



**El giro a la experiencia en el arte, un camino para rescatar la singularidad perdida.**

Analía Melamed (UNLP- IdHICS)

En este trabajo intento mostrar que algunos procedimientos ficcionales de *En busca del tiempo perdido* admiten pensarse como una restitución de la experiencia en cuanto recuperación de la densidad del presente y, que en este sentido, la novela anticipa manifestaciones del arte contemporáneo. En efecto, puede entenderse como crisis de la experiencia el hecho de que el elemento fugaz e irrepetible, la singularidad, lo no idéntico – elementos propios de la experiencia en su sentido más elemental- parecen cada vez menos accesibles a una sensibilidad contemporánea. La reproductibilidad técnica de las obras, de las mercancías, de las acciones humanas, la creciente homogeneización en el plano cultural y subjetivo así como el rechazo tradicional del conocimiento científico por lo particular y contingente, contribuyen a una suerte de imposibilidad de lo efímero.

De aquí que el sentido de lo que se denomina crisis de la experiencia sea ambiguo, porque como sabemos la noción de experiencia también lo es. Una de las maneras en que se ha interpretado esta crisis se vincula con la pérdida de la capacidad de recuperar el pasado individual y colectivo, de lo que se sigue una desconexión y aislamiento del presente respecto de un hilo histórico, de sus fuentes de significación más profundas que se vinculan con su encuentro con el pasado. En “Sobre algunos temas en Baudelaire” para Benjamin la crisis de la experiencia consiste en la cada vez mayor dificultad para el individuo que vive en las sociedades modernas de conectarse tanto con su propio pasado individual como con el pasado colectivo y la tradición. Considera a Baudelaire y Proust como artistas que detectaron esa imposibilidad de tener experiencia y lucharon contra ella. En este marco, la memoria involuntaria proustiana es vista como un síntoma de la crisis de la experiencia. La irrupción inesperada del pasado –por ejemplo en el episodio de la magdalena - depende del azar, porque ignoramos el olor o el sabor donde un momento del pasado se oculta. Esto es interpretado por Benjamin como el resultado del aislamiento tanto del pasado individual como de la tradición común.

Sin embargo, el sentido de crisis de la experiencia que pretendo tratar en este trabajo, ligada con lo anterior, se refiere más bien a una crisis en cuanto pérdida del presente. Entonces voy a tomar la noción de experiencia no en su sentido, por decirlo así, retrospectivo, ligado a un sentido obtenido a través del tiempo, sino la capacidad de captación de la singularidad del presente con todo el espesor que puede encontrarse aún en la información sensorial más elemental, en el dato sensible del aquí y ahora.

Este sentido de crisis de la experiencia como pérdida del presente, puede ser también considerada como parte de la herencia de la modernidad aunque no es un desarrollo exclusivo de ella. La exaltación moderna de la perspectiva científica y la consiguiente preeminencia de la relación y pretensión de conocimiento como formas privilegiadas de acceso al mundo o a la realidad, como lo señalan Adorno y Heidegger de diferente manera, dieron mayor impulso a una forma de racionalidad abstracta, homogeneizadora, cuantificadora. Heidegger caracteriza a la modernidad como “la época de la imagen del mundo” porque en el marco de la preeminencia de la cuestión gnoseológica el mundo se convierte en espectáculo, representación de un sujeto, coincidiendo en esto con Schopenhauer pero también con Calderón. El mundo convertido en objeto de conocimiento y de dominio deriva en sometimiento tecnológico de la naturaleza, en cálculo y planificación aplicados tanto a la vida como a la guerra. La era de la técnica se corresponde con la mencionada limitación del concepto de experiencia a su connotación epistemológica: experiencia como experimentación científica según el modelo físico matemático o experiencia como la cruda información sensorial. Por su parte, según Adorno la razón como órgano de dominio obliga a la realidad a identificarse con ella, a encajar en sus categorías y esquemas, de modo que aniquila la diferencia y la particularidad. En este proceso, lo que se devalúa sin cesar es la extrema singularidad del presente, el espesor material de lo vivido. Benjamin consideraba que la percepción contemporánea no puede dar cuenta de esa singularidad, porque “su sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible” (1989:75)

En este marco, el giro estético a la experiencia entendido como fidelidad a lo irrepetible constituye un intento por preservar la sensibilidad hacia lo no idéntico y singular. Encontramos en el arte una contraposición posible a la abstracción científica y a su modelo de racionalidad, es decir, hay un modo de dar cuenta de lo diverso, de lo particular irreductible. El énfasis en lo fugaz puede encontrarse en diversas manifestaciones contemporáneas, de las performances a las obras de John Cage, quien a menudo interviene los instrumentos de modo de lograr cada vez un sonido único, de la literatura de Sebald, con fotos y reproducciones de elementos de la narración, al bioarte cuyas obras en cuanto semivivas son perecederas y en constante mutación. *En busca del tiempo perdido* resulta una suerte de antecedente de esta sensibilidad por lo singular e irrepetible. En la novela proustiana se encuentra un sentido de experiencia cuya constitución es posible a través de un lente artístico:

“La gente dotada de gusto nos dice hoy que Renoir es un gran pintor del siglo

XVIII. Pero al decir esto se olvidan del Tiempo y de que ha sido menester mucho, aun en pleno siglo XIX, para que Renoir fuese saludado como un gran artista. Para lograr ser así reconocido, el pintor original, el artista original proceden a la manera que los oculistas. El tratamiento por medio de su pintura, de su prosa, no siempre es agradable. Cuando ha acabado, el perito nos dice: ahora, mire usted. Y he aquí que el mundo (que no ha sido creado una sola vez, sino con tanta frecuencia como ha surgido un artista original) se nos aparece enteramente diferente del antiguo, pero perfectamente claro. Pasan por la calle mujeres diferentes de las de antaño porque son Renoir, los Renoir en que nos negábamos ayer a ver mujeres (...) Tal es el universo nuevo y perecedero que acaba de ser creado. Durará hasta la próxima catástrofe geológica que desencadenen un nuevo pintor o un nuevo escritor originales.”(1991: 373)

Aprehensión del aquí y ahora en toda su complejidad y densidad. Por tal motivo de esto desprendo, contra las interpretaciones más convencionales, que el centro de gravedad de la novela no sería el pasado, ni la memoria, sino el presente mismo. De manera que se encuentra en la novela una especial acentuación en la experiencia como captación del espesor del presente. Este énfasis puede encontrarse en múltiples aspectos, el primero de los cuales es la singular atención al fragmento. El lector proustiano conoce la dedicación obsesiva a un rostro, un gesto, un vestido, un mueble. En esta consideración a la singularidad extrema, Adorno encuentra una afinidad con Hegel. Según Adorno, Proust no parte de un plan arquitectónico prefijado del que los detalles constituirían su realización. A pesar de esta afirmación de Adorno, podríamos decir que la intención inicial de Proust sí partía de un plan, pero que éste fracasa justamente a causa de su minuciosa atención a lo particular. Si puede entenderse a la novela como una totalidad, ésta se encuentra presente a su vez en cada detalle, en cada fragmento. Como en Hegel la relación entre lo general y lo particular resulta trastocada, pues la totalidad resulta no de una abstracción sino de las múltiples individualidades entrelazadas. No obstante Hegel identifica espíritu y naturaleza, de acuerdo con su postura idealista, y esto no es así totalmente en Proust, pues la relación entre espíritu y sensorialidad parece más compleja.

Este interés por el detalle se vincula en la novela a su vez con dos de sus procedimientos retóricos: la metonimia y la alegoría. Como sostiene Genette en “Metonimia en Proust”, las metáforas proustianas, tan largamente estudiadas por ejemplo en autores como Ricoeur, en última instancia reposan en metonimias. Si la figura de la metáfora consiste en la semejanza o analogía entre dos objetos, Genette demuestra que esta analogía se fundamenta principalmente en la contigüidad espacial y temporal. La metonimia establece simultaneidades de sentido. Por ejemplo, cuando Proust compara el campanario de una iglesia con una espiga de trigo, estando la iglesia cerca de un trigal, o la descripción de la habitación funciona como un retrato del personaje, quien aparece

fusionado con el ambiente. Afirma Genette que “El verdadero milagro proustiano no es que una magdalena mojada en té tenga el mismo gusto que otra magdalena mojada en té y despierte el recuerdo; es, más bien, que esa segunda magdalena resucite con ella un cuarto, una casa, una ciudad entera, y que ese lugar antiguo pueda, por espacio de un segundo, ‘conmover la solidez’ del lugar actual, forzar sus puertas y hacer vacilar sus muebles” (1989: 63). Genette, a partir de esta interpretación de la metáfora como metonimia, desplaza el énfasis del orden de lo sucesivo o diacrónico, por el orden de lo simultáneo o sincrónico. Mediante metonimias se establecen constelaciones de sentidos que se extienden en horizontal, se co-determinan, en las cuales la proximidad impone la semejanza. Esas simultaneidades de sentidos constituyen los mundos proustianos, donde cada elemento conduce por asociación a los demás, es inseparable de ellos y en su particularidad contiene el todo del cual forma parte. Y en este caso se trata de una totalidad abierta, discordante y siempre en movimiento.

El modo como el fragmento da cuenta del todo es también indirecto, oblicuo, alegórico. El sentido que para Proust tiene la alegoría, queda establecido al comienzo de la novela cuando Swann relaciona “Los vicios y las virtudes” de Giotto, con un personaje completamente menor como es la ayudante de cocina de Francisca. La obra de Giotto a la que refiere, es un fresco que decora la iglesia de la Arena en Padua, que consta de catorce alegorías que presentan, enfrentadas, en una pared las virtudes, en otra los vicios. Swann apoda a la ayudante de cocina “Caridad de Giotto” y el narrador llama la atención sobre esa “caridad sin caridad”, esto es, sobre la distancia entre el cuerpo robusto de la muchacha siempre embarazada y la expresión de su rostro discordante con el significado de su vientre, al que parece aludir como un fardo pesado. En la obra de Giotto hay una distancia análoga entre el rostro de la caridad y la virtud de la que es portadora y que aparece mencionada al pie de la imagen. En ambas encontramos, en la disociación entre imagen y significado, que la imagen significa en la medida que desmiente lo que representa. De esta manera, en la novela en un personaje mínimo se encuentra una de las claves que remite a la totalidad: el carácter inescindible del vicio y la virtud, o, como dice Bataille, que el mal puede ser captado sólo porque el bien es su clave. (1971: 172) En la novela vicio y virtud, como profanación y redención, inseparables, hacen estallar desde adentro el orden burgués. Como teorizará Benjamin, quien señala su coincidencia con el sentido proustiano de la alegoría, las imágenes alegóricas nunca evidentes o unívocas, dan cuenta de la arbitrariedad de los significados, de los desplazamientos y la fragmentación. La pluralidad de significados se yuxtaponen y la aspiración de eternidad se convierte en la arbitraria multiplicidad de sentidos co-presentes ya no como un todo orgánico sino como una diversidad de

fragmentos. Contrariamente a las interpretaciones didácticas, la novela de Proust podría leerse como una búsqueda de redención en un mundo sin fundamentos metafísicos, que se debate en la pura inmanencia

Hay por tanto en la novela un intento de captar el sentido más profundo de lo fugaz, el presente en toda su densidad, pero a través de lo fugaz mismo, que es el tiempo. Se trata de recuperar una dimensión de la experiencia en lo que tiene de única e irrepetible. En la fotografía habría un intento semejante desde la imagen de retener lo fugaz y lo que logra es la paradoja de la repetición infinita de lo irrepetible. Pero la literatura proustiana se propone captar el elemento más volátil de la experiencia sin quitarle su carácter efímero. Por tal motivo toma los elementos menos comunicables, menos apreciables y apreciados, los sentidos menores como el gusto o el olfato. Porque “el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo...”. (Proust, 1990: 63) En una tarea de traducción al lenguaje literario que resulta imposible, porque como tal vez ya Hume lo sospechaba, hay una suerte de salto inductivo de la mera impresión a la palabra que la nombra. De modo que la literatura, el lenguaje poético, sólo puede rodear ese elemento inefable perdido y señalarlo como perdido, como una nada, como vacío, como nostalgia. Así lo comprendió Benjamin en este pasaje sobre Proust: “Ciertamente, Proust no ha enaltecido al hombre, solamente lo ha analizado. Su grandeza moral reside sin embargo en un terreno completamente distinto. Hizo asunto suyo, con una pasión que ningún literato anterior llegó a conocer, la fidelidad a una tarde, a un árbol, a un rayo de sol sobre la alfombra, fidelidad a los trajes de gala, a los muebles, a los perfumes o a los paisajes. (El descubrimiento que hace finalmente en el camino de Méséglise es la más grande lección moral que ha ofrecido Proust: una especie de transposición espacial del *semper idem*.) Admito que Proust, en el sentido más profundo, quizá se pone de parte de la muerte. Su cosmos quizá tiene su sol en la muerte, en torno a la que giran los instantes vividos, las cosas reunidas. *Más allá del principio del placer* es probablemente el mejor comentario que existe sobre la obra de Proust. Para entender a Proust quizá haya que partir ante todo de que su objeto es el otro lado, el revés –menos del mundo que de la vida misma.” (2005: 561)

## Bibliografía:

- Benjamin, Walter (1989), "pequeña historia de la fotografía" en *Discursos interrumpidos I*, Bs. As. Taurus.
- Benjamin, Walter (2005), *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid.
- Proust, Marcel (1990) *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*. Madrid, Alianza Ed.
- Proust, Marcel (1991) *En busca del tiempo perdido. III. El mundo de Guermantes*. Madrid, Alianza Ed.
- Genette, Gerard (1989), "Metonimia en Proust" en *Figuras III*, Lumen, Barcelona.
- Bataille, Georges (1971) "Proust" en *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus.