiones con la inteligencia que debe procurar interpretar “*comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel*”². Se trata pues de configurar un lenguaje que salve la distancia entre pensamiento y sensación, proceso gradual que supone el encuentro con otras obras y el autoconocimiento a través de la realización de las propias obras. Finalmente por la obra original “*notre esprit attentif a devant lui l'insistance d'une forme dont il ne possède pas d'équivalent intellectuel, dont il lui faut dégager l'incommu*”³, esto es, una forma no cosificada, que como posibilidad nunca está dada de una vez y para siempre, sino que constantemente, como aquel enigma que debe ser descifrado, requiere de concreciones particulares en su encuentro con el público.

Finalmente, las obras constituyen mundos cerrados, cuya singular espacialidad, como señala Eisenzweig para la iglesia de San Hilario, sólo remite a sí misma. Aunque al margen del movimiento del mundo, los ritmos presentes en la dinámica inmanente a las propias obras, revelan de manera indirecta - como pictogramas o ideogramas, según Genette - las tramas que lo conforman. Así, Elstir

*..avait su immortellement arrêter le mouvement
des heures à cet instant lumineux où la dame avait eu
chaud et avait cessé de danser, où l'arbre était cerné
d'un pourtour d'ombre, où les voiles semblaient
glisser sur un vernis d'or. Mais justement parce que
l'instant pesait sur nous avec tant de force, cette toile*

¹ IV, 154. VI, 175.

² IV, 457. VII, 226.

³ II, 349. III, 55.

*si fixée donnait l'impression la plus fugitive, on sentait que la dame allait bientôt s'en retourner, les bateaux disparaître, l'ombre changer de place, la nuit venir, que le plaisir finit, que la vie passe et que les instants, montrés à la fois par tant de lumières qui y voisinent ensemble, ne se retrouvent pas.*¹

La catedral de Combray, al surcar los siglos, transforma el tiempo al incorporarlo en las metamorfosis de su propia construcción, es decir, se trata de una obra en constante movimiento pues - por ser la arquitectura un arte cuya materia es la espacialidad y por el modo especial de su recepción - en ella el tiempo se concreta en el espacio. La música de Vinteuil, cada una de sus obras, también son constante fluir y metamorfosis aunque parecen seguir el proceso inverso. El héroe encuentra que en torno al *Septeto*, y en aquella audición en casa de Madame Verdurin, se conjugan una trama de relaciones - la virtud y el vicio; la hija de Vinteuil y Albertina; el mundo de Combray y los dos caminos, que contienen el germen de todos los demás² - de manera que aquí, como también ocurre con la narración misma, la música en cierta forma transforma la espacialidad en tiempo: “*on devinait dans qu'il s'agissait d'une transposition, dans l'ordre sonore, de la profondeur*”³. La música de Vinteuil parece contener, sin referirlo, a través del genio creativo del músico, al mundo de la *Recherche*. Pero, además, constituye un interrogante que indaga por la realidad del arte y del mundo, “*l'étrange appel que je en cesserais plus jamais d'entendre - comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art...*”⁴, de manera que señala la posibilidad de trascender la tarea nihilizadora del tiempo, pero sólo como hipótesis, y, que si bien se opone a la constante presencia de la nada, nunca parece lograr superarla definitivamente.⁵

¹ II, 714. III, 481.

² III, 768, 769. V, 284, 285.

³ III, 761. V, 276.

⁴ III, 767. V, 283.

⁵ Cf. Julio C. Moran, *La música como...Op. cit.* .

9. Signos de vejez.

Los signos de vejez del arte se estudian en relación a las siguientes cuestiones: a) el carácter original de las obras se opone al arte establecido y aceptado de una época. La nueva obra produce una paulatina transformación del gusto hasta que ella misma forzosamente forme parte del arte establecido. El contacto con las obras hace que estas finalmente conformen el punto de vista habitual de una época. Esto se examina desde el punto de vista social: las modas y la formación del gusto de una época y desde un punto de vista individual: el esfuerzo de comprensión y asimilación de una obra deriva en su agotamiento; b) en la pérdida del carácter poético de los signos, como consecuencia del proceso de desencantamiento del mundo del héroe, se manifiesta también la acción nihilizadora de la costumbre y de la razón lógica; c) Si bien no hay progreso en el arte, el carácter revolucionario de la obra resignifica y transforma el arte de su época y, aunque no es superado, éste resulta supuesto por la nueva obra; d) ligado al carácter innovador y dinámico de una obra, su opacamiento o la imposibilidad de comprensión se deriva de los criterios estáticos con que se la juzga.

La categoría de vejez tal como la aplicamos por extensión al arte refiere, en general, al agotamiento de las obras, a una suerte de enmudecimiento transitorio de sus cualidades artísticas en distintos niveles. Se plantean aquí, por tanto, diversos aspectos de la convergencia entre la obra y su recepción, relaciones que necesariamente deben darse en el tiempo. Como se vio este encuentro supone una cantidad de elementos contingentes, azarosos y de destrucción en la concreción y despliegue de las obras, así como la eventual ruptura o continuidad entre obras y artistas y la cuestión de la posibilidad del progreso en el arte. Podemos encontrar en la novela ciertas formas de envejecimiento de las obras entendidas en el sentido señalado. Una de sus manifestaciones es aquella que se encuentra en relación con la cuestión del saber del arte: las obras originales proporcionan verdades y descubrimientos que contradicen la lógica habitual y el sentido común. Una obra de arte, como un instrumento óptico, permite acceder a perspectivas innovadoras, constituye, pues, la apertura a lo desconocido. Esto, por una parte, determina que el artista original sea incomprendido y aún rechazado en su tiempo. Pero también, en la medida en que las obras paulatinamente son aceptadas y, por

así decirlo, asimiladas por las nuevas generaciones, los descubrimientos que aportan, su originalidad, finalmente parece diluirse. Así, las obras resultan incorporadas al sentido común, pasan a formar parte del punto de vista habitual. El envejecimiento en este caso consistiría en que no se produciría un auténtico diálogo entre la obra y el público, pues en su mirada ya se encuentra supuesto lo mismo que aquella pretende descubrir. Reiteradamente encontramos en la *Recherche* que el efecto de la costumbre es volver invisible todo aquello que ya no se le resiste.

Como se dijo, desde la concepción proustiana, una característica central de las obras de arte consiste en su capacidad de introducir una perspectiva hasta su aparición desconocida:

..cette beauté nouvelle et terrible d'une maison,
cette beauté nouvelle et mixte d'un visage de femme,
voilà ce que Dostoïevski a apporté d'unique au
monde...¹

Este valor de la originalidad de la obra se enlaza con la cuestión del envejecimiento en relación a su modo de ser intermitente y discontinuo y a partir de los lazos con el público receptor y con las restantes obras artísticas. Uno de los pasajes de la *Recherche* donde Proust plantea especialmente aspectos de estas complejas relaciones es aquel donde, a propósito de los cuartetos de Beethoven, se dice que los artistas verdaderamente originales son incomprendidos en su tiempo y deben crear su público en las generaciones venideras. Debemos mencionar, según señalan numerosos estudios, la influencia de Schopenhauer sobre Proust y, en efecto, pareciera que aquí la obra del filósofo encuentra resonancias en la *Recherche*. Anne Henry, por ejemplo, destaca la importancia de este filósofo y la de otros autores románticos como Schelling en *Proust romancier; le tombeau égyptien* y *La tentation de Marcel Proust*.² También Henry señala

¹ III, 380. V, p. 410.

² Anne Henry *Proust romancier; le tombeau égyptien* Paris Flammarion, 1983 y *La tentation de Marcel Proust*, Op. cit.. También en este sentido Michel Prat sostiene que es indudable que Proust ha leído a Schopenhauer: en *Pastiches y Melanges* le dedica dos páginas aunque, por ciertos errores que se encuentran en el texto, esta lectura no habría sido muy atenta. Sin embargo, sostiene Prat “*Peut-on donc tenir pour réelle et profonde une influence de Schopenhauer sur Proust? D'une façon générale, il en fait guère de doutes que la 'Weltanschauung' de ce dernier se rapproche de celle du philosophe allemand, au point de se confondre avec elle en bien des points. Mieux, les mêmes exemples, les mêmes images viennent parfois, chez l'un et chez l'autre, mettre en relief une idée importante. Ce qui, à moins de hasard peu vraisemblable, tendrait à suggérer, de la part de Proust, une lecture au moins attentive du Monde (Le Monde comme Volonté et représentation)*” Michel Prat, “Proust et la lanterne magique

la influencia de Tarde, schopenhaueriano, verdadero fundador de la sociología según la autora, de quien Proust retoma la figura del caleidoscopio de la historia para hacer referencia a las arbitrarias configuraciones de las sociedades que, a lo largo del tiempo, presentan las mismas pasiones bajo una nueva forma.

En el siguiente fragmento de *El mundo como voluntad y representación* Schopenhauer vincula justamente la cuestión de la originalidad de la obra, su público y el problema de la vejez :

El genio, por el contrario, se parece al cuerpo organizado, que asimila, transforma y produce. Es verdad que es la resultante de sus obras; pero sólo es madurado por la vida y por el mundo y de un modo inmediato por la impresión de lo intuitivo; de aquí que la más intensa cultura no perjudique nunca su originalidad. Todos los imitadores, todos los manieristas, conciben la esencia de las obras de sus maestros en conceptos; pero los conceptos no pueden comunicar nunca vida interior a una obra. Los contemporáneos, es decir, la multitud estúpida, no conoce más que el concepto y es apegada al mismo; de aquí que reciba las obras amaneradas con pronto y vivo aplauso. Pero semejantes obras enojan a los pocos años, porque el espíritu del tiempo, es decir, los conceptos dominantes en los cuales tenían sus únicas raíces han cambiado.¹

Frente a este tipo de manifestaciones artísticas que envejecen resaltan en cambio:

Únicamente las obras tomadas directamente de la vida y de la naturaleza subsisten como ésta eternamente jóvenes y conservan siempre su fuerza original. Porque no pertenecen a ninguna época, sino a la humanidad, y como se avergüenzan de adular a los contemporáneos y ponen de manifiesto los errores y extravíos de éstos, tardan mucho tiempo en ser reconocidas y lo son a la fuerza. Por lo mismo, no pueden envejecer, sino que aún pasados muchos años, siguen conservando su frescura y novedad; dejan de estar expuestas al desconocimiento y al olvido porque el juicio de algunos hombres inteligentes que aparecen muy de tarde en tarde las ha sancionado con su voto. Esta suma de juicios favorables, crecientes, va formando ese tribunal inapelable que se llama la posteridad²

de Schopenhauer” en *Revue de littérature comparée* . París, Centre National de la Recherche Scientifique, Tome LV, N° 2, 1981. p. 206.

¹ Arturo Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Bs. As., Aguilar, 1960. Libro tercero, párrafo 49, p. 235.

² *Op. cit.*, Loc. cit.

Aunque resulta indudable la afinidad del pasaje de Schopenhauer con otros de la *Recherche*, la rotunda negación de la vejez de las obras de arte revolucionarias por parte del filósofo no encuentra un eco tan contundente en Proust, así como tampoco la idea de que las obras no pertenecen a ninguna época. Es cierto que éste sostiene explícitamente que los músicos originales son innovadores a perpetuidad, así por ejemplo:

... Vinteuil, quoique venu à son heure et fixé à son rang dans l'évolution musicale, le quitterait toujours pour venir prendre la tête dès qu'on jouerait une de ses productions, qui devrait de paraître éclore après celle de musiciens plus récents, à ce caractère en apparence contradictoire et en effet trompeur, de durable nouveauté.¹

Sin embargo, más allá de las afirmaciones explícitas, en el desarrollo ficcional, la originalidad de las obras siempre es puesta en tensión con otras, por así llamarlas, fuerzas: la de la contingencia, la del hábito, la de la visión dominante en un momento histórico y su mundo. Como hemos mostrado, Proust considera que el azar es un componente fundamental tanto en la concreción de la obra como en que su creador llegue a ser considerado un artista². La originalidad frecuentemente se confunde o superpone con lo extravagante, con lo demente y aún con lo criminal. Así encontramos en el *pastiche* dedicado a Balzac sobre el *affaire* Lemoine:

..le génie n'est-il pas d'ailleurs une sorte de crime contre la routine du passé que notre temps punit plus sévèrement que le crime même, puisque les savants meurent à l'hôpital qui est plus triste que le bagne?³

Por otra parte, si en las antípodas de lo original encontramos lo habitual y establecido, de todos modos las obras innovadoras también se vinculan, más o menos sutilmente, con la trama artística y cultural de su época.

Esta confrontación en la *Recherche* entre originalidad, contingencia y arte establecido, pone en entredicho el rechazo absoluto de algún tipo de progreso artístico:

¹ III, 758. V, 273.

² Cf. cap. 3 y cap. 4.

³ "L'affaire Lemoine, I. Dans un roman de Balzac" en *Pastiches et melanges*, *Op. cit.* p. 8. "Parodias" en *Op. cit.*, p.186.

*Et j'arrivais à me demander s'il y avait quelque vérité en cette distinction que nous faisons toujours entre l'art, qui n'est pas plus avancé qu'au temps d'Homère, et la science aux progrès continus. Peut-être l'art ressemblait-il au contraire en cela à la science; chaque nouvel écrivain original me semblait en progrès sur celui qui l'avait précédé...*¹

El fragmento, cuya importancia es la de introducir explícitamente una hipótesis sobre el progreso en el arte, encuentra su contrapartida en varios pasajes de la novela, por ejemplo, en el pasaje ya citado del carácter perpetuamente original de los auténticos creadores así como en la demostración irónica sobre *madame* de Cambremer - presentada como una admiradora de Schopenhauer y conocedora a fondo de su filosofía aunque, como se puede ver, aquí sostiene una convicción opuesta a la del filósofo - quien se consideraba “*avancée*” y “*jamais assez à gauche*” al creer en el progreso lineal del arte.² De un modo semejante, esto es, como una contraposición de hipótesis, que en realidad no encuentra una resolución concluyente, resulta atenuado el carácter perpetuamente original de una obra. Pero el valor estético en sí mismo no está en cuestión pues un gran autor posterior no es superior a otro que lo precede. Mal que le pese a *madame* Cambremer-Lengrandin, Debussy no es superior a Wagner. Otra forma de esnobismo se encuentra en “Mundanidad y melomanía de Bouvard y Pecuchet” sobre los que irónicamente Proust nos cuenta que en su afán de falsa distinción rechazaban toda la obra importante de Wagner y sólo admitían *Rienzi*, su tercera ópera, por ser casi desconocida.

Enfocamos, pues, la cuestión de la vejez en relación al triple juego entre lo original, lo contingente y el arte establecido o consagrado. Volvamos sobre cuestiones ya vistas con el agregado de nuevos aportes para reunir las en una visión de conjunto. En la concepción proustiana, la obra de arte no tiene entidad metafísica alguna ni existencia separada, sino que es un mundo de posibilidades esencialmente abierto, pura virtualidad que para actualizarse requiere de la conciencia que se tenga de las peculiaridades que la constituyen como obra, resulta necesaria, por tanto, la interpretación. Una obra innovadora produce una especie de conmoción por lo original de su punto de vista, y como Beethoven, sólo puede encontrar su público en las generaciones venideras. Sin embargo de esto se desprende que esta provocación de la obra genera como

¹ II, 624. III, p. 374.

² III, 210. IV, 247.

contrapartida una tarea de asimilación, un proceso de formación del gusto, de instauración de los criterios según los cuales ella puede ser juzgada como artística. El siguiente pasaje es central en esta cuestión:

Les gens de goût nous disent aujourd'hui que Renoir est un grand peintre du XVIIIe siècle. Mais en disant cela ils oublient le Temps et qu'il en a fallu beaucoup, même en plein XIXe, pour que Renoir fût salué grand artiste. Pour réussir à être ainsi reconnus, le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit 'Maintenant regardez.' Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différents de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir (...). tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux.¹

La tarea de asimilación es también una especie de homogeneización: recordemos el pasaje donde el narrador sostiene que el arte pasado por una larga asimilación se ha convertido en una materia variada pero homogénea, donde Hugo está al lado de Molière². También en el mismo sentido

..les plus vieux auraient pu se dire qu'au cours de leur vie ils avaient vu, au fur et à mesure que les années les en éloignaient, la distance infranchissable entre ce qu'ils jugeaient un chef-d'oeuvre d'Ingres et ce qu'ils croyaient devoir rester à jamais une horreur (par exemple l'Olympia de Manet) diminuer jusqu'à ce que les deux toiles eussent l'air jumelles.³

Y si retrospectivamente el arte pierde originalidad cuando la industria vulgariza las leyes que aquel reveló⁴, esto finalmente no puede sino ligarse con la conformación de un gusto común propio de la época, una suerte de espíritu de la época mencionado por Proust:

¹ II, 623. III, p. 373.

² Cf. I, 523. II, 123.

³ II, 713. III, p. 480.

⁴ II, 194. II, p. 471, 472.

*Tout ce qui est d'un même temps se ressemble; les artistes qui illustrent les poèmes d'une époque sont les mêmes que font travailler pour elles les Sociétés financières. Et rien ne fait mieux penser à certaines livraisons de Notre-Dame de Paris et d'oeuvres de Gérard de Nerval, telles qu'elles étaient accrochées à la devanture de l'épicerie de Combray, que, dans son encadrement rectangulaire et fleuri que supportaient des dinités fluviales, une action nominative de la Compagnie des Eaux.*¹

Y en general:

*les différences sociales, voire individuelles, se fondent à distance dans l'uniformité d'une époque*²

La incorporación a lo habitual de las obras supone, en consecuencia, una suerte de banalización, por tal motivo el narrador en *Du côté de chez Swann* prefiere referirse a Sandro di Mariano y no a Botticelli “...depuis que celui-ci évoque au lieu de l'oeuvre véritable du peintre l'idée banale et fausse qui s'en est vulgarisée.”³ Sin dudas, como consecuencia del tránsito de una obra desde una posición inicial contingente hasta obtener la característica de ser necesaria, esto es, hasta convertirse en el lenguaje y la perspectiva de una época, encontramos señales de un posible envejecimiento al permanecer unidas a un momento y a una trama artística determinadas.

En cierta contradicción con el concepto de que las obras de arte originales son incomprendidas por sus contemporáneos y como una alternativa diferente (tanto en cuanto al personaje de Verdurin, cuanto a la concepción de la obra), destaca la afirmación en *Le temps retrouvé*, que ya hemos visto, sobre el impacto que causó en Elstir la muerte de Verdurin, pues, el crítico era quien había tenido “la vision la plus juste” de su pintura porque, como Swann, M. Verdurin había recibido “des leçons de goût de Whistler, des leçons de vérité de Monei”, que le permitían apreciar las obras de Elstir con justicia. Por eso fue como “un peu de la beauté de son oeuvre qui s'eclipsait avec un peu de ce qui existait, dans l'univers, de conscience de cette beauté”.⁴

Esta presunta contradicción podría quizás comprenderse por la noción proustiana de una constelación de obras y artistas cuyos lazos comunes conformarían cierto espíritu de la época, sin embargo, y sin desechar la anterior, puede encontrarse una explicación

¹ I, 446. II, p. 36.

² III, 81. IV, 101.

³ I, 220. I, 268.

⁴ IV, 349. VII, 99-100.

mejor. M. Verdurin posee como crítico la misma singularidad que los creadores originales: su carácter de ser extraordinario. Si esto es cierto, habría no sólo autores sino también críticos y hasta lectores cuya condición especial les permitiría apreciar una obra del presente. Se trataría, claro, de una situación excepcional. Es también significativo que el crítico extraordinario sea el mismo M. Verdurin que en el salón de su señora no daba signo alguno de sabiduría y que nosotros nos enteremos de su talento por un *pastiche* que Proust presenta como lo que no tiene que ser la literatura.

De todos modos este pasaje de la muerte de Verdurin encuentra un antecedente, en cuanto a la trama de artistas que se ligan entre sí en una determinada época, en otro de *À l'ombre de jeune filles en fleurs*, donde el narrador se refiere al retrato de Odette, llamada *Miss Sacripant*, pintura que constituye la partida de nacimiento más terrible para Odette pues en él se plasma la primera manera de Elstir, aquella que hace al cuadro contemporáneo de los retratos de Whistler o Manet.

Hemos ya relacionado esta línea de pensamiento que vincula la obra y su época con algunos textos sobre las catedrales, donde se plantea la imposibilidad de encontrar en ellas lo que iban a buscar los hombres del siglo XIII.¹ Y este carácter temporal y pasajero de ciertas verdades que se expresan en las obras no puede sino ligarse con la visión hegeliana sobre el arte, tal como se expresa en *Fenomenología del espíritu* en particular sobre las catedrales:

Las estatuas son ahora cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado, así como los himnos son palabras de las que ha huido la fe; las mesas de los dioses se han quedado sin comida y sin bebida espirituales y sus juegos y sus fiestas no infunden de nuevo a la conciencia la gozosa unidad de ellas con la esencia. A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que veía brotar del aplastamiento de los dioses y los hombres la certeza de sí mismo.(...) De este modo, el destino no nos entrega con las obras de este arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en las que florecen y maduran, si no solamente el recuerdo velado de esta realidad.(...) El círculo de las producciones del arte abarca las formas de las enajenaciones de la sustancia absoluta; (..) es objeto que tiende puramente a *desaparecer*.²

¹ Cf. introducción y capítulo 6.

² Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 435, 436. Destacado del autor.¹

En consecuencia, vemos que esta serie de fragmentos se contraponen a la afirmación respecto del carácter constantemente original de una obra que necesita de una conciencia artística para su resurrección y del mismo modo vinculan las obras y artistas a una trama de relaciones con otros autores y obras.

Es posible detectar también signos de vejez de las obras en el aprendizaje artístico y las experiencias estéticas del héroe. En la *Recherche* el todo se refleja en la parte, o inversamente, cualquier afirmación de orden general sólo encuentra su base en el análisis detenido de lo singular. De allí que el carácter provocador de una obra original, la consiguiente tarea de asimilación y la eventual pérdida de originalidad y su envejecimiento, reciben su condición de posibilidad en el desarrollo ficcional principalmente del héroe y de sus experiencias estéticas y luego también de otros personajes. Así, encontramos a lo largo de la novela detallados en los encuentros individuales del héroe con diferentes obras artísticas los que podríamos considerar cuatro aspectos en sus experiencias estéticas: el encuentro con el mundo desconocido de una obra original; el paulatino acceso a ese mundo, su comprensión y aún asimilación; un posible agotamiento de la obra; y finalmente sorprendentes descubrimientos en obras de variaciones inesperadas.

En relación al encuentro con una obra desconocida y la suerte de exigencia que la obra propone al receptor, a lo que nos referimos en el capítulo 5, en *À l'ombre de jeune filles en fleurs*, en un pasaje que precede al conocido fragmento sobre los cuartetos de Beethoven y ante la interpretación de Odette de la Sonata de Vinteuil sostiene el narrador:

Mais souvent on n'entend rien, si c'est une musique un peu compliquée qu'on écoute pour la première fois. Et pourtant quand plus tard on m'eut joué deux ou trois cette Sonate, je me trouvai la connaître parfaitement. Aussi n'a t-on pas tort de dire 'entendre pour la première fois'. Si l'on n'avait vraiment, comme on l'a cru, rien distingué à la première audition, la deuxième, la troisième seraient autant de premières, et il n'y aurait pas de raison pour qu'on comprît quelque chose de plus à la dixième. Probablement ce qui fait défaut, la première fois, ce n'est pas la compréhension, mais la mémoire. Car la nôtre, relativement à la complexité des impressions auxquelles elle a à faire face pendant que nous écoutons, est infime.(..) Ces impressions multiples, la mémoire n'est pas capable de nous en fournir

*immédiatement le souvenir. Mais celui-ci se forme en elle peu à peu...*¹

Y más adelante agrega:

*Ce temps du reste qu'il faut à un individu - comme il me le fallut à moi à l'égard de cette Sonate - pour pénétrer une oeuvre un peu profonde, n'est que le raccourci et comme le symbole des années, des siècles parfois, qui s'écoulaient avant que le public puisse aimer un chef-d'oeuvre vraiment nouveau.*²

En *Du côté de chez Swann*, se había señalado la importancia de la memoria en la apreciación de las impresiones musicales, cuyo carácter original las hace irreductibles a cualquier otro orden de impresiones, que son en consecuencia,

*..impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables -si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu de flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier.*³

Algo análogo a las audiciones musicales sucede con el teatro. La primera función de la Berma a la que asiste el héroe parece demasiado veloz para captar sus cualidades artísticas, así, el narrador señala la fugacidad de sus frases y sus gestos.⁴ Sólo retrospectivamente, es decir, gracias a la intervención de la memoria, puede completar aquel placer imperfecto del momento de la función. Y luego de unos años, como esas lecciones que encontramos en nosotros sabidas de memoria,

*..le talent de la Berma qui m'avait fui quand je cherchais si avidement à en saisir l'essence, maintenant, après ces années d'oubli, dans cette heure d'indifférence, s'imposait avec la force de l'evidence à mon admiration.*⁵

¹ I, 520. II, p. 120, 121.

² *Ibid*, 521, 522. *Ibid*, p. 122.

³ I, 206. I, p. 252.

⁴ I, 441. II, 30.

⁵ II, 347. III, pp. 52, 53.

Una nueva obra es, por tanto, un enigma, un interrogante que decepciona a quienes traten de juzgarla con criterios preconcebidos, como es el caso del héroe en la primera interpretación de la Berma a la que asiste, pues

...notre esprit attentif a devant lui l'insistance d'une forme dont il ne possède pas d'équivalent intellectuel, dont il lui faut dégager l'inconnu"¹ (y) "cette réaction sur la déception que causent d'abord les chefs-d'oeuvre, on peut, en effet, l'attribuer à un affaiblissement de l'impression initiale, ou à l'effort nécessaire pour dégager la vérité."²

En cuanto al posible agotamiento de la obra, cuando el héroe escucha por primera vez el septeto de Vinteuil, dice que la sonata es ya un universo agotado para él,³ y, luego, en relación a aquella supuesta necesidad de dilucidar la verdad de una obra encontramos la siguiente afirmación, ya citada en la introducción, que resulta sumamente sugerente respecto de su envejecimiento:

...Albertine savait qu'elle me faisait plaisir en ne proposant à ma pensée que des choses encore obscures et le modelage de ces nébuleuses. Elle devinait qu'à la troisième ou quatrième exécution, mon intelligence en ayant atteint, par conséquent mis à la même distance, toutes les parties, et n'ayant plus d'activité à déployer à leur égard, les avait réciproquement étendues et immobilisées sur un plan uniforme. Elle ne passait pas cependant encore à un nouveau morceau, car sans peut-être bien se rendre compte du travail de mon intelligence était arrivé à dissiper le mystère d'une oeuvre, il était bien rare qu'elle n'eût pas, au cours de sa tâche néfaste, attrapé par compensation telle ou telle réflexion profitable. Et le jour où Albertine disait: 'Voilà un rouleau que nous allons donner à Françoise pour qu'elle nous le fasse changer contre un autre', souvent il y avait pour moi sans doute un morceau de musique de moins dans le monde, mais une vérité de plus."⁴

El fragmento anterior parece corresponderse con aquellos extraídos de los manuscritos: "*Les idées qu'ils (Bergotte y Elstir) avaient mises à jour étaient*

¹ II, 349. III, 55.

² III, 876. V, 406.

³ cf. III, 754. V, 268.

⁴ III, 874, 875. V, 404.

indépendantes de la chrysalide d'où elles s'étaient échappées..."¹ En este pasaje hay una especie de ambigüedad entre el artista y la obra, y, por tanto, "*la chrysalide*" de donde escapan las ideas puede referir al autor, pero también a la obra. En el mismo sentido se entenderían otros fragmentos, como aquel 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.²

Como se puede ver, tanto enfocado en un plano general como desde el punto de vista de la experiencia estética individual es posible encontrar en la novela signos de envejecimiento. Richard Rorty en *Contingencia, ironía y solidaridad*³ expone, tomando como modelo entre otros a Proust, la tensión entre lo original, lo establecido y lo contingente, pues valora en la obra proustiana su capacidad de sobreponerse a cualquier forma de autoridad. La autoridad resulta anulada por el juego de superposición y sucesión de perspectivas. El caso de Bergotte, quien inicialmente es una autoridad en literatura para el héroe, resulta emblemático en este sentido. Rorty señala, con Nietzsche, que, mientras los hombres comunes se esfuerzan por huir de ella, sólo el poeta puede apreciar verdaderamente la contingencia. En efecto, dice, en la medida en que el poeta es capaz de utilizar el lenguaje de una manera que nunca antes había sido usado, puede constatar hasta qué punto éste es contingente.

La línea que separa la debilidad de la fortaleza es, pues, la línea que separa el uso de un lenguaje familiar y universal, de la producción de un lenguaje que, si bien inicialmente es inhabitual e idiosincrásico, de algún modo torna tangible la ciega marca que lleva toda acción nuestra. Con suerte -esa especie de suerte en la que estriba la diferencia existente entre la genialidad y la excentricidad - a la generación siguiente ese lenguaje le parecerá inevitable. Sus acciones llevarán esa marca.⁴

¹ *Le Temps retrouvé. Esquisse XXVII*, pg. 837.

² Cf. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, *Esquisse LX*, pg.981.

³ Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991.

⁴ *Ibid.* pp 48, 49.

También a una trama de relaciones entre obras y autores de una época se refiere Rorty cuando sostiene que las figuras o metáforas de un período alimentan unas las líneas de las otras, de manera que sin las metáforas de Freud hubiésemos sido incapaces de asimilar las de Nietzsche, James, Wittgenstein o Heidegger con la facilidad que lo hacemos, o haber leído con fruición a Proust.¹

Es preciso, no obstante, recordar frente a cierta ambigüedad de este fragmento del texto de Rorty, en qué plano es posible situar en Proust la irrupción del azar, esto es, la contingencia. El artista, como traductor, no es libre frente a su obra, su visión particular supone las formas personales, ciertos trazos o líneas recurrentes que constituyen un estilo propio, de manera que como el ciudadano de una patria desconocida responde a leyes no sancionadas en este mundo.² Así, en el desarrollo novelesco encontramos que, para que finalmente el héroe pueda convertirse en escritor, debe por un lado medirse con los escritores consagrados de su generación y, al mismo tiempo, encontrar un estilo personal en un arte cuyos medios de expresión se encuentran fijados por la tradición. Sin embargo, tal como se vió en el capítulo 3, aquí el azar interviene en varios planos: en la casualidad de que dependen las revelaciones de la memoria involuntaria, cuya profundización y traducción a un lenguaje artístico se fija en las obras; en la conjunción de condiciones dispares para que el artista pueda dedicarse a la tarea creativa y para que luego esta sea reconocida como tal; en la lucha que aquel emprende contra la enfermedad y la muerte para desarrollar plenamente su talento artístico.

Opuesta a la contingencia, así entendida, del llegar a ser obra de una obra, encontramos que un gran escritor, por ejemplo, parece apropiarse de todos los medios de su arte, o, como dice Rorty, a las generaciones siguientes el lenguaje de su obra le parecerá inevitable, es decir, entrará en el campo de lo establecido: “el progreso poético, artístico, filosófico, científico o político, deriva de la coincidencia accidental de una obsesión privada con una necesidad pública.”³

Los signos de vejez en el arte que se encuentran en la *Recherche*, en general, se vinculan con este último aspecto concerniente al posible desplazamiento de una obra hacia el campo de lo establecido. Pero este terreno, según se desprende de la visión

¹ *Ibid*, p. 59.

² *Loc. cit.*

³ *Ibid*. p. 57.

proustiana, no es inerte, sino que las obras consagradas conservan potencialidades que eventualmente serán desarrolladas en nuevas recepciones, esto es, que el envejecimiento de una obra sería transitorio.

Posiblemente dada la vocación literaria del héroe, la obra del artista ficcional que más parece envejer en la *Recherche* es la del escritor Bergotte y por ello en referencia a sus libros, en *Le temps retrouvé*, el narrador pregunta por la belleza que otrora encontrara en sus páginas.¹ Este pasaje parece guardar cierta simetría con la experiencia de Proust, quien debe abolir sus propias veneraciones - su relación con la obra de Ruskin es un ejemplo de ello- y tomar distancia de los artistas que admira, mediante la crítica y los pastiches por ejemplo, para elaborar su propia obra, aunque, de todas maneras, aquellos artistas admirados por el joven Proust han sido de algún modo reescritos desde la perspectiva de la novela. Harold Bloom en *La angustia de las influencias* ha tomado este aspecto de la relación entre artistas: se trata, sostiene, de la condena del poeta a aprender sus más íntimos anhelos en la constatación de los demás poetas, fuera de sí mismo. Hasta los poetas más fuertes fueron al principio débiles, dice Bloom, de modo que las relaciones entre ellos no pueden ser sino una dialéctica de influencias; a la vez que un encuentro inexorable, una velada amenaza a la propia libertad,² “las influencias poéticas constituyen una variedad de la melancolía o un principio de angustia”³. Si todo poeta trabaja a la sombra de otro poeta fuerte que lo precedió, es preciso para escapar de esta “angustia de las influencias” que su escritura revise y aún desplace la poesía anterior, es decir, el poeta fuerte es aquel capaz socavar el poder de su antecesor, de manera de abrir un espacio para desplegar su propia originalidad creativa. En este sentido puede hablarse del “envejecimiento” de una obra, de un desplazamiento y una superación, también en el camino hacia la creación de otra obra original.

Enfocaremos a continuación la cuestión de los signos de vejez en el arte y retomaremos la perspectiva estructuralista sobre la *Recherche*, en particular de Genette y Barthes. Es posible enlazar la visión de la obra de arte como signos cuyo espesor semántico se abre a múltiples desciframientos, con el carácter poético y el poder constitutivo de los nombres propios en la *Recherche* y su eventual agotamiento en el desarrollo de la novela, ocasionado por el hábito y la labor del razonamiento. Sostiene

¹ Cf. IV, 465. VII, 235.

² Harold Bloom. *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Avila, 1991, p. 36.

³ *Op. Cit.* p. 15

Barthes que el papel que para el héroe juegan las reminiscencias en la concreción de la obra, es el mismo que el descubrimiento de los nombres para Proust: lo que finalmente le posibilita escribir una novela largamente concebida, “porque el Nombre propio permite una catálisis de una riqueza infinita, es posible decir que, poéticamente, todo *A la búsqueda* ha salido de algunos nombres.”¹

La creación del nombre propio es una tarea poética que se centra sobre la relación entre el significante y el significado y es en esta relación donde se ubica el espacio de lo imaginario. Genette, por su parte, sostiene algo semejante.

*Proust réserve aux noms propres ce rapport actif
entre signifiant et signifié qui définit l'état poétique du
langage... les noms propres qui cristallisent la rêverie
du Narrateur sont en fait presque toujours ... des noms
de pays.*²

El novelista al crear los nombres propios codifica lo que en el desarrollo novelesco el narrador decodifica. Los nombres propios, en cuanto son palabras poéticas, estimulan la imaginación y ejercen un poder de evocación tal sobre el narrador que al intentar decodificarlos encuentra superpuestas numerosas figuras. Sin embargo, sucede aquí un fenómeno similar al que hemos analizado en la recepción de las obras artísticas: la proximidad y el hábito - esto es claro en el caso del nombre de Guermantes - anulan el espesor semántico y el poder de evocación que éste tenía inicialmente para el héroe; también paraliza la imaginación la tarea de racionalización de los signos, el intento de obtener conocimiento de ellos. Según Genette, la lección de etimología de Brichot importa un aprendizaje lingüístico que despoetiza y desmistifica: los nombres de países se vacían de misterio a medida que la etimología lo reemplaza por el razonamiento. El hecho es que luego de esta lección las ensoñaciones nominales desaparecen definitivamente del texto de la *Recherche*: Brichot las ha vuelto imposibles.

Podemos concluir entonces que la riqueza intrínseca de cualquier signo poético, y tal vez no sólo los nombres, es frágil y puede enmudecer o permanecer oculta. Si la costumbre paraliza la imaginación y despoetiza los signos, la creación de la obra de arte debe realizar una tarea en sentido contrario, así, luego del descenso hacia el

¹ Roland Barthes. “Proust y los nombres” en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Bs. As., Siglo XXI, 1973, p. 180.

² Gérard Genette. “Proust et le langage indirect” en *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 223.

desencantamiento absoluto, dice el narrador de *Le temps retrouvé*: “il me fallait rendre aux moindres signes qui m’entouraient (Guermantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec, etc.) leur sens que l’habitude leur avait fait perdre pour moi.”¹

Para finalizar resulta de interés realizar una analogía entre la experiencia de la vejez del héroe y la vejez del arte en el sentido que acabamos de desarrollar. El héroe descubre su vejez en el baile de máscaras de *Le temps retrouvé* cuando comprende que el mundo que le rodea es extraño y a su vez que él mismo resulta un extraño en aquel mundo. En este episodio podemos distinguir dos planos en el tratamiento de la vejez: si bien se encuentran en el relato la descripción de los signos de deterioro de los personajes, también se narra la experiencia de la vejez, o del encuentro con la vejez, como el de una especie de confusión del héroe en el reconocimiento y decodificación de sus signos. Erróneamente, el héroe se juzga y juzga a los otros según creencias anteriores, criterios que ya no pueden ser aplicados: tanto la visión de los demás como la de sí mismo permanece anclada en el pasado, de ahí que los rostros ajenos sean vistos como máscaras deformantes que ocultarían los “verdaderos”, los rostros del pasado, y que, por su parte, él mismo pretenda comportarse como un joven. El reconocimiento, como una suerte de dolorosa revelación, de esta incomprensión por anacronismo, por el detenimiento en un punto del pasado, sería tal vez una de las más contundentes experiencias del paso del tiempo. Algo semejante encontramos que ocurre en el caso del envejecimiento de las obras de arte: si, según se desprende de la *Recherche*, las obras se caracterizan por una suerte de dinamismo específico dado por el despliegue de sus potencialidades artísticas, hemos encontrado que en las distintas formas de envejecimiento se produce también un juicio erróneo, mas específicamente una cristalización. La paralización de las obras en el tiempo es una fuente de su envejecimiento.

En síntesis, encontramos signos de envejecimiento de las obras siempre relacionados o como consecuencia de: a) la tarea de la razón lógica sobre las obras, que las reduce a una determinada idea o extrae de ella una enseñanza; b) el producto de la acción del hábito que paraliza la imaginación y vuelve invisible aquello que es cotidiano; c) la tarea de asimilación que una época o un individuo realiza sobre una obra innovadora, terminando por vulgarizarla; y, por último, d) parece también ser un

¹ IV, 476. VII, 284

proceso necesario en el surgimiento de obras y artistas originales que necesitan rechazar el arte anterior, del que, de todas maneras, son deudores.

Tanto desde la perspectiva de la experiencia estética individual como desde el punto de vista de la génesis y concreción de las obras, su aceptación y posible asimilación, su relación con otras obras y otros campos artísticos o no artísticos, encontramos una lucha de fuerzas: el juego de interpretaciones, la particular trama de relaciones retrospectivas entre obras y artistas, una serie de sucesivas iluminaciones y oscurecimientos mutuos, de manera que confirmamos el carácter de la obra artística como fundamentalmente discontinuo e intermitente. En consecuencia, y en relación además con la persistencia a lo largo de toda la novela de la hipótesis materialista de la nada y del no ser, la vejez se presenta como una consagración y cristalización de determinadas interpretaciones, una visión reduccionista y a veces banalizada, lo cual ocultaría temporalmente el despliegue de potencialidades propias de la obra al obstaculizar la aparición de formas innovadoras u originales de comprenderla. La vejez es una consecuencia de la engañosa absolutización que una época realiza de cierta manera de juzgar una obra, juicio que en realidad no puede sino ser limitado; en otros términos, la vejez refiere a una especie de eclipse transitorio de las obras.

10. Vejez e interpretaciones de la obra.

Proust desarrolla en la novela formas ficcionales de interpretación que resultan capitales puesto que la vejez del arte se vincula estrechamente con cuestiones interpretativas.

En este sentido desarrollamos: a) el concepto de interpretación tomado principalmente de la hermeneútica y la estética de la recepción; b) la noción de horizonte de comprensión de la hermeneútica y la distinción entre prejuicios positivos y negativos para la comprensión; c) entre los obstáculos para la comprensión: el desplazamiento de criterios del plano de la vida al arte, el juicio sobre una obra singular desde un ideal artístico universal y preconcebido; la imposibilidad de profundizar en las impresiones estéticas; d) la Berma y Morel como intérpretes co-creadores, donde se verifica la distinción entre arte y vida; e) la lectura de la madre, el “Elogio de la mala música” y Odette y Albertina frente al piano, las interpretaciones de Swann y los snobs, como interpretaciones distorsionadas.

En el capítulo anterior mostramos los signos de vejez de las obras en la *Recherche* y las relacionamos con diversos factores de su génesis y de las experiencias estéticas. Expondremos a continuación más específicamente el vínculo entre el envejecimiento y el juego de interpretaciones que se despliegan en torno de las obras. Según Gadamer “la interpretación es la forma explícita de la comprensión”¹ e Ingarden, por su parte, como hemos señalado, sostiene que, dado que un rasgo distintivo de la obra de arte es el de poseer zonas de indeterminación o lagunas de definición, esto es, puesto que la obra constituye una creación esquemática, requiere de un observador, cuya actividad co-creadora “*interpreta*” la obra, esto es, “la reconstruye en sus características efectivas, y al hacerlo de algún modo bajo la influencia de sugerencias de la propia obra, rellena su estructura esquemática....En esta forma se produce lo que yo he llamado una ‘concreción’ de la obra de arte.”²

Mario Presas se refiere en “La verdad de la ficción: estudio sobre Paul Ricoeur”³ a distinciones que Paul Ricoeur establece en *Du texte à l’action* y que aquí

¹ Hans-George Gadamer, *Verdad y método*, *Op. cit.*, II, p. 378.

² Roman Ingarden; “Valor artístico y valor estético” en *Op. cit.* pp. 72, 73.

³ Mario Presas, “La verdad de la ficción: estudio sobre Paul Ricoeur” en *La verdad de la ficción*, *Op. cit.*, pp. 127-140.

retomaremos en función de nuestros objetivos proustianos. En efecto, hay dos sentidos del concepto de interpretación que son complementarios entre sí pues integran, sostiene, un único “arco hermeneúutico”. Tales sentidos pueden encontrarse en la obra de Proust y en ambos nos interesa destacar la presencia de la noción de mediación en cuanto estrechamente ligada a la de interpretación:

a) como apropiación, la interpretación consiste en la comprensión de sí de un sujeto frente a un texto. El texto es así la mediación a partir de la cual el lector se comprende a sí mismo. “..si la fiction est une dimension fondamentale de la référence du texte, elle n’est pas moins une dimension fondamentale de la subjectivité du lecteur. Lecteur, je ne me trouve qu’en me perdant.”¹ La interpretación es la actualización de las posibilidades semánticas de un texto y la lectura resulta así semejante a la ejecución de una partitura musical. La apropiación *hic et nunc* de sus intenciones produce la fusión entre la interpretación del texto y la interpretación de sí por parte del lector.² Este primer sentido, al que hicimos referencia en el capítulo 5, se encuentra fundamentalmente en la concepción de la lectura de Proust como lectura de sí expuesta en *Le temps retrouvé*.

b) la interpretación en un sentido más objetivo aparece ligada a la explicación del texto, por ejemplo, propia de los análisis estructurales. Si la intención es la del texto, sostiene Ricoeur, y si esta intención es la dirección que ella abre para el pensamiento, es necesario comprender las relaciones internas de dependencia que constituyen su estructura: “expliquer c’est dégager la structure (du texte)...interpréter, c’est prendre le chemin de pensée ouvert par le texte”³ De manera que la relación triangular que establece el concepto de intérprete de signos de Peirce - objeto, signo, intérprete - es utilizada analógicamente por Ricoeur como modelo para otro triángulo que se establece en la interpretación de textos: el texto, la semántica profunda desarrollada por el análisis estructural y la serie de intérpretes. Resulta de sumo interés para nuestro estudio la observación del autor en cuanto a que la cadena de interpretaciones producida por la comunidad de intérpretes es incorporada a la dinámica del texto, como un trabajo del sentido sobre sí mismo. En esta cadena, reaparece la noción de mediación, porque los primeros intérpretes sirven de tradición a los últimos, que son los intérpretes propiamente dichos, pues son los que actualizan el texto. El segundo sentido que enfatiza

¹ Paul Ricoeur, *Op. cit.*, p. 117.

² *Op. cit.* pp. 152, 153.

³ *Op. cit.*, p. 156.

los aspectos más objetivos de la interpretación lo encontramos en la cadena de artistas y obras de la *Recherche* y su relación con el héroe y en la concepción del crítico-artista, que es un mediador entre la obra y el receptor. La idea de que el contacto con la obra siempre requiere de mediaciones resulta de utilidad para comprender también el papel negativo que ejercen lo que denominamos la anticrítica (Sainte-Beuve, madame de Villeparisis), así como la idolatría, las modas y el esnobismo estético.

En la síntesis de los dos sentidos, interpretar es una apropiación de (y a través de) la serie de interpretaciones anteriores. De manera que consideramos estas nociones importantes para el análisis de la obra proustiana y sustentan la idea de su proximidad con la hermeneútica y la estética de la recepción.

Por su parte George Steiner¹ aproxima el concepto de interpretación al de traducción, lo que resulta especialmente significativo por la importancia que tiene en Proust la noción de traducción, tanto en la creación como en la recreación. En *Después de Babel* el autor señala la riqueza en francés de *interpréter / interpreter* -que también es aplicable al español - pues, por un lado aluden a “lo que da vida al lenguaje más allá del lugar y del momento de su enunciación o transcripción inmediatas”, por otro a la recreación según la cual “volvemos a realizar paso a paso la obra del artista”², pero además estos términos se utilizan para hacer referencia al traductor. Entender es siempre traducir. La traducción no es sólo una transposición de una lengua a otra, tiene una dimensión diacrónica dentro de la misma lengua, traducimos en cuanto entramos en contacto con obras del pasado. Steiner explora los límites de la traducibilidad de un texto, pues, aquí la distancia que separa la lengua-fuente de la lengua receptora es el tiempo: “los instrumentos de acercamiento y penetración están constituidos por una compleja combinación de conocimientos, familiaridad e intuición recreativa. Y en todos los casos existen igualmente penumbras características y márgenes de error y fracaso. Algunos elementos eludirán una comprensión o revitalización integral. La barrera del tiempo podrá revelarse mucho más refractaria que la de la diferencia lingüística”³.

Como dice Vincent Descombes en *Proust. Philosophie du roman*, hay, en el modo mismo de realización de las obras, ciertos criterios de identidad que permiten que

¹ George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, F.C.E., 1995, pp.36-52. *Presencia reales*, Barcelona, ed. Destino, 1991, p. 19 y sgs.

² George Steiner, *Después de Babel*, *Op. cit.*, p. 49.

³ *Op. cit.*, p. 50.

se pueda distinguir un cuadro de una tela pintada, o un libro de un texto.¹ Sin embargo, sostiene este mismo autor, reconocemos una obra en una pintura no por invocar ninguna esencia general o por aplicar un criterio de la pintura sino porque pertenecemos a un mundo que tiene desde hace largo tiempo pinturas, un público dispuesto a adquirirlas, lugares de exposición donde es posible compararlas, escuelas o ateliers donde iniciarse en las técnicas pictóricas, esto es, que venimos de una tradición que cultiva las artes. “*C’est en somme l’institution de la peinture qui répond à la question ontologique portant sur le tableau*”.² No obstante el punto de vista sociológico resulta limitado en la *Recherche*:

*Les niais s’imaginent que les grosses dimensions des phénomènes sociaux sont une excellente occasion de pénétrer plus avant dans l’âme humaine; ils devraient au contraire comprendre que c’est en descendant en profondeur dans une individualité qu’ils auraient une chance de comprendre ces phénomènes.*³

Aunque existe una relación de explicación mutua, podemos aplicar esta cierta prioridad de lo individual para clarificar los aspectos más generales y aún sociales en la comprensión o incomprensión de las obras artísticas.

Como sabemos, según Proust no existen principios generales absolutos según los cuales se pueda determinar el carácter artístico de una obra. Como el artista mismo, cada mundo artístico es singular, y según lo muestra el desarrollo del héroe en la novela, frente a cada una de ellos es el receptor quien debe descubrir el estilo de su creador así como las cualidades estéticas plasmadas en sus obras. La mejor comprensión de una obra requiere a menudo de ciertos conocimientos previos. Pero también, según se desprende de la novela, el receptor puede tomar poéticamente obras u objetos que inicialmente no tienen esa intención, por ejemplo, el héroe encuentra una cualidad poética, un poder de sugestión y evocación, en las cartillas de los horarios de trenes, en los nombres de pueblos y ciudades y en los pregones callejeros que compara con músicos importantes.

¹ Vincent Descombes, *Op. cit.*, cap. 7, “Ontologie de l’oeuvre d’art”, p. 103 y sgs..

² *Ibid.* p. 113.

³ II, 106.

recreación de la recepción estética es expuesta claramente por Proust en los textos referentes a su concepción de la lectura. En “Jornadas de lectura”, que reproduce el prólogo a *Sésamo y Lirios*, por una parte, niega que el lector pueda constituirse en artista pues la obra pertenece a otro, es decir, el autor. Así, sostiene que la lectura está en el umbral de la vida espiritual, puede introducirnos en ella, pero no es la vida espiritual. Pero nos parece que podemos adoptar a la vez otro enfoque, pues, la lectura, que en realidad no nos dice todo, tiene el papel de una incitación a penetrar en lo más profundo de nosotros mismos, pone en movimiento nuestra propia actividad creadora.¹ Con la mención de Corot y Monet, el autor parece ampliar esta visión de la lectura a la recepción artística en general.

Más tarde, en la *Recherche*, la recepción creativa de la lectura “anticipa tesis recepcionistas de Jauss y podría concordar con la idea de Gadamer de la congenialidad del lector respecto al autor”.² Asimismo esta perspectiva coincide con la de Jauss en el carácter parcial o insuficiente de la voluntad creadora y el aspecto imprevisible de su recepción y con Gadamer en cuanto a que el sentido de un texto supera siempre a su autor y que la comprensión nunca es reproductiva sino productiva³. Igualmente hemos señalado ya en capítulos anteriores que resulta fundamental para la constitución de sentido la conjunción entre las obras y su recepción. La diversidad de intérpretes e interpretaciones en el universo proustiano, en coincidencia también con lo que sostiene Jauss⁴, es la que indica la cualidad estética de una obra.

La obra de arte para Proust tiene un potencial cognoscitivo, sin embargo, este saber del arte nunca tiene un carácter cerrado, acabado, sino que, como se ha dicho, se presenta como una tarea a realizar. La concreción de las obras reconstruye y traduce artísticamente la particularidad de la vida y deriva en la construcción de mundos de formas, colores, sonidos, mediante los cuales el artista puede comunicar la singularidad de sus sensaciones. Inversamente, en la recepción, la particularidad de las impresiones estéticas recibidas, conduciría a un saber provisorio: el que resulta de la exploración del universo desconocido que la obra significa, la incorporación de una nueva óptica, y de un

¹ “Journées de lecture” en *Essais et articles*. Paris, Gallimard, 1971, p. 178.

² J. C. Moran “Lecturas artísticas y creación en Marcel Proust”, comunicación al VIII Congreso Nacional de Filosofía. Mar del Plata, 1995. (inédito).

³ Cf. Hans-George Gadamer, *op. cit.*, II, p. 366.

⁴ Hans-Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva literatura” en J.A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/libros, 1987, p.71.

lenguaje innovador. La obra constituye un universo particular y a la vez un nuevo instrumento óptico que proporciona un saber siempre provisional y al incitar a la creación revela que todos somos potenciales artistas. En virtud de esta serie de características propias del encuentro entre obra y receptor y dado que siempre este es un encuentro de, por así decirlo, dos universos es posible establecer una distinción en las condiciones dadas en el receptor entre las que hacen posible una comprensión original de la obra y las condiciones que, en cambio, obstaculizan este acceso comprensivo al mundo de la obra. Se trataría entonces de una tarea hermeneútica en el sentido en que Gadamer señala que tal tarea hermeneútica consiste en esclarecer las condiciones bajo las cuales se comprende y distinguir los prejuicios productivos, es decir, aquellos que posibilitan una determinada comprensión de la obra, de los que obstaculizan la comprensión y producen malos entendidos.¹ En este sentido, el encuentro de la obra con su público nunca sucede en el vacío, por el contrario, siempre se da situado, esto es, no omite Proust la presencia de intereses personales, la intervención de ciertas instituciones artísticas como la crítica, y aún la incidencia de factores políticos y sociales como la guerra y los conflictos y luchas de poder propios del gran mundo.

Es evidentemente dificultoso establecer límites entre comprensiones correctas e incorrectas debido a la apertura misma de la obra de arte. De todos modos, es posible encontrar en la obra proustiana algunos criterios según los cuales se pueden trazar en alguna medida ciertas distinciones. En este marco, en efecto, podemos encontrar, en el desarrollo novelesco, una serie de experiencias aparentemente artísticas pero cuyos obstáculos hacen imposible que se constituyan en auténticas experiencias estéticas, aunque sí son sentimentales o mundanas. Las condiciones en que se realizan no permiten la comprensión de la obra desde un punto de vista artístico, o al menos totalmente artístico, sino que, de acuerdo a su contexto, la dimensión artística o bien aparece subordinada a aspectos emotivos o sociales o bien desaparece. Pretendemos que el análisis de estas experiencias, dependientes de la virtualidad básica de la obra, ilumina los procesos más generales según los cuales en una época una obra - por su banalización, incomprensión o recepción reduccionista- resulta envejecida. Debe notarse que de todos modos la creación artística es siempre posibilidad, tanto de una interpretación estética cuanto de una interpretación que la distorsione. De modo que, paradójicamente, las

¹ *Op. cit.* p. 365.

modos la creación artística es siempre posibilidad, tanto de una interpretación estética cuanto de una interpretación que la distorsione. De modo que, paradójicamente, las interpretaciones contrarias y hasta prohibidas por la obra, siempre que tengan algún sentido artístico por falso que fuere, son provocadas por ella misma en su encuentro con el receptor. La vejez, pues, es una posibilidad incitada por la misma creación. Todo lector es lector de sí mismo, pero todo lector es también infiel aunque la reconstrucción artística pueda enriquecer la obra.

Además es posible establecer la proximidad entre, por un lado, la subordinación que se muestra en ciertos episodios novelescos de lo artístico a lo aparentemente no artístico y, por otro, el carácter exclusivamente instrumental que adquiere una obra según Ingarden cuando se la considera únicamente en función de su capacidad de provocar o evocar una experiencia placentera en el receptor. El valor de una obra aparece en estos casos, según Ingarden, dependiendo de experiencias o estados mentales variables, no pertenece a la obra misma sino al estado emocional del espectador y, puesto que no refiere a cualidades intrínsecas de la obra, de ninguna manera se trata de un valor artístico. Sostiene este autor:

Es precisamente en la esfera de la obra de arte y sus concreciones, esfera que se encuentra más allá de la de nuestras experiencias y sus contenidos, donde debemos indagar si es o no posible encontrar algo que pueda ser reconocido como específica y verdaderamente valioso.¹

Enumeramos entonces, en relación, a los obstáculos de la interpretación:

a) el que impide una comunicación estética entre obra y receptor consiste, como se desprende del *Contre Sainte-Beuve* y la novela misma - aunque ciertamente más matizado- en la confusión entre los planos de la vida y el arte y el desplazamiento de valores o criterios de un plano a otro.

b) el que motiva la decepción del héroe en la primera audición de la Berma.² Resulta de establecer una idea universal de belleza previa al encuentro con una obra que siempre es singular y que por su carácter innovador y original impide encontrar cualquier clase de idea o noción anterior que la contenga o explique.

¹ Roman Ingarden, *Op. cit.*, p. 78.

² II, 349. III, 55, 56.

propio público, o por poca disposición a realizar un esfuerzo semejante, como el caso de Swann, quien por cierta pereza intelectual no profundiza en sí mismo ni en el universo de las obras.

Entonces, el desarrollo de estas fallidas experiencias estéticas individuales constituyen algunos modelos a partir de los cuales es posible explicar casos más generales de desencuentros de una obra con el público de modo que el envejecimiento de las obras se manifiesta en esta clase de situaciones.

La apertura de las obras artísticas se aprecia en la *Recherche* y en los *Essais et articles* - en el hecho de que la mayoría de los personajes se constituyen en algún momento de la novela en receptores y, consecuentemente, intérpretes artísticos.¹ Esta presencia de múltiples intérpretes e interpretaciones resulta sumamente interesante porque posibilita al autor desarrollar ficcionalmente la noción de interpretación en sus diversos sentidos. En las artes representativas se introduce un tipo particular de intérprete, sin cuya intervención la obra carecería de ser. Nos referimos a la interpretación como ejecución musical o representación teatral o a la danza, que tanto interesara a Proust por los *ballets* rusos, o incluso a los dramas musicales wagnerianos como arte total. Este nuevo tipo de intérprete juega un papel indiscutible en la concreción de la obra y su intervención es necesaria como intermediario entre la obra, la crítica y el público, lo cual no elimina a los dos últimos como receptores que efectúan a su vez una interpretación propia, pero dependiente de lo actuado por el intérprete que representa, pues es lo que tienen ante sí. En ambos casos la auténtica interpretación no puede ser sino una recreación. Por el papel, diferente entre sí, que juegan en la trama de la novela, el caso del teatro y de la actriz ficcional, la Berma, por una parte, y el de la música y el violinista Morel, por otro, resultan en cierto modo paradigmáticos tanto en lo que concierne a la interpretación como recreación cuanto a la distinción entre arte y vida.

En relación a Morel, Charlus - quien no perseveró en desarrollar su talento musical y se convierte en protector del violinista - resalta el aspecto mediúmnico del intérprete, pues admira el talento del músico y su notable comprensión de la obra de Vinteuil, a pesar de su juventud y escasa formación. En torno a este personaje de Morel

¹ Pierre Champion sostiene al respecto que en la *Recherche* "...la pensée de l'art ici consiste, non pas à commenter des oeuvres, mais à inventer les artistes qui ordonnent la perspective générale d'un sujet fictionnel, comme autant de sujets eux-mêmes fictionnels" en "L'invention de la critique dans Proust", *Colloque L'invention de la critique d'art*, Universidad de Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

intérprete, pues admira el talento del músico y su notable comprensión de la obra de Vinteuil, a pesar de su juventud y escasa formación. En torno a este personaje de Morel se desarrollan una serie de episodios que hacen contrastar sus dotes como músico con sus cualidades personales - por el talento de las primeras y la bajeza moral de las segundas - lo que refuerza la tesis proustiana de la separación entre el artista y el hombre, entre el arte y la vida convencional. La situación de Morel propone un problema platónico, en cuanto ejecuta obras de Vinteuil revela además de oficio una eximia comprensión de la obra, pero difícil sería obtener de él, a pesar de su valoración de la música, alguna consideración inteligente sobre las obras. En este caso su interpretación parece agotarse en su ejecución, pero ni siquiera podría probarse que se trata de un fenómeno conciente.

Por su parte, la actriz Raquel es una figura construida especularmente con la de Morel, de manera que constituye su equivalente en el teatro, por su labor de intérprete, si bien su talento no merece los mismos elogios que Morel, por su pasado oscuro y sus relaciones clandestinas con miembros de la familia Guermantes. En cambio la Berma no tiene el mismo tipo de desarrollo ficcional, es siempre misteriosa y distante: el héroe y sus compañeros de escuela la consideran entre sus artistas preferidas y discuten acerca de sus cualidades interpretativas sin haber asistido nunca al teatro, lo que hace de la artista un personaje idealizado y explica la decepción inicial del héroe cuando finalmente asiste a una de sus funciones. Sólo en *Le temps retrouvé*, sabemos algo de la existencia desdichada y solitaria de la actriz, otra pequeña historia de decadencia e inversión de personajes.

A veces el autor asume él mismo ese papel de intérprete como Vinteuil:

...un grand musicien (il paraît que c'était le cas pour Vinteuil quand il jouait du piano) son jeu est d'un si grand pianiste qu'on ne sait même plus de tout si cet artiste est pianiste parce que (...) ce jeu est devenu si transparent, si rempli de ce qu'il n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'oeuvre.¹

De ahí que los buenos intérpretes parecen inseparables de las obras que ejecutan, lo que sería más claro en el caso de la música (algo de cierto habría, entonces, en el juicio de los Cottard, quienes por su total incapacidad de apreciar la música, atribuían la obra al

¹ II, 347. III, 53.

intérprete pues pensaban que el ejecutante era el que la improvisaba erráticamente en el momento). Sin embargo la interpretación siempre es una recreación personal, como el ejemplo de la Berma a quien el narrador proustiano le atribuye un papel creador equivalente al del autor de la obra que representa:

*Je compris alors que l'oeuvre de l'écrivain
n'était pour la tragédienne qu'une matière, à peu près
indifférente en soi-même, pour la création de son chef-
d'oeuvre d'interprétation...*¹

Y compara su estilo de interpretación con el de Elstir, en su manera de disolver y homogeneizar elementos que en principio parecen diversos y de infundirle una luminosidad personal al conjunto de la obra. En las artes representativas es posible captar más nítidamente el carácter dinámico de las obras y sus metamorfosis a través del tiempo. El intérprete, que concretiza con su interpretación la obra, es un co-creador que imprime su propio estilo en la ejecución. De ahí que la obra, siendo siempre la misma, está sujeta a la variación de las diversas recreaciones por parte de los intérpretes. De manera que la obra es fuente de distintas recepciones, sucesivas o simultáneas: la interpretación que hace la Berma de *Fedra* es necesariamente diferente a la de otras actrices. Las obras musicales son ejecutadas de modo heterogéneo y, análogamente, las estatuas de la catedral de Amiens tienen un sentido para los hombres del siglo XIII, que no es el mismo que encuentra en ellas Ruskin y que difiere a su vez de lo que Proust aprecia en ellas. Las diversas y sucesivas maneras de comprender una obra se producen dentro de límites determinados, un marco que condiciona su recepción y que comprendería un conjunto de normas estéticas o extraestéticas que pautan un horizonte de comprensión para la obra. Se trata de la tarea de asimilación de una obra cuya tendencia es a enmarcarla en una tradición. Según sostiene Gadamer, todo intento de comprensión esta forzosamente sometido a los efectos históricos, es decir, toda comprensión se ejerce en el marco de una situación hermeneútica determinada, desde un horizonte entendido como círculo de visión que determina lo visible.

Si la vigencia de una obra depende en gran medida de la sucesión de sus interpretaciones que la reactualizan según las perspectivas de diversas épocas, encontramos formas de recepción que paralizarían esta posibilidad de distintas

¹ II, 351. III, 57.

interpretaciones, que la oscurecen y que pueden derivar en su marginación u olvido, lo que de hecho ha ocurrido en numerosas oportunidades en la historia del arte. En este sentido, como ya señaláramos, para la cuestión de la vejez en el arte, nos interesa particularmente un modelo de interpretación que vinculamos con el problema de los límites de la labor co-creadora del intérprete, esto es, con la posibilidad de que la interpretación se convierta en distorsión.

Un ejemplo claro es el episodio de la madre y su lectura del *François le Champi* la noche del beso denegado. Este constituye un punto focal en la *Recherche* que parece anticipar una serie de interpretaciones con características particulares y análogas. Según señala Descombes se encuentran en este episodio, en germen, varios rasgos de la concepción estética de Proust: la interpretación como recreación, la subordinación del tema al estilo, la valoración de fragmentos por sobre el todo. Por nuestra parte, creemos también que en este episodio, dada la situación en que se realiza la lectura, se pueden encontrar elementos que caracterizarían modos de incomprensión de las obras, esto es, se presentan una serie de prejuicios que obstaculizan el encuentro con la novela leída y que en consecuencia podemos vincular con la cuestión del envejecimiento de las obras.

La recreación de la obra de George Sand que realiza la madre se produce en dos planos. El primero en cuanto su lectura saltea todas las escenas de amor, por no resultar adecuadas para un niño. Esta interpretación lacunar vuelve para el héroe incomprensible y misteriosa la trama de la obra, sin embargo estimula su imaginación que atribuye el misterio al “*nom inconnu et si doux de ‘Champi’*”¹. La lectura incompleta de la madre anticipa y de algún modo parece explicar, al menos en parte, la valoración de lo fragmentario y la superioridad del estilo por sobre el tema. Y en un segundo plano, el estilo mismo con que se efectúa la lectura puede otorgar un nuevo interés al libro:

*Si ma mère était une lectrice infidèle c'était aussi, pour les ouvrages où elle trouvait l'accent d'un sentiment vrai, une lectrice admirable par le respect et la simplicité de l'interprétation, par la beauté et la douceur du son.*²

Y a pesar de que el narrador sostiene la escasa originalidad de la obra, el acento y la modulación de la lectura materna “...*insufflait à cette prose si commune une sorte de*

¹ I, 41. I, 57.

² I, 41, 42. I, 57.

vie sentimentale et continue.”¹ Se podría sostener ante esta interpretación de la obra de George Sand, que como la Berma, la madre ha tomado la obra como un material para su recreación. No obstante esta recreación llega hasta el límite de la distorsión, pues por las omisiones de la lectura, dudosamente se aceptaría que la obra que ha escuchado el héroe sea estrictamente la misma que escribiera George Sand, lo que no impide, por otra parte, por la manera sugerente con que se ha realizado la lectura, que esta experiencia constituya para el héroe una iniciación a lectura de “*vrais romans*”.² Es importante, sin embargo, destacar en qué consiste la distorsión de esta interpretación, tomando lo que en el mismo pasaje es señalado por el narrador. La madre realiza una lectura sentimental de la novela, porque destaca del *François le Champi* la bondad y distinción moral. Pues

*...maman avait appris de ma grand-mère à tenir
pour supérieures à tout dans la vie, et que je en devais
lui apprendre que bien plus tard à ne pas tenir
également pour supérieures à tout dans les livres..*³

Esta lectura, sumada al contexto indudablemente dramático en que se realiza, desplaza para el héroe metonímicamente sus cualidades a la obra, de modo que, a pesar de su incomprensión, esta adquiere una “*vie sentimentale*”. Si luego en la narración quedará claro que no se pueden confundir los criterios con los que se juzga la vida con los artísticos, y tampoco se puede juzgar al artista por el hombre, como el caso de Morel, aquí, por el contrario, una obra que el receptor no puede comprender por su lectura fragmentaria, no obstante condensa y cristaliza los aspectos emotivos de su situación dramática. Se aplican, para apreciarla, sentimientos y valores morales propios de la vida, es decir, se juzga a la obra por la experiencia emocional que vive el receptor.

La confusión de planos que se produce en la superposición o subordinación del arte con aspectos amorosos o sentimentales en la interpretación coincide posiblemente con la producción y apreciación de cierta clase de música según se explica en el breve texto de *Les Plaisirs et les jours*, “*Éloge de la mauvaise musique*”:

(La mala música) *...bien plus passionnément que
la bone, bien plus qu'elle elle s'est peu à peu remplie
du rêve et de larmes des hommes ... Sa place, nulle
dans l'histoire de l'Art, est immense dans l'histoire*

¹ I, 42. I, 58.

² I, 41. I, 57.

³ I, 42. I, 58.

sentimentale des sociétés.”¹ y “...telle fâcheuse ritournelle, que toute oreille bien née et bien élevée refuse à l’instant d’écouter, a reçu le trésor de milliers d’âmes, garde le secret de milliers de vies...”²

La mala música es creada y valorada no según criterios artísticos sino sentimentales. Se corresponde con una clase de versión, que aunque no se trata de música, encuentra un ejemplo en la lectura de la madre y también en las malas interpretaciones de una obra musical, en las ejecuciones de Odette y Albertina, quienes son pianistas sin talento. Como en el caso de la lectura materna, tal vez por el vínculo sentimental que unen a Odette y Albertina con sus receptores - Swann y el héroe respectivamente -, el escaso talento de ambas tampoco impide, dado que sus interpretaciones se vinculan y forman parte de experiencias amorosas, que se produzca una suerte de comunicación emotiva por medio de lo musical. Asimismo el héroe interpreta la música de Schubert de esta manera pues, como parte de la cura de su decepción amorosa con la señora de Guermantes, había cantado varias horas seguidas, llorando, el “Adiós” de Schubert.³ Otro caso por el estilo, donde se conjuga una ejecución y una recepción sentimental de la música, lo encontramos en *Albertine disparue* cuando el héroe en Venecia escucha *Sole mio*:

Chaque note que lançait la voix du chanteur avec une force et une ostentation presque musculaires venait me frapper en plein coeur; quand la phrase était consommée en bas et que le morceau semblait fini, le chanteur n’en pas assez et reprenait en haut comme s’il avait besoin de proclamer une fois de plus ma solitude et mon désespoir.⁴

Otro modelo del desplazamiento y subordinación del arte a la vida es el que explica el fracaso artístico de Swann. Este, en su primera época con Odette, a pesar de su amplia cultura y sensibilidad, aprecia la música de Vinteuil en la torpe ejecución de su amada pues, “*..la vision la plus belle qui nous reste d’une oeuvre est souvent celle qui s’éleva au-dessus des sons faux tirés par des doigts malhabiles, d’un piano*

¹ “Éloge de la mauvaise musique” en *Les Plaisirs et les jours*. En *Jean Santeuil précède de Les plaisirs et les jours*. París, Gallimard, 1971, p. 121. “Elogio de la mala música” en *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea. Op. cit.*, p.113.

² *Ibid.* p. 122. *Ibid.* p. 114.

³ II, 666. III, 424.

⁴ IV, 233. VI, 262.

désaccordé"¹. Asimismo esta recepción de Swann de la sonata de Vinteuil está signada por su resignación a no profundizar en las impresiones musicales e identificar esta música con su amor por Odette. Algo análogo a lo que sucede con su apreciación de la *Céfora* de Botticelli, fragmento que justifica para Swann a Odette como objeto de sus amores.

En el aspecto de la producción artística encontramos, como se dice para el caso de la música, que estas obras que se llenan de sentimientos y de lágrimas y cumplen un papel valioso en la vida de las personas, quedan fuera de la historia del arte. Las interpretaciones y recepciones análogas, aún cuando fueran de obras -reales o ficcionales- cuyas cualidades artísticas son indudables (la *Céfora* de Botticelli, la sonata de Vinteuil), las dejan provisoriamente fuera de la historia del arte. Esto es también muy claro en las apreciaciones del arte de personajes como *madame* de Cambremer - Legrandin y tantos otros cuyas ópticas están teñidas de intereses pragmáticos o snobs. Las experiencias en las que ciertos prejuicios extraartísticos a través de los cuales se aprecian las obras no sólo, como se dijo, impiden u obstaculizan la comprensión de las obras, también derivan en formas de idolatría y fetichismo². Podemos concluir que, si el receptor es hasta cierto punto un co-creador, la separación entre arte y vida debe regir también para la recepción artística, o como ya se estudió, la verdadera vida es la que ha sido expuesta a la comprensión por el arte: sólo por la experiencia de la repetición, que supera la inmediatez de la vida vivida, rescata la belleza o la felicidad que no se aprecian de modo inmediato. De manera que en la experiencia estética se encuentra una fuente de autocomprensión.³

Desplazamientos semejantes ocurren en la crítica de arte: el buen crítico sería también un recreador que contribuye a que haya una conciencia de la obra porque, según ya se dijo, la mejor apreciación de algunas obras requiere de ciertos conocimientos previos sin los cuales ésta se tornaría inaccesible. Abandonamos aquí el punto de vista estrictamente individual. La tarea de los críticos tiene una dimensión social de nexo, intermediario u obstáculo entre el público y la obra. Es decir, que la concepción de la tarea del crítico apunta a ciertos aspectos receptivos de la experiencia estética vinculada fundamentalmente con el carácter gradual del acercamiento del público al mundo de las obras y con la necesidad de desarrollar ciertas capacidades y conocimientos que le

¹ I, 233. I, p. 283.

² Como ya se ha estudiado en el capítulo 6.

³ Cf. capítulo 7 sobre la discontinuidad y la repetición en la obra y la vida.

permitan acceder plenamente a ellas. Se desarrolló en el capítulo 6 el papel que en la novela juegan los críticos o aquellos personajes que cumplen una función semejante. Esto se comprobó tanto en la apreciación postrera de Bergotte de *La vista de Delft* como en la del héroe de los motivos persas de la iglesia de Balbec a partir de las explicaciones iluminadoras de Elstir. En todos estos casos ciertos personajes ejercen una función que Proust considera propia de los críticos, como es la de ayudar a apreciar aspectos de las obras que de lo contrario permanecerían ocultos para quien, al aproximarse por primera vez, no estuviese avisado sobre ellos, y, significativamente, puesto que la auténtica comunicación se da entre artistas, la mayoría de quienes realizan esta tarea iluminadora son artistas.

También se vió que en *Contre Sainte-Beuve*, este autor constituye un modelo de anticrítica, porque no intenta buscar los caracteres distintivos en la obra de un escritor ni reconstruir a partir de ella su mundo espiritual, al contrario, pretende explicar ese yo creador a partir del yo que aparece cotidianamente, juzga al poeta por el hombre, ignora que un libro es producto de otro yo que el que se manifiesta en sociedad. Por otra parte, la pasión patriótica, que asume distintas posiciones según el giro de los acontecimientos - militarista contra el dreyfusismo, que era antimilitarista, antimilitarista contra Alemania, acusada de supermilitarista- se refleja en ciertos críticos que pueden, por estas razones políticas, impugnar las obras de Wagner o Goethe. Esta clase de crítica es la que elogia y exige un arte patriótico o popular. Contra esto, dice el narrador, el artista responde a su patria siendo artista

*c'est-à-dire qu'à condition, au moment où il étudie ces lois, institue ces expériences et fait ces découvertes, aussi délicates que celles de la science, de ne pas penser à autre chose - fût ce à la patrie - qu'à la vérité qui est devant lui. N'imitons pas les révolutionnaires qui par 'civisme' méprisaient, s'ils ne les détruisaient pas, les oeuvres de Watteau et de La Tour, peintres qui honorent davantage la France que tous ceux de la Révolution.*¹

Como se pretendió mostrar, si distintas generaciones interrogan a las obras desde diversos horizontes y la capacidad de estas de asumir nuevos rostros es la fuente de su vigencia, ciertas interpretaciones, por el contrario, ejercen un opacamiento respecto de

¹ IV, 467. VII, 237, 238.

nuevas recepciones, es decir, habría formas de incomprensión o distorsión que obstaculizan la actualización de la obra. La evolución de la *Recherche* misma es ilustrativa al respecto, según señala Henry Peyre, sucesivamente se la ha considerado en declinación por la pérdida de su originalidad, por la ausencia de compromiso social o se ha intentado reducirla a ser la expresión narrativa de una filosofía como la de Bergson.¹

Hemos visto en la ficción narrativa de qué modo la apreciación de la obra a partir de una idea preconcebida puede impedir su comprensión; cómo lo que llamamos anticrítica, al encuadrar la obra dentro de ciertos criterios establecidos o subordinarla a valores extraartísticos como el patriotismo u otros, también la oscurecen; cómo la perspectiva sentimental termina en la distorsión, la idolatría o el fetichismo. En conclusión, lo que se agota no es la obra, sino una determinada concreción de la misma; envejece una forma de comprenderla, forma a su vez social e históricamente determinada. Habría en consecuencia eclipses transitorios de las obras, desapariciones del campo del arte, y esto como producto de que determinada época o individuo se encuentra en una situación cuyos prejuicios impiden un auténtico diálogo, una comprensión recreadora.

Se produce un conflicto, pues, entre la libertad del lector en su interpretación de la obra que no sería por consiguiente absoluta y la distorsión y oscurecimiento que la anonadarían. La interpretación en tal sentido parece que tener que responder a una visión artística y sólo así co-creadora del modo de ser de la obra.

¹ Cf. capítulo 2.

11. De la fugacidad de la vejez y de la recuperación de la obra perdida.

Al contrario de la humana, la vejez en el arte es un fenómeno transitorio ligado al modo de ser intermitente de las obras. En este sentido a continuación estudiamos: a) la reactualización de las obras en el marco de la auténtica comunicación entre artistas y la acción retrospectiva de las obras; b) la espacialidad literaria en la *Recherche* que se manifiesta en las múltiples relaciones transtextuales e interlingüísticas; c) los múltiples niveles en las relaciones de evocación que hacen que la lectura de la *Recherche* continúe en otras obras.

El agotamiento de las obras para un individuo o para una época, su vejez, no es un hecho definitivo, por el contrario, este oscurecimiento es transitorio. En principio estaría relacionado con la variación de las condiciones de la recepción, la reactualización de la obra implicaría el establecimiento de un nuevo lazo entre ella y el receptor; en tal sentido, una comprensión innovadora se produciría sólo si el comportamiento del público es a la vez receptivo y activo, esto significa que se interroga a la obra no desde la perspectiva de lo aceptado y establecido, sino, por el contrario, desde lo que sería un renovado horizonte de comprensión, cuestionando las interpretaciones cristalizadas por la costumbre o por las instituciones como la crítica y las escuelas.

En el contexto de la *Recherche*, puesto que la auténtica comunicación es aquella que se da entre artistas, la tarea de reactualización de las obras, esto es, el rescatarlas e iluminarlas según perspectivas innovadoras resulta una capacidad propia especialmente de los artistas. Es posible sostener por tanto que las obras innovadoras son también instancias receptoras del pasado artístico. Esta idea es complementaria a la que desarrollamos en el capítulo 9 sobre los signos de vejez: por un lado, el artista original debe rechazar todo el arte anterior como parte de los lugares comunes de un arte consagrado y establecido; sin embargo, la necesidad de ubicarse ante las obras del pasado frecuentemente lleva a su revisión e incluso a su recreación. Algunos artistas y obras, al intentar diferenciarse del pasado, envían una nueva luz hacia él, en cierto modo lo modifican. De esta manera, es posible que un artista pueda cobrar notoriedad sólo porque otro artista notable lo reconoce como precursor.

Para Proust, una obra original requiere y conforma su público y cada artista, al realizar su tarea creativa, crea también sus propios precursores. Jauss sostiene respecto a la obra de Proust una idea semejante:

..la *poésie de la memoire* del siglo XIX no se hizo evidente hasta que Proust, que fue su fundador, la ilustrase con antecedentes como Nerval, Baudelaire y Ruskin, la desarrollase en su teoría del *souvenir involontaire* y la realizase, poéticamente, en esa fábula retrospectiva que es *A la búsqueda del tiempo perdido*.¹

Esa capacidad de producir efectos hacia el pasado al poner de relieve sus afinidades con algunos autores y creaciones que la preceden y así resignificarlos desde el presente, se plasma en la novela, por ejemplo, en el caso de la pintura:

..Elstir avait pour son compte refait devant le réel (...) le même effort qu'un Chardin ou un Perroneau, et qu'en conséquence, quand il cessait de travailler pour lui-même, il admirait en eux des tentatives du même genre, des sortes de fragments anticipés d'oeuvres de lui.²

Encontramos en la *Recherche* un modelo de la trama de relaciones retrospectivas entre artistas y obras que se podría desprender de la noción proustiana más general de la retroacción perspectivista del presente hacia el pasado. En la novela el pasado no es nunca algo establecido y fijo, por el contrario, vemos como los nuevos descubrimientos del héroe arrojan otra luz sobre acontecimientos anteriores y los resignifican: el hallazgo del retrato de Miss Sacripant en el atelier de Elstir proporciona no sólo una visión distinta de Odette sino también ilumina de otra manera el pasado del pintor mismo; la revelación de la homosexualidad de Saint Loup reclama toda una revisión por parte del héroe de episodios que ahora adquieren un sentido totalmente distinto. Es esta misma acción del presente sobre el pasado y el carácter móvil, intermitente y en continuo desplazamiento de éste último lo que se encuentra también en la base de la recuperación de las obras envejecidas. En este contexto es que debe entenderse la siguiente afirmación del narrador:

¹ H-R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992, p. 120.

² II, 713. III, 480.

Au moment où je pensais cela, une mesure de la Sonate me frappa, mesure que je connaissais bien pourtant, mais parfois l'attention éclaire différemment des choses connues pourtant depuis longtemps et où nous remarquons ce que nous n'y avons jamais vu.¹

Estas conexiones retroactivas es posible presentarlas en dos planos: se dan, por un lado, como relaciones entre artistas y obras reales y ficcionales en el marco mismo de la novela, y, por otro, en la trama que se entreteje entre la *Recherche* y Proust como artista con otras novelas y autores en el sentido referido por Jauss sobre la novela proustiana como una “fábula retrospectiva”, retrospección que no sólo entendemos referida a la trama novelesca, sino también a la creación de sus propios precursores. En cuanto a las relaciones intranovelescas encontramos que los mundos o universos artísticos, propios de cada creador, se enlazan con otros de manera que conforman una suerte de constelaciones en las que arrojan unos su luz sobre los otros. Un caso en este sentido serían las relaciones ya referidas que se establecen entre las obras de Elstir, Whistler y Monet y aquellos a quienes Elstir considera sus antecesores: Chardin y Perroneau. También en relación a las reminiscencias se señala la afinidad entre la experiencia de la magdalena y aspectos de las obras de Nerval, Chateaubriand y Baudelaire. Por otra parte, en cuanto a la pérdida y la recuperación de las obras tenemos como un ejemplo fundamental, que analizaremos un poco más adelante, el caso del *François le champi* de la infancia del héroe que reaparece al finalizar la novela en la biblioteca de duque de Guermantes.

Ya mencionamos que según Genette², en “*La littérature et l'espace*”, Proust reclama del lector atención al carácter telescópico de su obra pues requiere que se capten las relaciones entre aquellos episodios, que en una lectura lineal, son temporalmente lejanos. Dicha cualidad telescópica, que Proust mismo atribuye a su obra, exige una percepción simultánea de la unidad total de la obra: no sólo las relaciones horizontales de vecindad y sucesión, también las relaciones transversales de pregunta, de respuesta, de simetría, de perspectiva. Leer la obra, sostiene Genette, es siempre releer, recorrerla en todos sus sentidos, todas sus direcciones, todas sus dimensiones.³ El carácter telescópico

¹ III, 664. V, 169.

² Cf. cap. 6.

³ Gérard Genette. *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969. “La littérature et l'espace” p. 46.

que siguiendo a Proust acertadamente atribuye Genette a la *Recherche* no se limita, sin embargo, al universo de la novela, a lo que denominamos conexiones intranovelescas. Si leer es siempre releer, la obra proustiana invita a que la mirada deba extenderse hacia mundos de otros autores, mundos novelescos, musicales, pictóricos y hasta científicos y esto es así porque, conforme a la necesaria relación entre artistas en el proceso creativo, escribir también es en alguna medida reescribir: en “*À propos du ‘style’ de Flaubert*” Proust sostiene, en relación a los lazos retrospectivos que un autor puede establecer con autores anteriores

..et Flaubert était ravi quand il retrouvait dans les écrivains du passé une anticipation de Flaubert, dans Montesquieu, par exemple..”¹ (y) “D’ailleurs nous n’avons qu’ à lire les maîtres, Flaubert comme les autres, avec plus de simplicité. Nous serons étonnés de voir comme ils sont toujours vivants, près de nous, nous offrant mille exemples réussis de l’effort que nous avons nous-mêmes manqué.”²

En estas relaciones retrospectivas, deberemos tratar sobre la singular red entre obras que establece la novela proustiana como un campo donde se establecen lazos, iluminaciones y actualizaciones mutuas. Resulta particularmente interesante enfocar la cuestión de esa suerte de simultaneidad entre obras, una co-presencia, que Genette considera un tipo de espacialidad literaria y que ve implícita en la concepción de la literatura de Proust. Tal concepción se expresa, por ejemplo, en el rechazo en *Contre Sainte Beuve* al punto de vista del crítico, pues ‘*Il voit la littérature sous la catégorie du Temps*’, se encuentra, dice Genette, el indicio de que Proust, en el dominio de la crítica, es uno de los primeros en revelarse contra “*la tyrannie du point de vue diachronique introduit par le XIX^o siècle, et notamment par Sainte-Beuve.*” No se trata ciertamente, continúa Genette, de negar la dimensión histórica de la literatura, pues sería absurdo, “*mais nous avons appris, grâce à Proust et à quelques autres, à reconnaître les effets de convergence et de rétroaction qui font aussi de la littérature comme un vaste domaine simultané...*”³

En esta concepción de las relaciones entre obras coinciden el Proust crítico y el artista: el papel que juegan y en el modo en que se incluyen las obras de otros artistas en

¹ “À propos du ‘style’ de Flaubert” en *Essais et articles*, op. cit., p. 283.

² *Op. cit*, p. 294.

³ Gérard Genette, *Ibid.* p. 43 y sgs.

la trama de la novela da lugar a una suerte de astronomía del espacio artístico de manera que no es arbitrario el uso de analogías tales como planetas, estrellas, mundos, que utiliza a menudo para describir la naturaleza de los artistas y las relaciones entre ellos; por otra parte, estas relaciones entre obras comprenderían también a la música, la arquitectura, a la pintura, y aún textos científicos, de manera que nos encontraríamos con una suerte de entramado artístico, cultural, un universo que se encuentra sutilmente interrelacionado; por último, por el tipo de vínculos que establece la *Recherche* con otras obras, se puede decir que es una novela que se continúa escribiendo en esas otras obras, de manera que, sumado a su estructura cerrada en sí misma, circular, en realidad la lectura completa supondría una tarea casi infinita.

El universo de autores y obras literarias presentes en la *Recherche* puede ser considerado a la luz de las diferentes categorías de transtextualidad que Genette presenta en *Palimpsestos*¹, para así intentar determinar la naturaleza del vínculo entre obras que Proust establece en su novela. Y si es posible encontrar todos los tipos de transtextualidad, ninguno de ellos, sin embargo, explica adecuada y puntualmente el modo proustiano de enlazar obras. En la medida que hay citas y alusiones a otros textos podemos hablar de relaciones intertextuales; en cuanto hay textos complementarios como manuscritos, anotaciones marginales, esbozos, aclaraciones y resúmenes del autor en cartas y otros textos, hay, sin dudas, conexiones paratextuales; dado que se discute la pertenencia de la *Recherche* al género novelesco o se la postula como una obra de todos los géneros, encontramos relaciones architextuales; puesto que en ciertos pasajes el narrador o los personajes comentan ciertas obras - como ocurre con las obras de Dostoievsky, Balzac, Michelet, Hugo - el texto se convierte allí en un metatexto; en cuanto hay parodias e imitaciones de estilos de autores hay vínculos hipertextuales y metatextuales, pues según dice Genette, basándose en Proust, toda parodia es un comentario, es “crítica en acción”.

Sin embargo, la *Recherche* se sustrae a cualquier clasificación en estos términos de Genette pues no se limita a citar o aludir, comentar o transformar otros textos. Sólo se puede describir su relación con otras obras - no podría ser de otro modo - en términos exclusivamente proustianos: la *Recherche* evoca otros textos. En este marco la relación de evocación se entiende como la capacidad que tiene la escritura proustiana de retomar,

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*. París, De. du Seuil, 1982.

con su propio estilo y recursos ficcionales, aspectos -climas, temas, etc.- de las obras evocadas. Así, por ejemplo, se menciona o alude a pintores impresionistas, pero el texto mismo tiene una cualidad impresionista que evoca ese estilo pictórico; se menciona o alude a Debussy, pero, más aún, los climas y temas proustianos evocan la música de aquel artista; la estructura de la *Recherche* a lo *Parsifal* constituye una evocación de la música de Wagner¹.

Desde el punto de vista interno a la novela, el ejemplo emblemático de esta suerte de relación de evocación se encuentra, como ya dijéramos, en el episodio de *El tiempo recobrado* en que el héroe reencuentra el *François le Champi* en la biblioteca del duque de Guermentes:

*...une chose que nous avons regardée autrefois, si nous la revoyons, nous rapporte avec le regard que nous y avons posé, toutes les images qui le remplissaient alors. C'est que les choses -un livre sous sa couverture rouge comme les autres-, sitôt qu'elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d'immatériel, de même nature que toutes nos préoccupations ou nos sensations de ce temps-là, et se mêlent indissolublement à elles. (...) Bien plus, une chose que nous vîmes à une certaine époque, un livre que nous lûmes ne restent pas unis à jamais seulement à ce qu'il y avait autour de nous; il le reste aussi fidèlement à ce que nous étions alors, il ne peut être ressenti, repensé que par la sensibilité, que par la pensée, par la personne que nous étions alors; si je reprends dans la bibliothèque François le Champi, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place, qui seul a le droit de lire ce titre: François le Champi...*²

Este constituye uno de los casos paradigmáticos de las relaciones entre textos pues en *El tiempo recobrado*, aquella lectura aparentemente olvidada finalmente reaparece y con ella renacen también el mundo y el yo de la infancia, con lo cual la obra resulta evocada dentro de la estructura telescópica de la misma novela. Por otra parte, poco nos dice Proust explícitamente sobre la novela de George Sand. Sin embargo su aparición en la *Recherche* sin dudas no es incidental, pues trata sobre un hijo que se enamora y se casa con su madre adoptiva, lo cual nos remite directamente al corazón del

¹ *Marcel Proust et Jacques Rivière, correspondance (1914-1922)*, presentada y anotada por Kolb, París, Plon, 1955, (cf. carta del 7 de febrero de 1914).

² IV, 463, 464. VII, 233, 234.

conflicto sentimental de la obra proustiana, que parte, justamente, de la tensión latente en el vínculo amoroso entre la madre y el héroe. Hay, por tanto, una relación de evocación entre el drama de la *Recherche* y el de esta obra de George Sand.

Algo análogo ocurre con *Fedra* de Racine: en la primera función de teatro de la Berma a la que asiste el héroe, ésta interpreta la obra de Racine. La experiencia es crucial porque en ella se expone, como ya se vio, el carácter temporal y sucesivo de la recepción de una obra. El narrador reflexiona sobre las conocidas y aclamadas cualidades artísticas de la actriz, por un lado, y la incapacidad del héroe de apreciar inmediatamente su talento, por otro. Nada se dice sobre la trama de la obra. Sin embargo, como sostiene Jean-Yves Tadié, la presencia recurrente de Racine - es uno de los autores más mencionados por Proust - se vincula con el destino trágico de los amores de la novela y subraya el carácter de los personajes. Dice Tadié que *Fedra* puntualiza el amor del héroe por Gilberta, su admiración por Bergotte, por la Berma; los celos que él experimenta hacia Albertina son los de Fedra hacia Hipólito, de manera que:

Les dialogues entre le sujet amoureux et l'être de fuite, Swann et Odette, le Narrateur et Albertine, sont la version proustienne de la scène de Phèdre. Mais, à la différence de la tragédie, la scène proustienne ne se laisse pas enfermer en un moment du récit: elle mène une existence autonome à travers le temps, et, comme une balle perdue, vient frapper là où on l'attend le moins.¹

En *Le temps retrouvé*, Proust sostiene que Racine convierte a la Fedra antigua en una jansenista. Y así como Racine escribe *Fedra* a su manera, Proust hace una lectura propia de Racine. Lejos de reducir la obra al lugar común de las interpretaciones cristianas y jansenistas, dice Antoine Compagnon, “..l'exemple lui sert à l'ouvrir à l'infini de l'interprétation”². Así como hay un Balzac de M. de Guermantes, hay un Racine de Proust que tiene una afinidad particular con el travestismo. Compagnon estudia la presencia en la novela de las dos últimas obras de Racine, sus tragedias bíblicas *Athalie* y *Esther*, como una especie de motivo wagneriano y realiza la génesis textual y contextual de este motivo. Desde el punto de vista genético, el tema de la pederastía y la alegoría raciniana son desarrolladas concurrentemente. La aparición de Racine, en

¹ Jean-Yves Tadié, *Proust, Op. cit.* p. 83, 84.

² Antoine Compagnon, *Op. cit.*, p 66.

particular en *Sodome et Gomorrhe* es tardía, y agregada a mano sobre la dactilografía. Sin embargo la visión del autor data de la juventud de Proust, así, Compagnon señala, con André Ferré, que ya en un deber escolar, Proust atribuía a Racine una “sensibilidad de mujer”, tema que reaparece insistentemente en la *Recherche* y encuentra un eco en el deber de Gisèle sobre el trágico en *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

Contra la recepción convencional de Racine, que hasta fines del siglo XIX lo interpreta como un autor edificante, cartesiano y versallesco, Brunetière, crítico de la época de Proust, se había pronunciado por su modernidad, pues encuentra energía y ferocidad bajo la elegancia exterior de la tragedia, así como un enlace entre realismo y feminización. Racine, dice Brunetière, es el iniciador de toda la literatura de las pasiones del amor. Otro crítico contemporáneo a Proust, Péguy, sugería que si el dramaturgo expresa tan bien a la mujer, debía él mismo tener una parte de femeneidad.¹ El Racine de Proust, afirma Compagnon, es próximo al de Brunetière y Péguy. Así, en el prefacio a *Tendres Stocks* leemos: “*Et sans doute une hystérique de génie se débattait-ell en Racine, sous le contrôle d'une intelligence supérieure, et simula-t-elle pour lui dans ses tragédies avec une perfection qui n'a jamais été égalée, le flux et le reflux, le tangage multiple, et malgré cela totalement saisi, de la passion*”.² Pero en Proust Racine se encuentra constantemente asociado a Baudelaire en una constelación de pecado e historia, sadismo y blasfemia. Hay un misterio Baudelaire y un misterio Racine concernientes al sexo mismo del escritor: hasta qué punto se han hecho a sí mismos mujeres para escribir *Fedra* y *Las flores del mal*. Así, el ideal de Proust de “*être en une même personne Racine et sa princesse*” expresa su concepción de que una escritura auténtica parece consistir en ser a la vez uno mismo y el otro, el hombre y la mujer, el héroe y el autor, esto es, ser entre dos. De manera que según Compagnon:

*L'originalité de Proust est à l'image de l'invention racinienne, ou, (...) à travers la découverte de la fraternité de Baudelaire et de Racine, à travers la compréhension simultanée de leur commune dualité, c'est du roman de Proust que date, sinon l'empire, du moins la présence de l'homme, de son corps, dans la littérature.*³

¹ Cf. Antoine Compagnon, *Op. cit. Loc. cit.*

² *Contre Sainte-Beuve, Op. cit.*, p. 614.

³ Antoine Compagnon, *Op. cit.*, p 107.

Podemos concluir entonces que en la pluralidad de yoes proustianos hay una analogía entre el lector y el escritor: así como el primero a menudo cambia los sexos de los personajes de las novelas, el escritor debe en sí mismo reemplazar un yo por otro para lograr la autenticidad de los personajes.

La presencia recurrente del mal en la novela y otros textos anteriores remite entonces por ello a Baudelaire. Hay una asociación del amor y el odio, el pecado, la perversidad, la profanación de las madres y el parricidio tanto en “Sentimientos filiales de un parricida” y “Confesiones de una muchacha” como en la novela misma en las señoritas Vinteuil, en Charlus y Morel, etc. Estas figuras del mal encuentran, según Compagnon, una fuente en los textos de Baudelaire: en sus poemas y en la correspondencia con su madre.

Las escenas de *Las mil y una noches*, por su parte, ilustran la vajilla de la tía Léonie en Combray. Esta obra, también frecuentemente aludida o mencionada, se vincula con una cierta visión oriental presente en la *Recherche* según la cual el universo se encuentra secretamente interrelacionado, de ahí que hilos sutiles, como pasadizos, comuniquen puntos aparentemente distantes, y que descubrir la fórmula o la palabra apropiada nos pueda abrir las puertas más inesperadas. Los personajes proustianos, como los de los cuentos árabes, están sujetos a metamorfosis sorprendentes y la *Recherche* misma constituye un universo cifrado que, en este sentido, más que a una catedral se asemeja a un palacio de las mil y una noches.¹

Con respecto a las cartas de Madame de Sévigné a su hija, lecturas preferidas de la madre y la abuela, - además de señalar un modo de percepción comunes a Elstir y a Dostoievsky, el “costado Sévigné” - el crítico Jean Rousset señala:

La pasión de madame de Sévigné está destinada, en la economía de la novela, a completar simétricamente el mensaje de *François le Champi*, con el objeto de subrayar el lazo que une al héroe con su madre y su abuela: un verdadero amor, apasionado y absoluto, al que destroza la ausencia; no se trata de un amor dichoso, pues no los hay, pero constituye el único amor en toda la obra proustiana que no resulta ilusorio, el único que asegura una comunicación real entre aquellos que se aman.²

¹ Cf. Georges Cataui, *Proust et ses métamorphoses*, pp. 91, 92.

² Jean Rousset citado por Cataui, *Ibid*, p. 92.

En el comienzo de *Sodoma y Gomorra*, el héroe contempla los extraños movimientos de seducción entre Charlus y Jupien que culminan con la consumación del amor homosexual (“*ce qu'on appelle parfois fort mal l'homosexualité*”, aclara el narrador)¹. Para mostrar el carácter natural de estos amores y sin la menor pretensión científica de identificarlos con ciertas leyes de la botánica², el juego entre ambos personajes será comparado con los movimientos de algunas flores en el proceso de la fecundación. Para ello Proust se servirá, sin mencionarlo, de un ensayo de Darwin: “La facultad motriz de las plantas”.³

De la obra de Nerval rescata “...*les états de conscience qui conduisent de la veille au sommeil, jusqu'au moment où le sommeil rend le dédoublement impossible.*”⁴ En *Sylvie* se pintan aquellos instantes en que, al conciliar el sueño se manifiestan “*ces tableaux d'une couleur irréelle*”⁵, que se esfuman ante el intento de fijarlos. Proust admira en Nerval el propósito de esclarecer los aspectos más inasibles del alma humana, la condición brumosa que domina toda la trama de *Sylvie*.

Por otra parte, en “*À propos du 'style' de Flaubert*” reconoce en Flaubert no sólo un antecedente en cuanto a su concepción del estilo, como hemos señalado⁶, sino, más particularmente, uno de los precursores en la plasmación ficcional del tiempo. Así, en *La educación sentimental*, por ejemplo, se detiene en el espacio en blanco que deja Flaubert al finalizar la novela: entre “*et Frédéric, béant, reconnut Sénecal*” y luego “*Il voyagea. Il connut la mélancolie...*”, Proust encuentra una abrupta transformación de la medida del tiempo,⁷ y por tanto una forma de su manifestación, que remite a la propia concepción de la discontinuidad del tiempo en la *Recherche*, a sus repentinas aceleraciones, a su morosidad. A un recurso narrativo como el utilizado por Flaubert parece referirse el narrador en la *Recherche*: “*pour rendre sa fuite sensible, les romanciers sont obligés en accélérant follement les battements de l'aiguille, de faire franchir au lecteur dix, vingt, trente ans, en deux minutes.*”⁸ Si, como dice en el artículo sobre Flaubert, estos saltos en el tiempo se encuentran también en Balzac, “*Flaubert le*

¹ III, 9. IV, 16. Señala Compagnon que Proust prefiere el término inversión y no homosexual que es de tradición alemana.

² *Ibid.*, loc. cit.

³ Cf. Jean - Yves Tadié, *Op. cit.*, p. 34.

⁴ “Gerard de Nerval” en *Contre Sainte-Beuve*, *Op. cit.*, p 234.

⁵ *Op. cit.*, p 235.

⁶ Cf. Cap. 5.

⁷ “À propos du ‘style’ de Flaubert” en *Essais et articles*, *Op. cit.*, p. 595.

⁸ I, 474. II, 67.

premier, es débarrasse du parasitisme des anecdotes et des scories de l'histoire. Le premier, il les met en musique."¹ En cuanto a la observación, en el mismo artículo, sobre que no se encuentra en Flaubert una metáfora verdaderamente bella, Rainer Warning afirma que Proust considera como una falta algo que el novelista hace de manera conciente: por medio de metáforas triviales caracteriza el horizonte intelectual de su personaje. A pesar de este aparente desconocimiento de Proust, sin embargo, en la *Recherche* la mayoría de las metáforas obedecen al mismo principio. Mientras que Flaubert apunta por esta subjetivación a denunciar las *metáforas-cliches*, en Proust las metáforas se ligan al contexto perceptivo del yo narrado, de modo que enfatiza la perspectiva subjetiva del héroe como generadora siempre de nuevas y sorprendentes imágenes.²

Walter Benjamin señala que "Proust fue un lector incomparable de *Les Fleurs du mal*, porque se percató de lo que en esta obra le estaba emparentado. No hay familiaridad con Baudelaire que no quede abarcada por la experiencia que de él tuvo Proust"³ De hecho, Proust rescata en Baudelaire un modo de fragmentación del tiempo que le es afín, y también un antecedente en el fenómeno de las reminiscencias: "*Le monde de Baudelaire est un étrange sectionnement du temps où seuls de rares jours notables apparaissent*"⁴ y agrega más adelante "*Monde baudelairien que vient par moment mouiller et enchanter un souffle parfumé du large, soit par réminiscences..., soit directement, grâce à ces portiques dont il souvent question chez Baudelaire*". Las reminiscencias le conducen asimismo a Chateaubriand y su relato de cómo el canto de un tordo le hace regresar a su juventud y "*..l'incite a changer, et à faire changer le lecteur avec lui, de temps et de province*"⁵, y también a Nerval, pues por las evocaciones presentes en *Sylvie*, dice Proust "*Ce phénomène de mémoire a servi de transition à Nerval, à ce grand génie dont presque toutes les oeuvres pourraient avoir pour titre celui que j'avais donné d'abord à une des miennes: Les Intermittences du coeur.*"⁶

¹ *Op. cit.*, loc cit.

² Cf. Rainer Warning, "*Écrire sans fin, La Recherche à la lumière de la critique textuelle*" en *Op. cit.* pp.19, 20.

³ Walter Benjamin. "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* .Madrid, Taurus, 1993, p.154.

⁴ "À propos de Baudelaire", en *Essais et articles, op. cit.*, pp. 628, 629.

⁵ "À propos du 'style' de Flaubert" *op. cit.*, p. 599.

⁶ "À propos du 'style' de Flaubert", *op. cit.*, loc cit.

Estas relaciones de evocación sólo son posibles en una obra que se encuentra vuelta sobre sí misma, y que a la vez abarca y envuelve dentro de sí las obras de otros artistas y que responde a un doble movimiento: la obra cuyas evocaciones y reminiscencias remiten a la misma obra, pero además que rememora e incluye un mundo artístico fuera de sí. Tales evocaciones se sustentan, por otra parte, en la posición de Proust respecto a la crítica literaria y en su concepción de la lectura. El crítico, sostiene en sus textos sobre Ruskin, debe extraer ciertos rasgos y características esenciales del estilo de un autor, aquel que se repite en todas las obras y que les da unidad en su diversidad, con el objeto de crear una memoria improvisada en los lectores. La sensibilidad del crítico, por lo tanto, debe ser la de un artista, de modo que la verdadera crítica no es sino una relación entre artistas. En correspondencia con aquella afirmación, con la aparición intermitente de los rasgos de las otras obras a lo largo de la *Recherche*, Proust construye una memoria improvisada en los lectores. Así, por ejemplo, la aparición de Racine en relación a la Berma en su decadencia, en *El tiempo recobrado*, evoca en nosotros, siempre unida al signo fatal de la tragedia, el esplendor de la actriz en la infancia del héroe. Encontramos aquí nuevamente la evocación de las obras dentro de la novela.

Pero además, como se dijo, la novela remite a un mundo fuera de sí misma, de manera que constituye un instrumento óptico a través del cual podrán ser leídas aquellas obras que evoca su ficción: ¿cómo no reencontrar, por ejemplo, si se leyera “La facultad motriz de las plantas” los juegos de seducción de Charlus y Jupien, como no ver en *François le Champi* el placer de la lectura y el dolor amoroso del héroe proustiano?. Si la lectura devuelve la mirada y cada uno es un lector de sí mismo, Proust intenta plasmar, para el lector, los rasgos distintivos de las obras de los artistas porque la percepción de un matiz preciso despierta el eco de otra obra leída tiempo atrás, que se entremezcla, con sus sensaciones en el momento de leerla. Y si, como dice en “Jornadas de lectura”, la lectura no nos proporciona verdades sino sólo incitaciones, la evocación de otras obras en la *Recherche*, cumple para el autor, en la economía propia de la estructura novelesca, el papel de una invitación de continuar leyendo su novela, de manera infinita, en otras obras.

De manera que tanto en el marco de la ficción narrativa como en la visión y acción que trasciende la novela hacia un entramado artístico al que extiende su mirada,

Proust señala cuál es el único camino que posiblemente pueda asegurar la persistencia de las obras a través del tiempo. Así, a la homogeneización y banalización que se siguen de la asimilación de una obra por parte del público, a las interpretaciones establecidas y consagradas por la crítica y las escuelas que cristalizan las obras, a la tarea de la inteligencia que las cierra en ideas concluyentes, a la acción del hábito que paraliza la imaginación, al snobismo, a la idolatría y a las modas, se opone la capacidad de los artistas, que desde su propia creación pueden rescatar ciertas obras y artistas de la oscuridad o del olvido (y el rescate de determinadas obras, dejará sin duda otras en las sombras). Este encuentro entre artistas, azaroso y contingente, arroja otra visión sobre las obras, las recrea desde una óptica innovadora lo cual confirma que el perspectivismo proustiano se extiende también al espacio artístico y que el modo de ser de las obras es variable, discontinuo e intermitente, de manera que los períodos de oscuridad pueden alternarse con épocas de luz. Finalmente esta especie de resurrección de las obras se liga a su carácter incompleto, a la presencia en ellas de zonas de indeterminación, de pura virtualidad, cualidades que les permiten, inversamente, contener como posibilidades a sus eventuales recreaciones. Sólo es posible el arte en un mundo de obras y de artistas. Como sostiene Merleau-Ponty “si ningún cuadro llega ser *el* cuadro, si ninguna obra está nunca absolutamente completa y acabada, también toda creación modifica, altera, ilumina, ahonda, confirma, exalta, re-crea o crea anticipadamente a todas las demás. Si las creaciones no son una posesión, no es sólo porque, como todas las cosas, pasan; es también porque todavía tienen casi toda su vida por delante”.¹ En consecuencia, la astronomía de obras y de artistas, por el doble juego de retracciones y prefiguraciones, no puede ser entendida a partir “*du point de vue diachronique*”, pues “*le passé qui ne se réalise par nous souvent qu’après l’avenir, et nous ne parlons pas seulement du passé que nous apprenons après coup, mais de celui que nous avons conservé depuis longtemps en nous et que tout d’un coup nous apprenons à lire.*”²

¹ M. Merleau-Ponty, “El ojo y la mente” en Harold Osborne *Estética*; México, F.C.E., 1976, p. 149.

² III, 595. V, 94, 95.

12. Conclusiones hipotéticas.

En la *Recherche* la respuesta a la cuestión de la vejez del arte es abierta: tanto en relación a las múltiples perspectivas desde las que se puede enfocar el tema, cuanto en el carácter no concluyente de su demostración ficcional que se desprende de la posibilidad fundamental para diferentes interpretaciones de diversas corrientes de la estética y la crítica. Retomaremos algunas consideraciones importantes de estudiosos de Proust: Descombes y Tadié. De acuerdo con el primero, los cuadros de Elstir son más audaces que el Elstir teórico y la narración de la *Recherche* es más audaz que su narrador, esto es, la novela va más lejos que la tarea que Proust asigna al escritor de esclarecer la vida.¹ Por tanto, sostenemos que, si la ficción es más audaz que la teoría, el desarrollo narrativo no traspone o ilustra una estética. Por el contrario el ciclo novelesco completo pone en juego - despliega y cuestiona - el valor absoluto de los principios estéticos expuestos en la doctrina de *Le temps retrouvé*. Esto lo prueba también la génesis misma de la obra: según señala Tadié, la obra inicialmente contaba con dos partes: *Le temps perdu* y *Le temps retrouvé*, de modo que la mayor parte del desarrollo ficcional es posterior y en cierto modo está la doctrina estética ya supuesta y sometida al perspectivismo propio de la novela. De ahí que si tomamos la totalidad de la obra como una exploración y una investigación realizada con procedimientos ficcionales, y no sólo como un camino para llegar a la doctrina estética final, las respuestas a la vejez del arte no pueden ser sino hipotéticas.

De las tesis importantes que Proust sostiene en la doctrina estética de *Le temps retrouvé*, una resulta fortalecida en el transcurso del desarrollo ficcional de la novela; la otra, por el contrario, es puesta en cuestión. La primera de ellas se refiere al carácter estético de la literatura, esto es, a la cualidad fundamental de constituirse en una obra de arte que posee un lenguaje propio, pues si bien los escritores parecen utilizar el lenguaje natural, es preciso recordar, sin embargo, que lo utilizan como a una lengua extranjera. Esta idea se vincula con la de la autonomía general del arte respecto de los otros ámbitos o mundos humanos y aún con cierta superioridad de lo artístico respecto de aquellos mundos pues se señala a lo largo de la novela tanto el potencial cognoscitivo del arte cuanto que permite una auténtica comunicación, pues la única intersubjetividad posible

¹ Vincent Descombes. *Proust, philosophie du roman*. Paris, Les Editions de Minuit, 1987, p. 15.

es artística.

La segunda tesis es la que sostiene la capacidad del arte de recobrar el tiempo y permitir un acceso a la extratemporalidad de lo que podría seguirse su sustracción a la tarea de la nada. En este sentido, significaría el triunfo de la hipótesis del ser frente a la acción nihilizadora del tiempo destructor. Esta idea mantiene a lo largo de toda la obra su carácter conjetural y más aún, como vimos, hay indicios de la vulnerabilidad del arte al anonadamiento. La noción de vejez en el arte, como la encarnación de la hipótesis de la nada, parece opuesta a la capacidad de la obra de sustraerse al devenir de los mundos humanos, a su cualidad extratemporal. A la luz de este acceso a lo dispensado del tiempo, a recobrar el tiempo en sí mismo por el arte debiera no presentarse característica de envejecimiento alguno. Pero esto no ocurre así y el modo de ser posibilidad de la obra determina un vaiven entre la fugacidad irremediable de lo extratemporal y a la vez de la virtualidad de la vejez también fugaz pero constantemente acechando. Por tanto, la realidad del arte, el descubrimiento del arte no imitativo, las lecciones de idealismo, extratemporalidad y reconstrucción de la vida vivida que debieran dirimir el conflicto de las hipótesis, lo que una interpretación demasiado literal de la doctrina estética podría suponer, sólo producen la alternancia del ser y la nada. Y no se trata tan sólo de los peligros para llegar del arte falso al verdadero, pues encontramos estas presencias en la obra de arte más auténtica. Proust contrapone el *pastiche* Goncourt que, no olvidemos, encierra también verdades inesperadas, a la doctrina estética y su convicción de la necesidad de la realización de una obra, a la obra del tiempo que como gran artista introduce la nada en todos los personajes en el baile de máscaras. La unidad de la novela está en la decisión de la construcción de la obra como desenlace de la historia de la vocación. Pero nuevamente una decisión no es una obra y siguen rondando los signos sombríos entre los cuales destaca la atormentante campanilla de Swann.

Consideremos otros aspectos de la noción de extratemporalidad. En primer lugar, encontramos que la sustracción del devenir temporal, se manifiesta en la novela en múltiples dimensiones. Un figura novelesca clave que ilustra esta noción es la de la iglesia de Combray que, según sostiene Jauss, es un emblema del tiempo. La iglesia parece surcar indemne el devenir temporal, pero, más aún, iglesias y catedrales manifiestan una forma particular de contener artísticamente la temporalidad y que puede, por tanto, aplicarse como modelo a las restantes artes. Como vimos en el capítulo 6,

habría una condición perspectivista y mutante de iglesias y catedrales que se liga profundamente a la cualidad de palimpsestos, derivada de una suerte de fenómeno de transposición y compenetración entre materia y espíritu, fundamental para la concepción proustiana general del modo de ser no cosificado y de pura posibilidad de la obra y de la recepción como recreación. Así, estas obras que desde el punto de vista de su materialidad parecerían ser de las más resistentes, por la consistencia siempre informe de la piedra y aún hasta por esa cierta labilidad, son perpetuamente moldeadas por un cincel humano. El pórtico de entrada de la iglesia de Combray - que estaba en las esquinas curvado y hundido como si, al repetirse durante siglos, el suave roce de los mantos de las campesinas al entrar en la iglesia, pudiera adquirir una fuerza destructora, curvar la piedra y hacerla surcos¹ - fija y corporiza su contacto con los sucesivos receptores. De manera que puede aplicarse a las catedrales el mismo principio que sostuvo Ruskin: *“la configuration d’une chose n’est pas seulement l’image de sa nature, c’est le mot de sa destinée et le tracé de son histoire”*². En las iglesias y catedrales convergen espacialidad y temporalidad, de ahí el carácter emblemático de San Hilario en la novela. En ellas las sucesivas recepciones, heterogéneas y diversas, se materializan e incrustan en la piedra, porque las catedrales como las ciudades, son perpetuamente esculpidas por sus receptores. Encontramos aquí, por tanto, un ejemplo de conversión de lo sucesivo en simultáneo, esto es, del tiempo en espacio. En iglesias y catedrales, y en obras arquitectónicas en general, el paso del tiempo queda plasmado en la construcción misma y deja sus huellas en la piedra. En cierta medida las sucesivas recepciones se concretizan en la obra, de manera que siendo siempre la misma, ésta es perpetuamente renovada.

Este modelo de extratemporalidad, una especie de encrucijada entre sucesión y simultaneidad o, más aún, de conversión de lo sucesivo en simultáneo, puede encontrarse en diversos planos de la novela ligada fundamentalmente a otra noción central de la *Recherche* como es la noción de evocación. En tal sentido, encontramos que:

a) la lectura de la novela, que necesariamente es sucesiva, requiere, no obstante, de la co-presencia de toda la obra. La circularidad, su estructura especular, su cualidad telescópica hacen que se produzcan evocaciones inmanentes a la obra: en todo momento pasajes o personajes de la novela evocan a otros o a sí mismos. Por otra parte, el mundo novelesco se despliega como evocación a partir de una reminiscencia, de manera que lo

¹ Cf. I, 58, I, p. 77

² “John Ruskin”, *Op. cit.*, p. 112. “John Ruskin”, *Op. cit.* pp.291, 292.

narrado como sucesivo es simultáneo. Y también desde el comienzo, la novela, al narrar la génesis creativa, evoca, según la expresión de Blanchot, el libro a venir.

b) la experiencia del yo del héroe que tiene la estructura de la discontinuidad y la repetición, por su fragmentación e intermitencias, por el juego entre memoria y olvido que determina sus alternativas pérdidas y recuperaciones, no se desarrolla linealmente en el tiempo, por el contrario, su centro de gravedad está dado por los fenómenos de las reminiscencias que hace simultáneos momentos distantes en el tiempo. Y finalmente en la creación artística, las iluminaciones y reminiscencias hacen que la reconstrucción de la vida vivida se plasme en la obra.

c) la apreciación de las obras requiere el conocimiento de las restantes obras del autor, y en este sentido, es necesaria cierta simultaneidad o co-presencia de las demás obras en el receptor. Una obra evoca a las restantes, lo que permite reconocer el estilo de un autor, y recrear su universo artístico particular. En cuanto a la música, la apreciación es un fenómeno también de memoria, pues sólo las repetidas audiciones permiten acceder a su comprensión, de manera que, la audición de una obra musical, que no puede sino ser sucesiva, nuevamente requeriría la copresencia, la evocación, para el receptor del resto de la obra y aún de otras obras del autor.

d) la presencia de un universo artístico evocado, reescrito o incluido ficcionalmente en la novela conforman un espacio artístico virtual donde no hay orden cronológico sino orden de afinidades. En este sentido es posible entender la concepción del arte de Proust no como una sucesión de obras y artistas en el tiempo, esto es una progresión lineal en la historia del arte, sino, por el contrario, podemos hablar de una suerte de astronomía del espacio artístico que se encuentra en constante transformación y donde los vínculos entre obras de iluminación u oscurecimiento varían constantemente. El ordenamiento y configuración del espacio artístico estaría dado por las normas estéticas o aún extraestéticas que pautan horizontes de comprensión para las obras, la enmarcan en una tradición y la interpretan desde cánones establecidos y que, por tanto, en cada época, están supuestas en la comprensión de las obras. Las modificaciones de dichas configuraciones serían provocadas por la irrupción de artistas originales, por las diversas e innovadoras interpretaciones de las obras y por las perspectivas culturales propias de cada generación.

Por lo tanto, hemos conjeturado que si es posible sostener una noción de envejecimiento en la obra proustiana esta debe ser planteada en el marco de esta astronomía del espacio artístico, de esta copresencia de relaciones de afinidades y evocaciones entre obras. No hay un fluir temporal de las obras sino vínculos de iluminaciones y oscurecimientos mutuos que determinan el perspectivismo y las metamorfosis en el arte. De manera que el envejecimiento puede ser planteado en los siguientes términos: dado el modo de ser dinámico e intermitente de las obras, que consiste en una capacidad de atraer hacia sí o conformar un público que las actualice, también se encuentra en ellas el germen de la posibilidad opuesta: la de la paralización y el enmudecimiento o la pérdida de significado. En este sentido, dado que la obra es una virtualidad que requiere de su concretización, la vejez consistiría en el fenómeno transitorio de consagración, cristalización y agotamiento de una de sus interpretaciones; sería una consecuencia de la engañosa absolutización que una época o un individuo realiza de una manera de aproximación a una obra, una especie de juicio sobre ella que en realidad no puede sino ser relativo; en otros términos, la vejez refiere a una especie de eclipse de las obras. Este envejecimiento fugaz estaría dado por:

a) el ya mencionado modo de ser no cosificado sino virtual de las obras y la consiguiente necesidad de una instancia receptiva, esto es, la interpretación.

b) la necesaria comunicación entre artistas y las relaciones de evocación, iluminación y oscurecimientos mutuos entre obras.

c) la intervención del azar y la contingencia tanto en el proceso de creación como en el llegar a ser considerada una obra artística como tal en cada época.

d) el desplazamiento de criterios amorosos o mundanos como criterios estéticos, esto es, la intervención de aspectos psicológicos, sociológicos, políticos, como las pasiones amorosas, el snobismo, el nacionalismo, la exigencia de un arte comprometido y la función legitimadora y de oscurecimiento de instituciones como las escuelas y la crítica. El fenómeno de la idolatría, una de las patologías centrales desarrolladas en la novela, que supone una visión reduccionista y cosificadora de las obras.

Cada generación de artistas y la visión artística de cada generación pueden definirse, por tanto, por su perspectiva particular del espacio artístico, esto es, por el orden que establecen dentro de él y por el conjunto de sus interpretaciones de las obras. El artista original, que debió enfrentar y sobreponerse a la contingencia, al azar, al dolor

del amor, de la enfermedad y de la muerte, reconstruye su mundo y plasma artísticamente estas experiencias personales. Así, no sólo insta un universo único, desconocido hasta el momento, sino que proporciona un instrumento óptico desde el cual el receptor puede mirar el mundo, a sí mismo y a las obras de otros artistas. Cada artista no sólo lo es porque crea una obra nueva, también introduce una nueva forma de apreciar otras obras, es un intérprete de las obras de otros artistas. De esta manera, las visiones artísticas innovadoras introducen también cambios en el espacio artístico: renuevan y modifican las interpretaciones y las relaciones entre obras, descubren otras afinidades, destacan aspectos u obras ignoradas u olvidadas, oscurecen o eclipsan otras obras, modifican criterios estéticos, toman posición frente a la tradición. Análogamente, la visión artística de cada generación, a la luz de, por un lado, las obras de los artistas aceptados por la época, y por otro, merced a los movimientos de las modas, el esnobismo, la acción positiva o negativa de los críticos o las instituciones artísticas, establece también un orden singular de interpretaciones, constelaciones particulares, un juego propio de luces y sombras.

En este contexto caleidoscópico y perspectivista, donde los criterios estéticos están sometidos a variación, determinadas obras serán consideradas valiosas e idolotradas hasta el punto de atribuirles un valor casi sagrado que no requiere, por tanto, el esfuerzo de recreación; otras, por su parte, serán olvidadas o ignoradas; finalmente algunas serán banalizadas por la costumbre: todas ellas, de distintas maneras, se constituirán, para la óptica de esa generación, en obras de arte superadas, mudas, cosificadas, esto es, obras de arte viejas. Podría conjeturarse que se trata, para las obras, de un eterno retorno de vejez y resurrecciones. O, como dice Compagnon, de profanaciones y redenciones entre ellas. Pero así como en la vida individual hay impresiones irrecuperables y fragmentos del pasado que permanecen perdidos para siempre, nada asegura que las obras olvidadas no puedan también desaparecer irremediabilmente. En este punto, como en tantos otros, no puede decirse nada definitivo. Y por esto, quizás es la perplejidad uno de los sentimientos más profundos que Marcel Proust deja en nosotros. Pero no parece discutible lo que queríamos demostrar, esto es, que fundada en la concepción de Proust de la ontología de la obra y en la multiplicidad de las interpretaciones, hay al menos un campo virtual para la vejez que no puede negarse totalmente si queremos respetar las dudas de Proust.

El celoso en Proust, como dice Harold Bloom, es un erudito del pasado, como un investigador ruskiniano del arte que constantemente fracasa. Así, hemos querido mostrar la puesta en ficción de la hermeneútica, entre cuyos paradigmas amorosos hemos dejado para concluir, los desvelos interpretativos del héroe ante los signos amorosos de Gilberta, la risa profunda de Albertina en el baile “*contre seins*” con Andrea y el significativo comentario sobre la educación de las jóvenes del personaje que cultiva las interpretaciones alternativas y nunca arriesga nada, el Dr. Cottard. Por tanto, no hay interpretación sin perturbación.

13. Bibliografía

I. Obras de Proust:

A la recherche du temps perdu, versión de Jean-Yves Tadié, 1987-1989. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, que reproduce esbozos y manuscritos de la Biblioteca Nacional. 4 volúmenes.

A la recherche du temps perdu, texto establecido y anotado por P. Clarac y A. Ferré, 1954. Paris, Bibliothèque de la Pléiade. Prólogo de André Maurois. 3 volúmenes.

A la recherche du temps perdu, edición dirigida por Jean Milly. Paris, Flammarion, 1986. En especial los tomos I y VII, editados por Bernard Brun.

Du côté de chez Swann, edición presentada, establecida y anotada por Antoine Compagnon. Paris, Folio Clasique, Gallimard, 1988.

À l'ombre de jeune filles en fleurs, edición presentada, establecida y anotada por Pierre-Louis Rey. Paris, Folio Clasique, Gallimard, 1988.

Le côté de Guermantes, edición presentada, establecida y anotada por Thierry Laget et Brian G. Rogers. Paris, Folio Clasique, Gallimard, 2000.

Sodome et Gomorrhe, edición presentada, establecida y anotada por Antoine Compagnon según la versión de Jean-Yves Tadié. Paris, Folio Clasique, Gallimard, 1989.

La prisonnière, edición presentada, establecida y anotada por Pierre Edmond Robert. Paris, Folio Clasique, Gallimard, 1989.

Albertine disparue, edición presentada, establecida y anotada por Anne Chevalier. Paris, Folio Clasique, Gallimard, 1999.

Le Temps retrouvé, edición presentada por Pierre-Louis Rey Pierre, establecida por Edmond Robert y anotada por Jacques Robichez con la colaboración de Brian G. Rogers. Paris, Folio Clasique, Gallimard, 1999.

Le carnet de 1908. Texto establecido y presentado por Philip Kolb. Paris, Gallimard, 1976.

Matinée Chez la Princesse de Guermantes. Edición crítica establecida por Henri Bonnet y Bernard Brun. Paris, Gallimard, 1982.

Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Melanges et suivi de Essais et articles. Edición establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre. Paris, Pléiade, 1971.

Contre Sainte-Beuve. Suivi de Nouveaux Melanges. Paris, Gallimard, N.R.F., 1954. Prefacio de Bernard de Fallois.

Jean Santeuil précédé de Les Plaisir et les jours. Edición establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre. Paris, Pleiade, 1971.

John Ruskin. *La bible D'Amiens.* Traducción , notes, et preface par Marcel Proust. Paris, Mercure de France, 1904. El prefacio del traductor incluye: I Avant-propos, II Ruskin a Notre Dame D'Amiens, III John Ruskin , IV Post-Scriptum (Para la lectura del texto de Ruskin).

L'Indifférent, Paris, Gallimard, 1978. Prefacio de Phillip Kolb: "Une nouvelle perdu et retrouvée". Versión en español: *El indiferente*, Buenos Aires, Rosemberg-Rita Editores, 1987, traducción y estudio previo de Jorge Barón Biza.

Lettres de Marcel Proust a Reynaldo Hahn, Paris, Gallimard, N.R.F., 1966. Décima edición. Presentadas, fechadas y anotadas por P. Kolb. Prefacio de Emanuel Berl.

Cartas a la condesa Mathieu de Noailles y Robert de Montesquiou en *Correspondance générale*, publicada por R. Proust, P. Brach y S. Mante-Proust, 6 volúmenes, Paris, Plon, 1930-1936.

Lettres a la N.R.F., *Cahiers Marcel Proust*, n° 6, Paris, Gallimard, 1932.

La Correspondance de Marcel Proust 1880-1922, edición de Ph. Kolb, 21 volúmenes, Paris, Plon, 1976-93.

Marcel Proust et Jacques Rivière, correspondance (1914-1922), presentada y anotada por Kolb, Paris, Plon, 1955. Prefacio de P. Kolb.

Les Pastiches de Proust. Edition critique et commentée par Jean Milly. Paris, Armand Collin, 1970.

II. Bibliografía fundamental sobre Proust:

Pierre Abraham, *Proust*, Paris, Les Editions Rieder, 1930.

Mary Becker, *Medieval themis and forms in À la recherche du temps perdu*, University of Wisconsin, 1973.

Samuel Beckett, *Proust*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.

Jacques Bersani, *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris, Garnier, 1971.

Louis Bolle, *Marcel Proust au le complexe d'Argus*. Paris, Grasset, 1967.

Henri Bonnet, *Le progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust*. Paris, Vrin, 1949

Henri Bonnet, *Proust de 1907 a 1914*. Paris, Nizet, 1959.

Henri Bonnet, *Alphonse Darlu: (1849.1921). Le maître de philosophie de Marcel Proust. Suivi d'une étude critique du Contre Sainte-Beuve*. Paris, Nizet, 1961.

Malcom Bowie, *Proust entre las estrellas*, Madrid, Alianza, 2000.

Germaine Brée, *Du temps perdu au temps retrouvé*. Paris, Les Belles Lettres, 1950.

Etienne Brunet, *Le vocabulaire de Proust*, Paris, Editions Slatkine Champion, 1983.

Barbara Bucknall, *The religion of art in Proust*. Urbana, University of Illinois Press, 1969.

Georges Cattai, *Proust et ses métamorphoses*, Paris, Nizet, 1972.

Pietro Citati, *La paloma apuñalada*, Bogotá, Norma, 1988.

Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Editions du seuil, 1989.

Benjamin Crémieux, *Marcelo Proust*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

E. R. Curtius, *Marcel Proust y Paul Valery*. Bs As, Losada, 1941.

Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*. Paris, Les Editions de Minuit, 1987.

Serge Doubrovsky, *La place de la madelaine. Ecriture et phantasme chez Proust*. Paris, Mercure de France, 1973.

Ramón Fernandez, *Proust et la généalogie du roman moderne*, Paris, Grasset, 1979.

André Ferré A., *Les années de collège de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1959.

Luc Fraisse, *L'oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, José Corti, 1990.

Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995.

Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*. Paris, Ed. du Seuil, 1982.

Gerard Génette, *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, 1966.

Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Gérard Genette, *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

J. Van de Ghinste, *Rapports humains et communication dans À la recherche du temps perdu*. Paris, Nizet, 1975.

René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Anagrama, 1985.

Anne Henry, *Marcel Proust; théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.

Anne Henry, *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris, Flammarion, 1983.

Anne Henry, *La tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, 2000.

Hans Robert Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust 'A la recherche du temps perdu'*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Frankfurt. Suhrkamp Verlag, 1986. Pags. 73-88 Primera edición en 1955. Traducción Mario Presas.

Robert Kahn, *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Éditions Kimé, 1998.

Julia Kristeva, *Time and Sense. Proust and the experience of literature*. New York, Columbia University press, 1996.

Blas Matamoro, *Por el camino de Proust*. Barcelona, Anthropos, 1988.

André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*. Paris, Hachette, 1949. Versión española: *En busca de Marcel Proust*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1958.

Maurice Merleau Ponty, *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

Milton Miller, *Psychanalyse de Proust*, Paris, Fayard, 1977.

Jean Milly, *Proust et le style*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1970.

Jean Milly, *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, librairie Larousse, 1975.

Julio César Moran, *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*, La Plata, Serie estudios e investigaciones, Facultad de Humanidades y Cs. de la Educ., UNLP, 1996.

Vladimir Nabokov, *Lecciones de literatura. Marcel Proust. Por el camino de Swann*. Buenos Aires, Emecé, 1984.

George D. Painter, *Marcel Proust. Biografía*. Barcelona, Editorial Lumen, 1967.

Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, 1995.

Leon Pierre-Quint, *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre*, edición completada, Paris, Sagittaire, 1935.

- George Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Paris, Denoël, 1960.
- Georges Poulet, *L'espace proustien*. Paris, Gallimard, 1963.
- Georges Poulet, *Etudes sur le temps humaine*, Tomo I, Paris, Plon, 1950.
- Michel Raimond, *Proust romancier*, Paris, Sedes, 1984.
- Madelaine Remacle, *L'élément poétique dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Academie Royale de Langue et littérature Francaises de Belgique, Palais des Académies, Bruxelles, 1954.
- Jean-François Revel, *Sobre Proust*, México, F.C.E., 1988.
- Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde Sensible*. Paris, Editions du Seuil, 1974.
- Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid, ediciones Cristiandad, 1987.
- J. Rousset, *Forme et signification*. Paris, Corti, 1962.
- Roger Shatuck, *Proust's Binoculars*, New York, Random House, 1963.
- Roger Shatuck, *Proust's Way*, New York, Norton & Company, 2000.
- Jean Seznec, *Marcel Proust et les Dieux*, London, Oxford University Press, 1962.
- Anne Simon, *Proust et le réel retrouvé*, Paris, PUF, 2000.
- Sybil de Souza, *L'influence de Ruskin sur Proust*, Montpellier, Faculté de Lettres, 1932.
- Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*. Paris, Gallimard, 1971.
- Jean-Yves Tadié, *Proust*. Paris, Pierre Belfond, 1983.
- Jean-Yves Tadié, *Biographie*. Paris, Gallimard, 1996, 2 tomos. Versión en inglés: *Marcel Proust, a life*, New York, Viking, 2000.
- Jean-Yves Tadié (Ed.), *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, Paris, Gallimard. Bibliothèque nationale de France, 1999.
- André Vial, *Proust, structures d'une conscience et naissance d'une esthétique*, Paris, Julliard, 1963.
- Rainer Warning, Jean Milly, *Écrire sans fin*, Paris, CNRS Éditions, 1996.

III Artículos sobre Proust:

R. Bales, "Proust et Gustave Moreau" en *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1974.

Roland Barthes, Leo Bersani, Raymonde Debray-Genette, Serge Gaubert, Gérard Genette, John Porter Houston, Philippe Lejeune, Marcel Muller, Joan Rosasco, Jean Rousset, *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

Bellemin-Noël, "Psychoanalyser le rêve de Swann" en *Poétique*, N° 8, 1971.

Jeanne Bem, "Le juif et l'homosexuel dans *A la recherche du temps perdu*: fonctionnements textuels" en *Littérature*, N° 37, février 1980.

Benoist-Méchine, "Une visite à Marcel Proust" en *Nouvelle Revue Française*, septiembere de 1971.

Walter Biemel, "Sobre Marcel Proust" en *Análisis filosóficos del arte del presente*. Buenos Aires, Sur, 1973.

Louis Bolle, "Structure, perspective et durée chez Proust" en *Revue de Métaphysique et de Morale*, Janvier-mars, 1959, N° 1.

Pierre Champion, "L'invention de la critique dans Proust" en Colloque "L'invention de la critique d'art", Université de Rennes. Actes publiés aux Presses Universitaires de Rennes. Junio 1999.

Pierre Costil, "La construcción musical de *A la Recherche du Temps perdu*" en B.A.M.P., 1958.

Thierry De Duve, "Cinq réflexions sur le jugement esthétique" en *Revue de l'École de la cause freudienne en Belgique*, 1993.

Serge Doubrovsky, "Faire clateya" en *Poétique*, N° 37, 1979.

Brian Duren, "Deuil, fétichisme, écriture: la 'Venise de Proust'" en *Littérature*. N° 37, février 1980.

H. Èchova, "*Ferdýdurke* et Proust?" en *Revue de littérature comparée*, Paris, Tomo LXVI, N°4, 1973.

Uri Eisenzweig, "La recherche du référent: l'église de Combray" en *Littérature*, N° 20, décembre 1975.

Emilio Estiú, "Proust" conferencia en el Instituto de Teología de La Plata, 1976.

Luc Fraisse, "Les églises de Marcel Proust: un modèle retrouvé de Saint-André-des-Champs" en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Novembre-Décembre, 1989.

Walter Kasell, "Proust the pilgrim: his idolatrous reading of Ruskin" en *Revue de littérature comparée*. Paris, oct. dic., 1975.

Hiroshi Iwasaki, "Le côté de Madeleine: *François le Champi* dans *À la recherche du temps perdu*" en *Littérature*, N° 37, février 1980.

J. T. Jhonson, "Proust and Giotto, foundations for an allegorical interpretation of *À la recherche du temps perdu*" in *Marcel Proust. A critical panorama*.

Carlos Malagarriga, "La música en la obra de Proust" en *Nosotros*, año XXIV, Noviembre-Diciembre 1930, N° 258-59.

Louis Martin-Chauffier, "Proust et le double 'Je' de quatre personnes", en el número especial de la revista *Confluences*, dedicado a "problemes du roman", 1943.

Julio C. Moran, "Fellini, Proust y la estética de la recepción" en *Revista de Filosofía y Teoría Política del Dto. de Filosofía*. Fac. Humanidades.UNLP., N° 30, 1993.

Julio C. Moran, "La concepción sobre el progreso en el arte de Marcel Proust" en *Actas del VII Congreso Nacional de Filosofía*, Universidad Nacional de Rio IV, 1994.

Morris, J., "Pedro Salinas et Marcel Proust" *Revue de littérature comparée*, Paris, Tomo XIV, 1970, N°2.

José Ortega y Gasset, "Ideas sobre la novela" en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, cuarta edición, Tomo 2.

José Ortega y Gasset, "Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust" en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, cuarta edición, Tomo 3.

José Ortega y Gasset, "Proust y Dostoyewsky" en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, cuarta edición, Tomo 3.

J.-P. Parmentier, "Proust, l'éternité inachevée ou l'écriture comme regard", en *Revue de l'Ecole de la cause freudienne en Belgique*, 1993.

Michel Pfeiffer, "Proust et le livre", *Poétique*, N°37, 1979.

Michel Pratt, "Proust et la lanterne magique de Schopenhauer" en *Revue de Littérature Comparée*, avril-juin 1981, n° 2.

Pierre Louis Rey, "Marcel Proust ou le roman de l'écriture" en *Lettres*, N° 30, enero 1998.

Sigbret Swahn, "Proust en Suède. Echos du monde de la critique" en *Revue de littérature comparée*. Paris, Tomo LV, N°1, 1981.

Kasuyoshi Yoshikawa, "Vinteuil ou la genèse du septuor" en *Etudes proustiennes III*. Paris, Gallimard, 1979.

IV. Capítulos de libros:

Theodor Adorno, "Breves comentarios sobre Proust" en *Notas sobre literatura*, Ariel, Barcelona, 1962.

R. M. Albérès, "Proust: novela artística y novela fenomenológica" en: VVAA, *Proust*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969.

Roland Barthes. "Un tema de investigación", "Mucho tiempo he estado acostándome temprano" y "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós, 1987.

Roland Barthes, "Proust y los nombres" en *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, siglo XXI, 1973.

Georges Bataille, "Proust" en *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971.

Walter Benjamin, "Para una imagen de Proust" en *Sobre el programa de la filosofía venidera y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila, 1970.

Walter Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire " en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1993.

Jose Bianco, "Proust y su madre" (1955) en *Ficción y Realidad*, Buenos Aires, Monte Ávila, 1977.

Maurice Blanchot, "La experiencia de Proust" en *Le livre a venir*, Paris, Gallimard, 1959.

Michel Butor, "Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust" en *Repertoire II*. Paris, Les éditions de minuit, 1964. Versión española: "Las obras de arte imaginarias en Proust" en *Sobre literatura II*, Seix Barral, Barcelona, 1967.

Anne Chevalier, "Notice" de *Albertine Disparue* en Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*. Ed J.-Y. Tadié.

Luz Aurora Pimentel, "Espejismos y fascinaciones ecfrásticas: 'El célebre surtidor de Hubert Robert' y el juego de la representación en Proust", en María Herrera Lima (coord.) *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, arte y literatura*, México, Unam, 1998.

Pierre-Louis Rey y Brian Rogers, "Notice" de *Le temps retrouvé* en Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*. Ed J.-Y. Tadié.

Pierre-Louis Rey y Jo Yoshida, "Notice" en Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1987. Ed J.-Y. Tadié.

Jaques Rivière, "L'évolution du roman après le symbolisme" en *Quelques progrès dans l'étude du coeur humain*, Paris, Gallimard, 1985.

Sainte-Beuve et la critique littéraire contemporaine. Actes du Colloque tenu à Liège du 6 au 8 de octobre 1969, Les Belles Lettres, Paris, 1972.

George Santayana, "Proust y las esencias" en *Diálogos en el limbo*. Buenos Aires, Losada, 1941.

Carlos Thiebaut, "Las intenciones de la ficción", en María Herrera Lima (coord.) *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, arte y literatura*, México, Unam, 1998.

Edmund Wilson, "Marcel Proust" en *Axel's Castle: A Study in the imaginative literature of 1870-1890*, New York, 1931.

V. Revistas dedicadas a Proust

Cahiers Marcel Proust, N° 7, études proustiennes II, N.R.F., Paris, Gallimard, 1975. I. *Proust et la nouvelle critique*. Coloquio organizado en Paris del 20 al 22 de enero de 1972: Jean Ricardou "Miracles de la analogie"; Léo Bersani "Deguisements du moi de art fragmentaire"; Jean Rousset "L'etatut narratif en personnages: Swann"; R. Barthes, E. Deleuze, E. Genette, etc table ronde. III. *Cahiers inédits*, Claudine Quèmar "Sur deux versions anciennes des 'cotes' de Combray".

Cahiers Marcel Proust, N° 9, études proustiennes III, N.R.F., Paris, Gallimard, 1979. Marcel Muller "Charlus dans le métro ou pastiche et cruauté chez Marcel Proust"; Anne Henry "Le Kaleidoscope"; Christian Robin "Le retable de la cathédrale"; Philippe Chardin "Sortie du dédale et temps retrouvé, Proust et Joyce"; Ruth Amossy et Elisheva Rosen "Le pastiche De L'Oeuvre dans *A la recherche du temps perdu*: 'réécriture et théorie de la représentation'; Christian Charrier "Le métaphore du comportement ou la composition d'un personnage: un propos du bonheur proustien"; Volker Roloff "François le Champi et le texte retrouvé".

Cahiers Marcel Proust, N° 12, études proustiennes V, N.R.F., Gallimard, 1984. Denise Mayer "Le Jardin de Marcel Proust"; Brian Rogers "Deux sources littéraires d'*A la recherche du temps perdu*: l'évolution d'un personnage"; Eugène Nicole "Genèses onomastiques du texte proustien"; Emily Eells-Ogée "Proust et le sérail"; Daniela De Agostini "L'Écriture du rêve dans *A la recherche du temps perdu*"; Bernard Brun "Bouillons des aubépines".

Jaques de Lacretelle, "Les clefs de l'oeuvre de Proust"; André Gide, "En relisant Les Plaisirs et les Jours"; Albert Thibaudet, "Marcel Proust et la tradition française"; en *Hommage a Marcel Proust*, número especial del primero de enero de 1923, reeditado por Gallimard, 1927, de la N.R.F.

Marcel Proust, Paris, Éditions de la Revue *Le Capitole*, 1926. Contiene los siguientes artículos y textos: Marcel Proust, "Letras inédites de sa correspondance avec Robert de Montesquiou"; Leon Pierre Quint, "Le sens du comique dans l'oeuvre de Marcel Proust"; René Groos, Marcel Proust et le Judaïsme; J.-N. Faure-Biguet, "Note pour une introduction à l'étude de la musique dans l'oeuvre de Marcel Proust"; Gerard de

Catalogne, "Proust et nous"; René Frenandat, "La leçon de Marcel Proust; Benjamin Cremieux, "Notes sur les plaisirs et les jours"; Pierre Godme, "Marcel Proust ou l'isolement de l'Âme"; Gerard de Catalogne, "Marcel Proust et ses critiques".

Equinoxe. Revue internationale d'études francaises, N° 2, Automne 1988. En especial: Bernard Brun: "Les Incipit proustiens et la Structure profonde du Roman"; Antoine Compagnon: "Le dernier écrivain du XIXe. et le premier du XXe. siècle"; Takaharu Ishiki: "Proust et Vermeer: églises au bord de l'eau, amour et mort"; Anne Henry: "Faut-il psychanalyser Marcel Proust?"; Françoise Sakai-Bloch: "Sur le 'coté Dostoïevsky de Madame de Sévigny' a travers la *Recherche* du temps perdu".

Europe, N° 496-497, Agosto-septiembre 1970, año 48. En especial: Annie Barnes, "Proust et Pascal"; Giorgetto Giorgi: "Proust et Senancour", Roger Bordier: "Sur Zola et Proust"; Jean-Noël Vuarnet: "Proust, Dostoïevski et le nouveau roman"; Victoria Acaheres: "La peinture et le décor de la vie"; Patrick Gauthier: "Proust et Gustave Moreau".

"*Hommage a Marcel Proust*" en *Nouvelle Revue Francaise*, 1ro. de enero de 1923. En especial: André Maurois: "Actitude scientifique de Proust"; Charles du Bos; "Points de repere"; Louis Martin-Chauffier: "Marcel Proust analyste"; Jacques Riviere: "Marcel Proust et l'esprit positif";

Revue d'Histoire Littéraire de la France, setiembre-diciembre 1971, año 71 n° 5-6.

Magazine littéraire, n° 144, janvier, 1979. En particulier: "Proust et les philosophes", entretien avec François Vezins, par Agathe Malet-Buisson.

L'Arc. Número especial dedicado a Marcel Proust. Contiene los siguientes artículos, entre otros: Jean Pfeiffer, "L'approche d'une oeuvre"; Georges Bataille, "Marcel Proust"; Georges Poulet, "Proust et la répétition"; Jean Roudaut "Par qui nos yeux sont déclo"; Michel Butor "Les sept femmes de Gilbert le Mauvais"; Roger Kempf "Sur quelques véhicules"; France Berçu, "L'icône ou le tryptique de l'imaginaire"; Michelle Gourmelon, "l'amateur de musique".

Études proustiennes, Paris, Gallimard, en especial volumen II, 1975.

VI. Otras obras dedicadas o que hacen referencia a Proust:

Maurice Bardeche, *Marcel Proust romancier*, Paris, Les sept couleurs, 1971.

Beathéac, Vaiteir, Fasoli, *L'art de vivre au temps de Proust*, Paris, Flammarion, 1999.

Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, México, F.C.E., 1954.

María Luisa Belleli, *Invitto alla lettura di Proust*, Milano, Mursia, 1976.

Anne-Marie Bernard, *Le monde de Proust vu par Paul Nadar*, Paris, Éditions du patrimoine, 1999.

Charles Blondel, *La psychographie de Marcel Proust*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1932.

Henri Bonnet, *Les amours en la sexualité de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1985.

Pierre de Boisdeffre, *Métamorphose de la littérature*, Paris, Editions Alsatia, 1951. Tomo II, "De Proust a Sartre".

Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*. Mexico, Siglo XXI, 1971.

Ghislain de Diesbach, *Marcel Proust*, Barcelona, Anagrama, 1996.

Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996.

Claude Edmond Magny, *Proust ou le romancier de la réclusion en Histoire et roman française depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950.

Fernan Gregh, *Mon amitié avec Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1958.

Victor Gomez Pin, *Proust, el ocio y el mal*. Barcelona, Montesinos, 1985.

Charlotte Haldane, *Marcel Proust*, London, Arthur Barker, 1951.

Florence Hier, *La musique dans l'œuvre de Marcel Proust*, New York, Institute of french studies, 1932.

Simone Kadi, *La Peinture chez Proust et Baudelaire*. Paris, La pensée universelle, 1973.

Thierry Laget, *Du côté de chez Swann de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1992.

Harry Levin, *El realismo francés, VII Proust*, Barcelona, Laia, 1974.

Ivette Louria, *La convergence stylistique chez Proust*, Paris, Nizet, 1971.

André Maurois, *Le monde de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1960.

Derwent May, *Proust*, México, F.C.E., 1986.

Valery Minogue, *Proust: du Côté du Chez Swann*, Southampton, The Camelot Press, 1976.

Catherine Millot, *La vocación del escritor: Colette, Flaubert, Hofmannsthal, Joyce, Mallarme, Proust, Sade*. Bs. As. Ariel, 1993.

Julio César Moran, *Proust más allá de Proust*, La Plata, Ed. de la campana, 2001.

Claude Mauriac, *Proust par lui même*, Paris, Seuil, 1953.

Jean - Jacques Nattiez, *Proust musicien*. Paris, Christian Bourgois Editeur, 1984.

Bernard Pluchard-Simon, *L'amour como vérité humaine et romanesque*, Paris, Larousse Université, 1975.

Jean Pommier, *La Mystique de Marcel Proust*, Génève, Droz, 1939.

Peter Quenell y otros, *En torno a Marcel Proust. En el centenario de Proust, 1871, 1922*. Madrid, Alianza, 1974.

Edmond Robert, *L'attrait de Marcel Proust pour la littérature anglo-saxonne, une étude comparative des thèmes et des structures de M. Proust et le philosophes et romanciers anglo-saxonnes*. Paris IV, Lettres, 1972.

P. A. Spalding, *A readers' handbook to Proust*, London, Chatto&windus, 1952.

Esteban Tolinchi, *La conciencia proustiana*, Barcelona, Editorial universitaria de Puerto Rico, 1978.

Marthe Vivesco, *Au bal avec Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1928.

VV. AA. *Proust*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969.

VII. Obras filosóficas:

Theodor Adorno, *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Barcelona, Laia, 1985.

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. Bs. As., F. C. E., 1991.

Simone de Beauvoir, *La ceremonia del adiós seguido de Conversaciones con Jean-Paul Sartre*. Bs. As., Sudamericana, 1983.

Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, Alcan, 1934.

Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Madrid, 1920.

Andrew Bowie, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid, Visor, 1999.

Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996 (2 volúmenes).

Danilo Cruz Velez, *Filosofía sin supuestos*, Bs. As. Sudamericana, 1970.

Michel Dufrenne, Viktor Knap, *Corrientes en las investigaciones de Ciencias Sociales*, 3. *Arte y estética*, Madrid, Tecnos, Unesco, 1982.

Ralph Emerson, *Hombres representativos*, Bs. As., Losada, 1946.

Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.

Hans G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1991.

Hans G. Gadamer, *Verdad y método*. Salamanca, Ed. Sígueme, 1977.

Hans G. Gadamer, “Historia de efectos y aplicación” en R. Warning, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, La balsa de Medusa, 1989.

W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992. Traducción de Wenceslao Roces.

Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” y “El origen de la obra de arte” en *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1997.

D. Hume, *Tratado sobre la naturaleza humana*, Bs. As. Edic. Orbis, 1984.

Edmund Husserl, *Lecciones sobre la conciencia inmanente del tiempo*, Bs. As., Nova, 1959.

Roman Ingarden, “Valor artístico y valor estético” en Harold Osborne *Estética*, México, F.C.E. 1976.

Roman Ingarden, “Concreción y reconstrucción” en Rainer Warning, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, La balsa de Medusa, 1989.

E. Kant, *Crítica del juicio*. México, Porrúa, 1973.

J. W. Leibniz, “Monadología” en *Escritos filosóficos*. Bs. As., Charcas, 1982.

Carina Maguregui, “La obra abierta. Entrevista a Mario Presas” en *Casi Nada - WebMagazine*- julio-agosto 1998.

Karl Marx, *El capital*, México, siglo XXI, 1975.

Merleau-Ponty, “El ojo y la mente”, en Harold Osborne *Estética*; México, F.C.E. 1976.

Ch Perelman and L. Olbrechts-Tyteca, *The new rhetoric. A treatise on argumentation*, London, University of notre dame press, 1971.

Mario Presas, “La re-descripción de la realidad en el arte” en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XVII, N° 2, 1991.

Mario Presas, *La verdad de la ficción*, Bs. As., Almagesto, 1996.

Mario Presas, "La recepción estética" en David Sobrevilla y Joaquín Xirau (Ed.) *Estética en Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Instituto de Investigaciones Filosóficas. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, España (en prensa).

Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*. Paris, Du Seuil, 1986.

Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Du seuil, 2000.

Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991.

Jean Paul Sartre, *Qué es la literatura?, Situaciones II*, Bs. As., Losada, 1950, en particular "Presentación de *Los tiempos modernos*"

Jean Paul Sartre, *Saint Genet*, Paris, Gallimard, 1952.

Jean Paul Sartre, *El ser y la nada*. Barcelona, Eds. Altaya, 1993.

F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*. Bs. As., Nova, 1949.

Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Bs. As., Aguilar, 1960.

David Sobrevilla, *Repensando la tradición occidental*. Lima, Amaru, 1986.

Eugenio Trias, *Tratado de la pasión*, Madrid, Taurus, 1979.

VIII. Obras sobre teoría e historia literaria y estética:

Harold Bloom, *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Avila, 1991.

Harold Bloom, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, F.C.E., 1988.

Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, segunda edición, 1965.

Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, segunda edición 1987.

Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969.

Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1976.

Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos" en Rainer Warning, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, La balsa de Medusa, 1989.

Hans-Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986.

Hans-Robert Jauss, "El lector como instancia de una nueva literatura" en J.A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/libros, 1987.

Hans-Robert Jauss, "La Ifigenia de Goethe y la de Racine." En R. Warning *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, La balsa de Medusa, 1989.

Hans-Robert Jauss, "Recepción, Estética de la recepción", en *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrgs. v. Joachim Ritter Karlfried Gründer, Tomo 8, pp. 996-1004. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. Traducción Mario Presas.

Bernard Lecherbonnier, Dominique Rincé, Pierre Brunel, Christiane Moatti, *Littérature. Textes et documents. XX^e siècle*. Introduction historique de Pierre Miquel. Paris, Nathan, 1998.

Georges Steiner. *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa, 1982.

George Steiner, *Presencias reales*, Barcelona, ed. Destino, 1991.

George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, F.C.E., 1995.

Rainer Warning, *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, La balsa de Medusa, 1989.

IX. Obras de Ruskin y sobre Ruskin y la crítica inglesa:

Isobel Armstrong, *Victorian Poetry. Poetry, poetics and politics*, London - New York, Routledge, 1993.

Matthew Arnold, *Selected Essays*, London, Oxford University Press, 1964.

Harold Bloom (Selección de textos e introducción), *The literary criticism of John Ruskin*, New York, Da Capo Press, 1965.

Chris Brooks, *The gothic revival*, London, Phaidon Press Ltd., 1999.

Kenneth Daley, *The rescue of Romanticism. Walter Pater and John Ruskin*, London, Blockhampton press, 1995.

Ellen E. Frank, *Literary Architecture. Essays Toward a Tradition. Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1979.

Robert Hewison, *Ruskin, Turner and the Pre-raphaelites*, London, Tate gallery publishing, 2000.

Federico Olivero, *La obra de Walter Pater*, Madrid, Editorial América, 1950.

Walter Pater, *The renaissance*, London, Macmillan and co., 1910.

John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, México, Ediciones Coyoacán, 1994.

John Ruskin, *Arte primitivo y pintores modernos*, Bs. As. El ateneo, 1944.

John Ruskin, *The stones of Venice*, New York, Da Capo Press, 1960.

N. M. Wells, *William Morris*, London, Blockhampton press, 1996.

Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, London, Collins, 1969.

INDICE:

1.	Introducción.....	1
2.	Estado de la cuestión.....	7
3.	Del azaroso llegar a ser obra.....	49
4.	La dificultad de llegar a ser artista.....	64
5.	De la relación de la obra con la conciencia artística: recepción.....	78
6.	De la relación de la obra con la conciencia artística: crítica e idolatría...	90
7.	De la discontinuidad y la repetición en la vida y la obra.	106
8.	De la ausencia de entidades metafísicas trascendentes	127
9.	Signos de vejez.....	138
10.	Vejez e interpretaciones de la obra.....	155
11.	De la fugacidad de la vejez y de la recuperación de la obra perdida.....	171
12.	Conclusiones hipotéticas.....	184
13.	Bibliografía.....	191