

L'expérience esthétique de Proust et Kandinsky, une réfraction de la vie spirituelle

Edgar Miguel Ávila Del Ángel
Estudiante de la Universidad Nacional Autónoma de México



Synergies Mexique n° 2 - 2012 pp. 99-109

Reçu le 1/11/2012 - Accepté le 22/12/2012

Résumé : Cet essai est un exercice de comparaison entre les principes qui se trouvent à la base des théories esthétiques de deux auteurs du début du siècle passé : Marcel Proust et Wassily Kandinsky. À l'aide d'un appareil conceptuel fondé en grande mesure sur la pensée sémiologique de Pierre Guiraud, un parallélisme est construit entre les conceptions artistiques des deux auteurs, lequel sert à signaler l'aspect irrationnel ou sentimental de leurs pensées. L'exemplification de l'argumentation repose sur des fragments de leurs œuvres le plus représentatives : *Un amour de Swann* et *À l'ombre de jeunes filles en fleur*, pour le cas de Proust, et *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, pour le cas de Kandinsky.

Mots-clés : synesthésie, expressionnisme, spiritualité, abstraction, fragmentation

La experiencia estética de Proust y Kandinsky, una refracción de la vida espiritual

Resumen: El presente ensayo es un ejercicio de comparación entre los principios en los que se basan las teorías estéticas de dos importantes creadores de principios del siglo pasado: Marcel Proust y Wassily Kandinsky. Con ayuda de un aparato conceptual que se funda en gran medida sobre el pensamiento semiológico de Pierre Guiraud, se construye un paralelismo entre las concepciones estéticas de estos dos artistas, esto para señalar el aspecto irracional o sentimental de sus ideas. Los ejemplos que sustentan la argumentación están extraídos de las obras más representativas de dichos autores: *Un amor de Swann* y *A la sombra de las muchachas en flor*, para el caso de Proust, y *De lo espiritual en el arte* para el caso de Kandinsky.

Palabras clave: sinestesia, expresionismo, espiritualidad, abstracción, fragmentación

The aesthetic experience of Proust and Kandinsky, refraction to spiritual life

Abstract: This essay is a comparative analysis between the principles underlying the aesthetic theories of two major authors of early last century: Marcel Proust and Wassily Kandinsky. Using conceptual theories based on Pierre Guiraud thinking, we will try to argue the irrational or sentimental aspects or their ideas through the construction of a parallelism between the aesthetic conceptions of these two artists. The examples that supporting the argumentation are taken from the most representative works of these authors: *Swann in Love* and *Within a Budding Grove*, in the case of Proust, and *Concerning the Spiritual in Art* in the case of Kandinsky.

Key words: synesthesia, expressionism, spirituality, abstraction, fragmentation

El espíritu que empieza a despertar se encuentra todavía bajo el influjo de esta pesadilla. Sólo una débil luz aparece como un diminuto punto en un gran círculo negro. Es únicamente un presentimiento que el espíritu no se arriesga a mirar, pues se pregunta si la luz es sólo un sueño y el círculo negro la realidad.

Wassily Kandinsky. *De lo espiritual en el arte.*

[Y] la estancia que había reconstruido en las tinieblas, se unía con las estancias entrevistas en el torbellino del despertar, puesta en fuga por aquel pálido signo que había trazado por encima de las cortinas el dedo levantado del día.

Marcel Proust. *Por el camino de Swann.*

Más allá de la contigüidad histórica que liga las producciones estéticas de Proust y de Kandinsky, existen fundamentos teóricos, provenientes principalmente de la teoría semiológica, que permiten establecer una relación clara de las concepciones sobre lo artístico de estos dos creadores. La relectura de sus obras como una manifestación artística, más que psicológica o científica, espiritualmente difusa, como los trazos de Kandinsky, y emotivamente profunda, como las reflexiones proustianas, nos permite situarlos como precursores de las técnicas de abstracción, fragmentación y correspondencia técnica entre las diferentes disciplinas artísticas que caracterizan las tendencias del arte moderno (Eric Kahler, 1969).

Estos fenómenos de deconstrucción del objeto artístico no son en absoluto fortuitos, traducen inquietudes del creador y de su época. En este caso, se trata de ilustrar el aspecto irracional o misterioso que subyace en los fenómenos de producción y contemplación estéticas y de su significado, es decir, aquello de lo que dan cuenta. Pensado desde la perspectiva semiológica que Pierre Guiraud propone, este aspecto irracional, presente en las obras de Proust y Kandinsky, responde a la diferenciación metodológica entre códigos lógicos y códigos estético-afectivos. Ahora bien, puesto que nuestra argumentación se fundamenta de manera recurrente en dicha dicotomía (Guiraud, 2006), que señala los límites entre la “experiencia lógica” y la “experiencia estético-afectiva”, comenzaremos por definir lo que en el transcurso de nuestro análisis deberá entenderse por cada una de ellas.

Una definición expresionista-proustiana de la experiencia artística

Pierre Guiraud asegura que « *comprender significa, sobre todo, una organización, un ordenamiento de las sensaciones percibidas* » (2006: 17). Asociada a la comprensión, la experiencia lógica designa un modo de percepción organizada del mundo. La diferencia entre un signo lógico y un signo afectivo se encuentra, de este modo, estrechamente ligada a la noción de codificación en tanto que ésta designa el grado de convencionalidad de un signo. La experiencia lógica se caracteriza, según Guiraud, por un alto grado de codificación. Las relaciones existentes entre los elementos de un sistema o código lógico, son, para decirlo en términos simples, sumamente explícitas (Guiraud, 2006). Ahora bien, para Guiraud, la emoción (lo afectivo) y la comprensión (lo lógico) se oponen una a otra, cada una representa « *los dos polos de nuestra experiencia y corresponde a dos modos de percepción no solamente opuestos, sino inversamente proporcionales, al punto que podríamos definir la emoción como*

una incapacidad de comprender » (2006: 16). Así, Guiraud concluye que: « *la emoción es un desorden y una conmoción de los sentidos* » (2006: 17).

Para definir más claramente la experiencia estética, o estético-afectiva, Guiraud recupera uno de los sentidos que la etimología griega asigna al término. De este modo, lo estético designa “la facultad de sentir”, derivada del adjetivo *aisthetos*, que significa « *sensible, perceptible por los sentidos* », (Guiraud, 2006: 86). Si bien las reflexiones hechas por Paul Ricœur en *Tiempo y narración* se insertan en un marco teórico mucho más cercano a una teoría de la lectura que a una de las artes plásticas, contribuyen claramente al planteamiento de Guiraud: « *El componente nuevo del cual la poética se enriquece surge entonces de una “estética” más que de una “retórica”, si verdaderamente se quiere restituir la amplitud de sentido que la aestesis griega otorga al término estético y darle por tema la exploración de las múltiples maneras en las que una obra, al actuar sobre un lector, lo afecta* » (Ricœur, 2006: 243).

Por lo tanto, la experiencia estético-afectiva deberá ser entendida, en adelante, con esta doble significación: como “afectación de los sentidos” y como “imposibilidad de comprensión racional”.

La fragmentación y la abstracción como tránsito de lo lógico a lo estético

Atendiendo a la dicotomía referida, que establece la diferenciación entre experiencia lógica y experiencia afectiva, la historia de las manifestaciones artísticas puede ser concebida como un continuo vaivén de las unidades significantes del sistema; movimiento perenne que encuentra su origen en el “estilo propio” que constituye la subjetividad de una obra de arte. La noción de un estilo propio reitera así las posibilidades infinitas de composición formal de una obra. La imagen del estilo como movimiento tiene la intención de representar el intercambio entre los dos polos de la experiencia de los que habla Guiraud. Los términos fragmentación y abstracción designarán, a su vez, los dos diferentes polos entre los que transita la energía de la experiencia estética.

Comprender y sentir se muestran, de este modo, como dos maneras diferentes de experimentar el mundo: lo artístico se presenta como la sublimación de la experiencia “total” del mundo, ya sea en el artista o en el espectador. En este sentido, concebir la obra de arte como “espejo del espíritu” hace posible considerar la evolución de la técnica de cualquier disciplina artística como el reflejo de una evolución en el espíritu de un individuo, es decir, el del creador; pero al mismo tiempo, dichos cambios técnicos delatarán también la evolución en el sentir de una colectividad, de una época. Dicho de otro modo, cualquier manifestación artística funciona como una respuesta a la tendencia del pensamiento en la que está inscrita. *De lo espiritual en el arte*, la obra de Kandinsky que en gran medida sustenta estas reflexiones, inicia con esta sentencia « *[c]ualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos* » (1989: 7).

Al evocar las ideas anteriores, pretendemos traer a colación el creciente interés en el arte del que la filosofía moderna ha dado señas desde la aparición de *La Crítica del Juicio* de Emmanuel Kant en 1790, texto que inaugura la tradición occidental de la estética filosófica, a la cual habrían de inscribirse más tarde, durante el siglo XIX, “las “ontologías-estéticas” de Nietzsche y Hegel (González Valerio, 2007). En esta tesitura, seguimos las ideas de González Valerio sobre la utilidad del arte para dar cuenta de este fenómeno de refracción espiritual: « [s]i el arte se convierte en asunto del pensar es, en algún sentido, porque la filosofía ha encontrado allí la forma o quizás incluso el camino para dar cuenta de ciertos problemas de orden ontológico » (2007: 93).

Regresando al análisis de Guiraud, es posible considerar que lo abstracto -que es, en nuestro sistema de representación de la experiencia estética, el sitio más alejado al extremo lógico de la experiencia “total”- encarna una pérdida de significado y una ganancia de expresión, fenómeno que resulta de un cambio radical en la percepción de la realidad. La sensación es reivindicada, en detrimento de la supremacía de lo racional, como motor de la experiencia artística (Kahler, 1969: 28). Del mismo modo, Erich Kahler afirma en su libro *La desintegración de la forma en las artes* que: « A partir del siglo XIX la dialéctica entre racionalismo e irracionalismo, entre conciencia en la acción [que equivale a pensamiento coherente] y los impulsos abruptos del inconsciente, se fue acelerando y haciendo más compleja, más inmediata e intensa. La antítesis había sido bastante clara en la lucha de la razón contra las pasiones y las emociones » (1969: 41). Sería conveniente recordar aquí la definición de Guiraud de experiencia lógica como “percepción organizada”.

Por último, para situar debidamente el papel de la fragmentación y de la abstracción en el paralelismo entre Kandinsky y Proust, es indispensable mencionar las ideas de Wilhem Worringer, filósofo alemán, pionero en investigaciones sobre psicología perceptiva de la imagen¹. En su obra, *Abstracción y naturaleza* (1908), Worringer opina que: « Cuanto menos familiarizada está la humanidad, en virtud de una comprensión intelectual [lógica], con el fenómeno del mundo exterior, cuanto menos íntima es la relación con éste, tanto más poderoso es el ímpetu con que aspira a aquella suprema belleza abstracta » (citado por Raquejo, 1990: 195). Ahora bien, Tonia Raquejo afirma que la concepción artística de Kandinsky : « identifica a la Naturaleza, es decir, a la representación naturalista figurativa, con el materialismo, y a la abstracción —a la pintura no figurativa— con lo espiritual. El mundo natural representa para Kandinsky la apariencia exterior del objeto. Su “verdadero aspecto” es el interior y sólo puede ser representado a través de la opción abstracta » (1990: 201). “El verdadero aspecto” del que habla Kandinsky se encuentra significativamente en relación con el análisis que Gilles Deleuze hace de la obra de Proust: « En tanto que descubrimos el sentido de un signo en otra cosa, todavía subsiste algo de materia rebelde al espíritu. Por el contrario, el Arte nos brinda la verdadera unidad; la unidad de un signo inmaterial y de un sentido por completo espiritual » (1970: 52).

El tránsito hacia la abstracción, pasando por la fragmentación, como fenómeno del arte moderno, ensancha y hace más que evidente el abismo entre Ciencia y Artes; entre experiencia lógica y experiencia estético-afectiva. Al mismo

tiempo, la abstracción en el arte da cuenta de las repercusiones que tendencias artísticas iniciadas hace un siglo ejercen sobre nuestra manera actual de experimentar el mundo.

Ahora bien, debemos tener presente la problemática que representa intentar establecer un paralelismo entre procedimientos en dos disciplinas artísticas separadas por sus propias preocupaciones. De esta manera, se podrá refutar que, en tanto que narrativa, las novelas de Proust quedan imposibilitadas para acoger las transformaciones técnicas del arte no figurativo. No obstante, no es sino a partir de un trabajo de abstracción que se encuentra una relación entre las innovaciones en las técnicas de Proust y de Kandinsky.

Por fortuna, Proust dosificó a lo largo de su novela algunas consideraciones respecto de la narrativa, que bien podrían ser consideradas como fragmentos de una teoría estética. En la primera parte de *Por el camino de Swann*, Marcel, el protagonista, reflexiona sobre la lectura y la narración en los términos siguientes: « *siendo la imagen el único elemento esencial para la máquina de nuestras emociones, la simplificación que consistiría en suprimir pura y simplemente los personajes reales sería un perfeccionamiento decisivo* » (Proust, 1998: 130). Líneas más abajo continúa:

El gran descubrimiento del novelista fue haber tenido la idea de remplazar esas partes impenetrables para el alma humana por una cantidad equivalente de partes inmateriales, es decir, que nuestra alma puede asimilar [...] Y una vez que el novelista nos ha puesto en ese estado en el que, como en todos los estados puramente interiores, toda emoción se decuplica, y en el que su libro nos inquietará como nos inquieta un sueño, aunque un sueño más claro que los que tenemos al dormir, y cuyo recuerdo durará mucho más, entonces, éste desencadena en nosotros durante una hora, todas las dichas y desventuras posibles; las que en vida tardaríamos años en conocer sólo unas cuantas y, entre las cuales, las más intensas no nos serían nunca reveladas porque la lentitud con la que se producen nos impide su percepción. (Proust, 1998: 130)

¿Cuáles serían las implicaciones, en narrativa, de proponer que la simplificación que consistiría en suprimir pura y simplemente los personajes reales sería un perfeccionamiento decisivo"? ¿En qué sentido la supresión de los "personajes reales" constituye un perfeccionamiento técnico narrativo? Más aún, ¿qué sentido da Proust al término "real" en su teoría estética? Encontramos en estas consideraciones sobre el relato un primer atisbo que nos permite esclarecer la relación entre Proust y lo abstracto.

La supresión de lo real a la que Proust se refiere no remite de ningún modo a un ajuste de cuentas entre realidad y ficción, pues sabemos que la literatura es esencialmente ficción; sino que remite más bien a un procedimiento mental que opera de lo particular a lo general. Si bien en una abstracción se consideran aisladamente los elementos de un objeto, el supuesto aislamiento puede estar motivado por un deseo de aprehender lo esencial de éste mismo. "Lo esencial", considerado como un rasgo particular de determinado objeto, nos permite equipararlo con otro, es decir, establecer generalizaciones, rasgos comunes, recurrencias y similitudes. Así, como en Kandinsky la pérdida de

rasgos figurativos conlleva a la abstracción, en la obra de Proust, el monólogo interior, o flujo de conciencia, cobra relevancia para este análisis porque ilustra de manera concisa los contenidos lógicos de su teoría del arte. La técnica es, pues, el sentido mismo. Revisemos este fragmento de *Un amor de Swann*:

De hecho, comenzaban a apagar por todos lados. Bajo los árboles de los bulevares, en una obscuridad misteriosa, los pasantes más raros erraban, a penas reconocibles. A veces, la sombra de una mujer que se aproximaba a él, murmurándole una palabra al oído, exigiéndole llevarla consigo, hacía estremecerse a Swann. Rozaba ansiosamente todos esos cuerpos oscuros como si entre los fantasmas de los muertos, en el reino sombrío, hubiera buscado a Euridice.

De todos los modos de producción del amor, de todos los agentes de diseminación del mal sagrado, ese gran soplo de agitación que a veces pasa sobre nosotros es ciertamente uno de los más eficaces. Entonces, la suerte está echada y el ser que en ese momento nos agrada, es aquel al que amaremos. Ni siquiera es necesario que nos guste más o tanto como otro hasta entonces. Lo que hacía falta es que nuestro gusto por él se convirtiera en exclusivo. Y esta condición se ve realizada cuando —en el momento en que nos hace falta— la búsqueda de los placeres que su trato nos proporciona se ve bruscamente substituida en nosotros por una necesidad ansiosa que tiene por objeto este ser mismo, una necesidad absurda, que las leyes de este mundo hacen imposible de satisfacer y difícil de sanar—, la necesidad insensata y dolorosa de poseerlo. (Proust, 1998: 278)

El flujo de conciencia que se genera a partir de una anécdota es elaborado de manera abundante y su tonalidad se altera repentinamente hasta el punto en que el sujeto del que se habla pasa de ser “Swann” a ser “nosotros”, todos y a la vez nadie. Un sujeto indefinido, genérico, “un sujeto muy abstracto”. Notamos que en Proust se asimila lo anecdótico a lo que es real y, de este modo, comprendemos mejor que la supresión de la anécdota, es decir de lo real, -lo que Proust considera como “partes impenetrables para el alma humana”, esa “materia rebelde al espíritu” de la que habla Deleuze-, la supresión de este elemento, el salto hacia la abstracción, resulta un procedimiento expresivo eficaz para « *ponernos en ese estado en el que, como en todos los estados puramente interiores, toda emoción se decuplica* » (Proust, 1998: 130).

El tiempo y el espacio de la narración en Proust: agentes de la fragmentación y la abstracción

Luc Fraisse afirma en su artículo *Proust au cœur de la modernité: la vision fragmentée* que « *para el novelista [...] la fragmentación de los estados de conciencia divide la vida psicológica en zonas que, coloreadas de diferente forma, dibujan una serie impresionista tal y como la concebía el pintor Monet* » (1999: 52)². Coincidimos con este autor cuando dice que: « *Proust preconiza [...] en materia psicológica, la discontinuidad de los estados de conciencia, discontinuidad de la cual la organización del espacio novelesco constituye el soporte demostrativo y la puesta en imágenes* » (1999: 48-49)³. No obstante, nos parece indispensable aclarar que lo que Fraisse toma por una “serie impresionista” de la concepción del espacio y del tiempo, responde más bien a una *no-serie*, es decir, a una discontinuidad

que está emparentada en mayor grado con los procedimientos y nociones teóricas expresionistas, principalmente mediante la noción de relatividad temporal manifiesta en la novela a través del uso particular y profuso que Proust da a los anacronismos. Encontramos un ejemplo de esto en *A la sombra de las muchachas en flor*, durante un viaje que Marcel hace en tren:

El cielo se puso de un color encarnado que yo trataba de ver mejor, pegando mis ojos al cristal, porque lo sentía en relación con la existencia profunda de la naturaleza, pero la línea de la vía habiendo cambiado de dirección, el tren viró, la escena matinal fue remplazada en el cuadro de la ventana por un pueblito nocturno de techos azul claro de luna, con una pila entintada de la opalina nácar de la noche, bajo el cielo todavía sembrado de estrellas, y yo me lamentaba por haber perdido mi banda de cielo rosa cuando la percibí de nuevo, pero roja esta vez, en la ventana, que abandonó en un segundo codo de la vía férrea; así que pasé mi tiempo corriendo de una ventana a otra para unir, para volver a montar los fragmentos intermitentes y opuestos de mi bella mañana escarlata y versátil y tener una vista total y un lienzo continuo de ella.
(Proust, 1998: 241)

Los precarios esfuerzos de Marcel por obtener una vista total de su “bella mañana escarlata” son, en cierto modo, desprovistos de lógica temporal páginas adelante, cuando hablando una vez más de un fragmento de paisaje observado durante un viaje en tren, aquel se confiesa que el recuerdo de esa ruta sería: « *como el inicio en donde todas las rutas parecidas sobre las cuales pasaría más tarde durante un paseo o un viaje, se entrecruzarían en seguida sin solución de continuidad y podría [...] comunicar[se] inmediatamente con [su] corazón* » (Proust, 1998: 309). La fragmentación en Proust es de segundo grado, más próxima al arte expresionista abstracto que al impresionista. Si en la estética impresionista la desintegración de la unidad es un procedimiento técnico que delata ya el nacimiento de una nueva sensibilidad y de una nueva forma de percepción; en la estética proustiana, al contrario, no basta con desintegrar la unidad dejando los fragmentos uno al lado del otro, es necesario un “desordenamiento”, un rompimiento de la continuidad, una conmoción sensorial de tipo expresionista al más puro estilo del desorden o caos cromático que se manifiesta en la producción plástica de Kandinsky.

La concepción del tiempo esbozada por Proust en su novela sugiere, por sus características fragmentarias y dispersas, un tránsito hacia lo abstracto; como señala Arnold Hauser: « *[E]l carácter moderno, “cinematográfico” del concepto del tiempo en Proust se manifiesta no sólo en la superación fundamental de la idea impresionista del curso temporal, sino también en la completa relativización de la categoría del tiempo. No sólo se acentúa la confluencia de los distintos periodos temporales sino también la falta de límites precisos entre los factores temporales y espaciales de las vivencias* » (1974: 240).

En *Por el camino de Swann*, Proust impone de manera contundente, desde la primera página, la discontinuidad del tiempo en el relato como procedimiento expresivo. La evocación de un estado de “endormecimiento”, en la que se presenta por primera vez al protagonista, es un ejercicio a través del cual se desdibujan los contornos de la experiencia. Los trastornos de percepción

temporal y espacial característicos del sueño ofrecen como último resultado experimentar, como afirma Proust, « *[Únicamente, en su simplicidad primera, el sentimiento de la existencia como puede hervir en el fondo de un animal* » (1998: 48). A través del sueño como experiencia estética se alcanza « *el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos* » (Proust, 1998: 48).

Como puede observarse, la evasión trascendente de lo artístico es sugerida como una experiencia onírica. De esta forma, el protagonista de *En busca del tiempo perdido* sacudido por el horror, se estremece y se entrega religiosamente ante el último de los posibles: lo artístico, « *ese sueño más claro que los que tenemos al dormir* » (Proust, 1998: 46). De este modo, la vulgar existencia se difumina y el “Yo virgen” del protagonista se vierte en sí « *extrañado de encontrar [...] una oscuridad suave y descansada para [sus] ojos, y aún más quizá para [su] espíritu, al cual se aparecería esta oscuridad como una cosa sin causa, incomprensible y verdaderamente oscura* » (Proust, 1998: 46). El arte de Proust, como el de Kandinsky, es tan oscuro, es tan indecible, como la emotividad. Como lo es la verdad a causa del movimiento que difumina sus formas y las confunde. Explorada de este modo, la verdad no es histórica sino artística y el verdadero arte, el que exalta y despierta los sentidos, está lejos de detentar el poder de generar un significado cabal como rasgo particular.

La reciprocidad técnica entre las artes: la sinestesia proustiana, un rasgo expresionista

Aún hay un aspecto que permite ligar los presupuestos teóricos sobre el arte que subyacen en la narrativa de Proust y la obra de Kandinsky: la noción de reciprocidad técnica entre las artes. Kandinsky enfatiza, a través de lo que él nombra “asociación” la importancia que el fenómeno de reciprocidad, equivalencia o interrelación teórica, tiene en la esquematización de su teoría estética. El término está para él vinculado con lo que la teoría literaria define como sinestesia, concepto capital en el imaginario proustiano de lo artístico. Esta noción debe redirigir nuestra atención hacia uno de los aspectos que hemos venido mencionando con recurrencia: el carácter sumamente sensorial del modelo que el expresionismo propone como una nueva experiencia artística: una sensibilidad artística refinada, depurada y que reaviva una vez más el lazo indisoluble entre el arte y la vida espiritual del hombre.

Resulta significativo que, como apoyo a su argumentación, Kandinsky evoque en *De lo espiritual en el arte* un caso clínico de sinestesia: « *Un médico de Dresde cuenta que uno de sus pacientes, al que describe como una persona de un nivel intelectual extraordinariamente alto, tenía la sensación de que una determinada salsa sabía azul, es decir, la sentía como el color azul* » (1989: 43). Tras esto, continúa diciendo que este tipo de asociaciones no se restringen al sentido del gusto y de la vista, sino que se presentan en todos los sentidos humanos, con sus diferentes posibles combinaciones. Con ayuda de su terminología artística, y auxiliado por un discurso metafórico en el que se vislumbra ya el poder de la asociación como procedimiento expresivo, concluye que: « *el color tiene una fuerza enorme, pero poco estudiada, ya que puede influir sobre el cuerpo humano en tanto que organismo físico (...), en general, el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma* » (Kandinsky, 1989: 45). Así, para el pintor ruso:

El color es la tecla, el ojo el macuto, y el alma es el piano con sus cuerdas. El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. La armonía de los colores debe fundarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana, es decir, en lo que llamaremos el principio de la necesidad interior. (Kandinsky, 1989: 45)

De esta forma, en algunos fragmentos de la obra de Proust, descubrimos los particulares efectos que ejerce sobre el personaje de Swann cierto fraseo de la sonata del pianista Vinteuil « *que le hablaba de la vanidad de [los] sufrimientos* » (Proust, 1998: 290), a la que el narrador reduce su sentimiento amoroso por Odette. En Proust, el concepto de asociación alcanza su grado de complejidad máximo a tal punto que « *la forma bajo la cual [el fraseo] había codificado [los sentimientos] no podía resolverse con razonamientos* » (1998: 290).

Ahora entonces, retomemos la noción de reciprocidad técnica que se manifiesta a través de la sinestesia, o asociación como Kandinsky prefiere llamarla. Proust le otorga igualmente una importancia central en la experiencia artística y a través de ésta en la vida sentimental:

Cuando después de la cena, Verdurin, al hacerse una vez más tocar el fraseo, había intentado comprender, cómo a la manera de un perfume, de una caricia, éste lo embaucaba, lo envolvía, se había dado cuenta que era al ligero distanciamiento entre las cinco notas que la componían y al llamado constante de dos de entre ellas al que se debía esa impresión de dulzura retractada y friolenta; pero en realidad sabía que razonaba así no sobre el fraseo mismo sino sobre simples valores, substituidos por la comodidad de su inteligencia a la misteriosa entidad que había percibido, antes de conocer a los Verdurin, aquella tarde en la que había escuchado por primera vez la sonata. (Proust, 1998: 291)

Notamos, en primer lugar, que para describir los efectos de las sensaciones acústicas sobre el intelecto del personaje, Proust siente la necesidad de evocar los sentidos del olfato y del tacto. La reciprocidad entre sentidos perceptivos se presenta, entonces, como una causa de la necesidad de interrelación entre procedimientos artísticos de diferente índole en una teoría que pretende dar cuenta de este nuevo tipo de sensibilidad. Así, es indispensable reparar en un segundo elemento de la argumentación que se desarrolla en este pasaje. La frase “substituidos por la comodidad de su inteligencia por la *misteriosa* entidad que había percibido” oculta en su sentido una resonancia con la teoría de Kandinsky sobre la abstracción en las artes que podría reforzar el aspecto irracional en la configuración de la experiencia estética compartida por ambos creadores. Calificada con el adjetivo “misteriosa”, la “entidad” que constituyen los elementos acústicos de una composición musical se encuentra relacionada con la fuerza expresiva del moderno arte *irracional*, emotivo, “estésico”; en suma, espiritual, que Kandinsky concibe al asegurar que: « *lo misterioso se constituye en un poderoso elemento artístico* » (Kandinsky, 1989: 56).

La reciprocidad técnica entre las artes, que tanto para Proust como para Kandinsky se manifiesta como el resultado de los fenómenos de sinestesia o interrelación entre los sentidos perceptivos, toma el lugar, en la definición expresionista-

proustiana de la experiencia estética, de lo que en su libro *Las alucinaciones*, el psiquiatra francés Georges Lanteri-Laura llama un *thesaurus semeioticus*: una especie de lugar indeterminado en las teorías de la semiología clínica sobre las alucinaciones, en donde la sinestesia figura, en definitiva no arbitrariamente, como un elemento fundamental para su estudio. Un lugar en donde los aparentemente sólidos presupuestos teóricos se convierten en meras especulaciones y en el que la experiencia alucinatoria (o incluso la artística⁴) aparecen como el misterio de la vida intelectual humana; misterio con punto de fuga hacia el abismo de la subjetividad infinita que encarna la vida espiritual del hombre. Este *thesaurus semeioticus* sería, dentro de los dominios de las ciencias humanas, el inagotable agente generador de la obsesión de la Filosofía por el Arte.

Es preciso decir, a manera de conclusión, que la diferenciación entre experiencia lógica y experiencia afectiva que da soporte a este ensayo, resulta ante todo un método de análisis. No es nuestra intención proponer la existencia de un cisma entre arte y comunicación. Somos conscientes de que han existido, y existen hoy en día, producciones artísticas que utilizan procedimientos del arte figurativo, incluida la narrativa de Proust, así como los lienzos tempranos de Kandinsky, y no por ello carecen de una carga emotiva y de méritos artísticos. En este sentido, nos parece pertinente citar, por última vez, a Pierre Guiraud, quien sostiene que: « *la significación es más o menos codificada y, en última instancia, sólo tenemos sistemas abiertos que merecen difícilmente el nombre de códigos por no ser sino simples sistemas de interpretación de las hermenéuticas. Ese es el límite que separa las lógicas de las poéticas* » (2006: 36).

Bibliografía

- Deleuze, G. 1970. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Fraisse, L. 1999. « Proust au cœur de la modernité. La vision fragmentée ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 14, pp. 43-56.
- González Valerio, M. A. 2007. « Pensar el arte. Cuatro proposiciones estéticas ». *Anuario de Filosofía*, vol.1, pp. 93-107.
- Guiraud, P. 2006. *La semiología*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Hauser, A. 1974. *El origen de la literatura y el arte modernos, Vol. 3: Literatura y manierismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Kahler, E. 1969. *La desintegración de la forma en las artes*. México: Siglo XXI.
- Kandinsky, W. 1989. *De lo espiritual en el arte*. México: Premia. [1^{er} ed. 1912]
- Lanteri-Laura, G. 1994. *Las alucinaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Proust, M. 1998. *En busca del tiempo perdido, vols. 1 y 2*. Madrid: Alianza. [Trad. Pedro Salinas]
- Raquejo, T. 1990. « Wilhem Worringer, el mensajero del arte de Fin de Siglo y los inicios de la abstracción ». *Anales de Historia del Arte*, n°2, pp. 193-207.
- Ricœur, P. 2006. Mundo del texto y mundo del lector. In: *Tiempo y narración III*, México, Siglo XXI.

Notes

¹ Worringer fue el principal inspirador de la teoría estética de Kandinsky presentada en su libro *De lo espiritual en el arte* de 1912.

² « La fragmentation des états de conscience divise la vie psychologique en zones qui, différemment colorées, dessinent une série impressionniste telle que la concevait le peintre Monet » (Traducción propia).

³ « Proust prône [...] en matière psychologique, la discontinuité des états de conscience, discontinuité dont l'organisation de l'espace romanesque constitue le support démonstratif et la mise en images » (Traducción propia).

⁴ En su libro *Las alucinaciones*, Lanteri-Laura aborda el tema de la semiología clínica de las alucinaciones desde una perspectiva interdisciplinaria. La sinestesia y el onirismo son para él fundamentales en el estudio de este tipo de fenómenos; resulta pues, particularmente curioso que la medicina y la teoría estética compartan el uso del término semiología y que su significado sea el mismo en ambas disciplinas: estudio de los signos (o síntomas, en medicina).