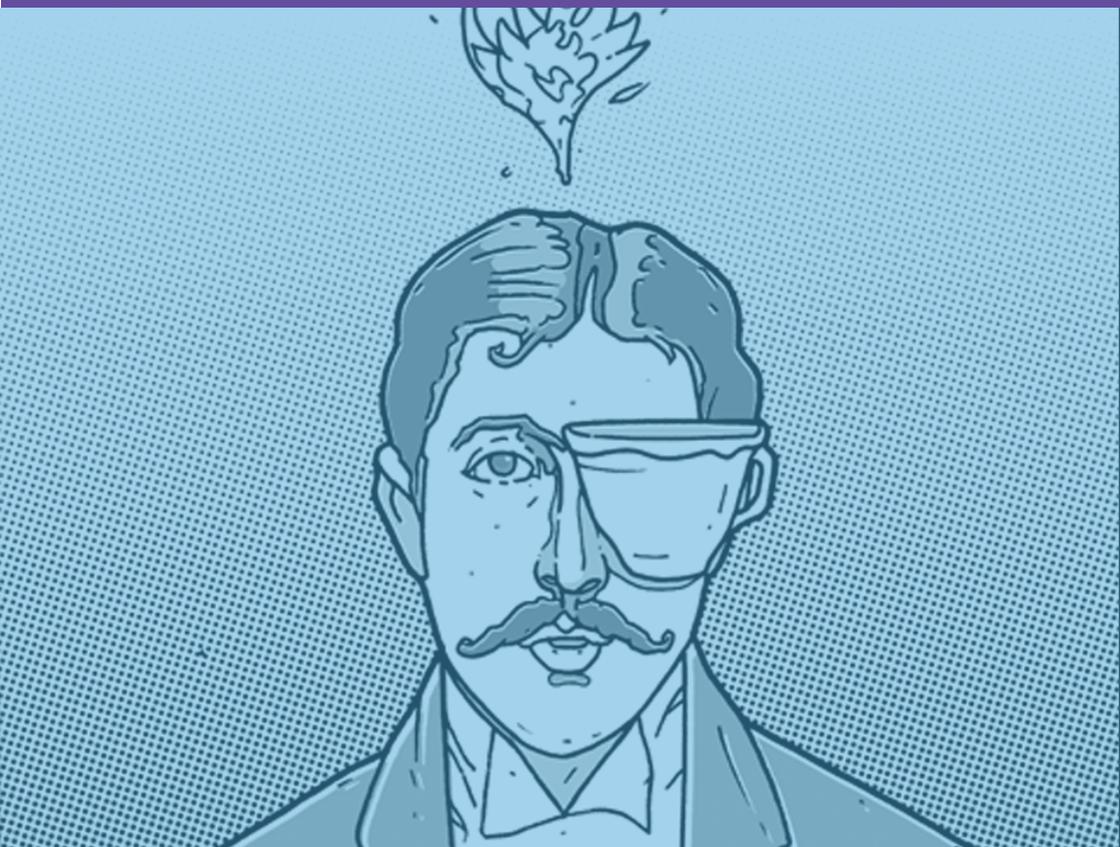


Trabajos, Comunicaciones y Conferencias

Actas de las II Jornadas sobre Marcel Proust

Analia Melamed
(coordinadora)



ACTAS DE LAS II JORNADAS MARCEL PROUST

Ensenada, junio de 2017

Analía Melamed
(coordinadora)

Edición: Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión
Diseño: DCV Celeste Marzetti
Diseño de tapa: DGP Daniela Nuesch
Imagen original de tapa: Roberto Pérez Escalá
Editora por la Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión: Leslie Bava

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2018 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1709-6

Colección Trabajos, comunicaciones y conferencias, 34

Cita sugerida: Melamed, A. (Coord.). (2018). Actas de las II Jornadas sobre Marcel Proust (2017 : Ensenada). La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Trabajos, comunicaciones y conferencias ; 34). Recuperado de <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/121>



Licencia Creative Commons 4.0.

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Dra. Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Prof. Laura Rovelli

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

Prosecretario de Gestión Editorial y Difusión

Dr. Guillermo Banzato

Índice

Presentación

Analía Melamed9

Escenas escandalosas en la Recherche y lecturas afines

Julio César Moran13

La máquina Proust: Félix Guattari y la sonata de Vinteuil

Julián Tognini33

Hacia una imagen de Benjamin, de Proust o de Bergotte

Tatiana Staroselsky41

Recuerdos del celoso hermeneuta: Notas a propósito de Saer y Proust

Alma Moran53

El paradigma de la no relación en la literatura de Proust y Blanchot:

Organizaciones alrededor de una ausencia

Luis Butierrez63

De identidades y articulaciones contingentes: Apuntes para pensar

la dimensión política de la Recherche

Lisandro Relva75

Proust y las ideas sensibles

Alejandra Bertucci87

Hermenéuticas de la naturaleza en Proust

Analía Melamed95

<u>Continuidad evolutiva en Marcel Proust: un análisis de la memoria involuntaria a partir de Jean-Marie Schaeffer</u>	
<i>Ernesto Joaquín Suárez</i>	101
<u>Las gaviotas en la Recherche</u>	
<i>Leopoldo Rueda</i>	111
<u>Crataegus monogyna o la esencia del espino: Figuraciones del amor en Proust</u>	
<i>Luisina Bolla y Bruno Bolla</i>	117
<u>Proust, Verne y Benoit. La memoria involuntaria y la maquinaria semiótica del olvido en la ciudad de La Plata</u>	
<i>Gabriel Cercato</i>	125
<u>La fotografía en el mundo proustiano</u>	
<i>Silvia Solas</i>	137
<u>Sobre cuatro habitaciones proustianas</u>	
<i>Víctor Guzzo</i>	147
<u>Los ojos abatidos de Marcel Proust</u>	
<i>Eugenia Straccali</i>	157
<u>Tiempo, espacio, memoria y tradición: le côté Ruskin de Proust</u>	
<i>Anaía Melamed</i>	169
<u>Acerca de la coordinadora</u>	179

Presentación

La edición de las *Jornadas Marcel Proust 2017*, realizadas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP) en el mes de junio, fueron el marco de dos acontecimientos importantes para la investigación sobre Proust y para la investigación en filosofía. En efecto, fueron las primeras jornadas organizadas con el auspicio del Centro de Investigaciones en Filosofía (CieFi), una institución largamente esperada por la comunidad filosófica de la Facultad. En segundo lugar la participación del doctor Julio César Moran, fundador de la línea de investigación sobre Marcel Proust en el Departamento de Filosofía de la Facultad, quien tuvo a su cargo la conferencia de apertura. La presencia del doctor Moran consolidó la continuidad de las Jornadas con la línea de estudios proustianos cuyos inicios podrían fijarse en la defensa de su tesis doctoral “La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust” en el año 1992. A partir de allí y bajo su dirección se inició una secuencia de proyectos de investigación, tesis doctorales, publicación de libros, seminarios de grado y posgrado, organización de mesas redondas, jornadas, ponencias, actividades que fueron sumando a distintas generaciones de investigadores e investigadoras. Podría decirse que las Jornadas de 2017 reunieron por primera vez a todas estas generaciones.

Los trabajos de estas jornadas confirmaron una vez más que *En busca del tiempo perdido* se abre a una multiplicidad de enfoques y de relaciones. En este caso, las presentaciones pueden articularse en torno a tres grandes diálogos que se plantean en la novela o a partir de ella:

- 1) Un diálogo que se produce hacia y desde obras y manifestaciones artísticas. Aquí la comunicación parece reproducir el movimiento retrospectivo y prospectivo propio de la temporalidad que se despliega en la novela, pues en una doble dirección hacia el arte del pasado y el arte del futuro, anticipa o

recupera obras o aspectos de manifestaciones artísticas. En la enorme trama de relaciones transartísticas que se establecen en torno de la *Recherche*, se analizaron los vínculos con Wagner, con el prerrafaelismo, con el teatro, con la fotografía, con la arquitectura, con la literatura francesa, rusa, norteamericana y argentina y con el cine.

2) El diálogo con la filosofía a partir de la presencia de problemas y concepciones filosóficas en la novela y en la diversidad de lecturas filosóficas de la novela. Además de cuestiones centrales en las lecturas filosóficas como son las de la espacio-temporalidad, las memorias, la muerte, se trataron los temas del reconocimiento, de las ideas sensibles, de lo maquínico y la desterritorialización, de lo político en la *Recherche*, de los enfoques de género y de la continuidad evolutiva. Así, se trazaron vínculos con Heidegger, Deleuze, Guattari, Ricoeur, Merleau-Ponty, Schaeffer, Blanchot, Laclau, Benjamin, entre otros.

3) El diálogo con la naturaleza, en cuanto una especie de sustrato de la trama, siempre presente y en constante metamorfosis. Una multiplicidad de hermenéuticas de la naturaleza que van desde la visión poética y encantada, como el lugar de la infancia y las primeras ensoñaciones juveniles; la naturaleza como fuente de misterio y de lo indescifrable y, finalmente, en el cierre del ciclo novelesco, ligada a la vejez, a la destrucción y a la muerte. Aquí, como dice Benjamin para la alegoría barroca, la naturaleza “no se manifiesta en el capullo y la flor, sino en la excesiva madurez y en la decadencia de sus criaturas”. Algunos de estos aspectos de la flora y fauna ficcionales fueron analizados en los trabajos.

Lamentablemente, por diversos motivos ajenos a nuestra voluntad, no se publican en estas actas presentaciones que enriquecieron de manera decisiva a las jornadas. Se trata de los trabajos de los siguientes investigadores e investigadoras: Noelia Gómez, María Luján Ferrari, Alberto Dreizen, Matías Abeijón, Victoria Leben, Gerardo Guzmán. Debemos agradecer muy especialmente por su generosidad al doctor Francisco Naishtat por la conferencia de cierre “Proust de Walter Benjamin”.

También resulta necesario agradecer los auspicios del Departamento de Filosofía y la colaboración del IDIHCS en la realización de las Jornadas, así como el acompañamiento en el acto de apertura de la directora del Departamento de Filosofía, doctora Silvia Solas; de la directora del CIEFi, doctora Cristina Di Gregori y las palabras del decano de la Facultad doctor Aníbal

Viguera, quien se refirió al desarrollo de esta línea de investigación proustiana en la FaHCE.

Finalmente el agradecimiento para Roberto Pérez Escalá por la hermosa imagen de Proust que acompañó esta edición de las Jornadas y es la portada de las actas. Y todo el afecto y el reconocimiento por su compromiso y alegría para los y las integrantes de la comisión organizadora: Luis Butiérrez, Alma Moran, Noelia Gómez, Leopoldo Rueda, Luisina Bolla, Lisandro Relva, Tatiana Staroselsky, Víctor Guzzo.

Dra. Analía Melamed
La Plata, 2018

Escenas escandalosas en la *Recherche* y lecturas afines

Julio César Moran

Según mi diccionario Espasa Calpe (2006) se entiende por escándalo lo siguiente: acción o palabra que es causa de que uno obre mal o piense mal de otro. Alboroto, tumulto, inquietud, ruido. Desenfreno, desvergüenza, mal ejemplo.

Algunos otros diccionarios agregan “contra la moral y las buenas costumbres”. También hacen referencia a algo público, lo que en el caso de la literatura estaría dado por el lector.

Sostengo que las escenas escandalosas en la *Recherche* (1987-1989) son muchas y muy importantes para el desarrollo de la trama y la comprensión de la obra, es decir, que son constitutivas de la *Recherche* y que Proust si no fuese por su sutil delicadeza y espíritu analítico podría considerarse como un autor de novelas escandalosas. También sostengo

que a medida que el héroe deviene ser-en-el-mundo, ser-con-otros y ser-para-la- muerte la sutileza se va convirtiendo en una escandalosa sutileza. Propongo una lectura considerablemente heideggeriana en la que la nada y la muerte subyacen en estos escándalos. También afirmo que hay una relación fuerte entre el final de *El mundo de Guermantes* (1991) con la cercanía de la muerte de Swann y su desconocimiento y desprecio por el duque y la duquesa de Guermantes con el relato *La muerte de Ivan Ilich* de Tolstoi (2014a), citado por Heidegger en relación a su propia concepción de la muerte. Por último, creo que en estas situaciones escandalosas hay una significación del amor y su anhelo metafísico, como se nota, además, en el final de *Jean Santeuil* (1971) y en otras novelas más o menos arbitrariamente elegidas como *El corazón es un cazador solitario* de Carson Mc Cullers (2008) y el problema

de la gran novela americana que podría ser *El gran Gatsby* (2012). Por el costado inglés me resulta interesante la comparación con *Chesil Beach* de Ian Mc Ewan (2008).

La literatura francesa, a grandes saltos, tiene una vasta tradición en escenas escandalosas, algunas de las cuales son nombradas por Proust en la *Recherche*. De Madame de Lafayette a la *Fedra* de Racine; de *Las relaciones peligrosas*, novela considerada licenciosa, de Choderlos de Laclos, cuando su propósito fue moralizante, a *Justine* y *La filosofía del tocador* del Marqués de Sade (2010), no considerado sádico por el prologuista Oscar del Barco pues en rigor se atenía a las costumbres de su clase y de su época. Sin duda sobre quien más ha escrito Proust es sobre Balzac, especialista en escándalos. Así, al final de la *Recherche*, Gilberta y el héroe hablan sobre *La chica de los ojos de oro* (2009) que la hija de Swann critica por escandalosa y procaz, pero que el héroe declara formidable.

En esta novela Balzac cita, en la versión de Cansinos Assens, a *Las relaciones peligrosas* y a *Juliette*. El relato de Balzac no podría ser más escandaloso: es la tercera novela de las llamadas del grupo de los trece, que es un conjunto de hombres superiores que buscan –cansados de las múltiples experiencias- aventuras refinadas, se defienden entre sí y si es necesario ejecutan crímenes, no como los de los delincuentes comunes sino por motivos estéticos. Enrique de Marsais conoce a Paquita, la chica de los ojos de oro. Mucho le cuesta poder introducirse en su palacio. Va siempre acompañada de su madre muy vieja y afeada y tiene un criado muy fiel. Cuando por fin logra consumir su amor, no sin que Paquita le hiciera poner ropas femeninas, siente después de la intensidad de una sensualidad casi mística, que está desempeñando el papel de alguien, aunque Paquita es virgen. Cuando vuelve a ver a Paquita ella le revela que es esclava de Mariquita, una Marquesa que ha instalado todo un centro de placer para ella. Paquita ruega que la saque de París porque sólo con él como hombre ha descubierto la verdadera pasión. Los celos se apoderan de Enrique, quien trama con el grupo de los trece su asesinato. Pero antes de que esto ocurra, ha retornado la marquesa y luego de una lucha feroz la ha matado. Cuando Enrique y la marquesa se encuentran descubren que son hermanos, hijos de Lord Dudley. Esto explica todo un de semejanzas masculino-femenino. La marquesa finalmente dice que se va a recluir en un convento.

Philippe Lejeune en “Écriture et sexualité” (1971) sostiene que la Madeleine es como una imagen del sexo femenino y sugiere una comparación entre Madelaine y Cristo, de una parte, y el niño y su madre, de la otra. Lejeune llega a notar que en la Madelaine la imagen de la comunión debe poner el acento en el aspecto nutritivo, es decir, en la relación nutritiva con la madre. Por lo que en definitiva se trata de una experiencia erótica.

Resulta bastante difícil de comprender la postura de Andre Maurois de que la novela descubierta por Bernard de Fallois, esto es, *Jean Santeuil*, no haya sido terminada ni publicada por el temor de Proust de la ruptura del engaño a su madre sobre su condición de homosexual, pues si bien hay escenas escandalosas en *Jean Santeuil*, también las hay en *Los placeres y los días* (1975), publicado por Proust por la misma época en que estaba escribiendo *Jean Santeuil*. Sobre todo en *Confesión de una muchacha* (1975) donde se trata claramente de homosexualidad femenina, aunque “Avant la nuit”, que trata también temas de homosexualidad, no fue publicado por Proust inicialmente. También aparte Proust publicó “Sentimientos filiales de un parricida” donde aparece la relación entre madre e hijo en la que se mezcla la culpa y el placer. Parece mucho más convincente la hipótesis de Maurice Blanchot (1959) sobre la no publicación de *Jean Santeuil* de que Proust pretendió escribir un libro solo sobre la base de las reminiscencias de la memoria involuntaria, lo que no pudo concretar. *Jean Santeuil* contiene un estudio sobre el amor, un episodio sobre una monja holandesa y la relación entre Enrique Doissel y Jean con ella, también los amores de Jean por Francisca y Carlota, y los amores de estas entre sí. Es de señalar que *Jean Santeuil* es mucho más fiel a la vida de Proust en su infancia y adolescencia y que sus consideraciones sobre el amor están acentuadas con un importante carácter metafísico o místico. Esta obra revela el marco histórico en el que se desarrolló Proust y su generación. Esto es, el affaire Dreyfus en donde Proust se define a favor del injustamente acusado y el doloroso proceso por homosexualidad a Oscar Wilde. Este, por su parte, en una de sus especulares relaciones entre ficción y realidad, sostuvo que la muerte de Luciano de Rubempré, personaje de *Las ilusiones perdidas* de Balzac (2014) había sido la mayor tristeza de su vida.

Es cierto que lo escandaloso ha producido muchos efectos en las diferentes épocas y manifestaciones artísticas, tales como *El silencio* de Bergman, prohibido para menores de 21 años, exhibido en La Plata en el periférico cine

Maser, la persecución videísta de *Saló* de Passolini, las grandes controversias sobre *La última tentación de Cristo* de Scorsese y aún sobre *El exorcista* de Friedkin sobre la novela de William Peter Blatty.

Sin embargo, no he visto algo más escandaloso en cine que *El padre de la novia II*, en la antigua versión de Spencer Tracy. Aquí el abuelo lleva al chico en su cochecito y se sienta en un banco. Lo invade cierta modorra y entre sueños piensa en empujar al cochecito para matar al chico, cuando se despierta el cochecito no está. Por supuesto, que el *Zeitgeist* cambia y hoy es un best seller *50 sombras de Grey*, como novela y como película e incluso ha dado lugar a un estudio que lo considera una obra de autoayuda. Otros tiempos eran sin duda los de Lawrence y sus luchas a favor de la vida sexual, en especial en *El amante de Lady Chatterley* (2009).

En la *Recherche*, en los primeros tomos, el beso de la noche y su interrupción cuando su madre debía atender a Swann, el tormento que la señorita Vinteuil hace sufrir a su padre, el gran músico que no es reconocido hasta después de su muerte, la figura de la *tante* Leonie sometida entre la enfermedad y la ficción, el episodio del tío Adolfo y la dama de rosa, el gesto erótico de Gilberta, están todos ellos vistos desde una penumbra, desde una mirada de un narrador difuso, de un voyeur inconsolable. En la historia de las relaciones entre Swann y Odette, el salón Verdurin y la sonata de Vinteuil —única parte del ciclo que está narrada en tercera persona— la ilusión amorosa es tratada con mucha prudencia y hasta timidez entre los personajes, como el famoso *faire catleya* con el que se incitan Swann y Odette. Del mismo modo, en el episodio del héroe con el Barón de Charlus y la música de Beethoven, el intento de seducción no es comprendido por el héroe, la homosexualidad de Charlus aparece como una serie de signos misteriosos e incomprensibles. La primera efusión erótica del héroe en los Campos Elíseos, cuando amaba demasiado a Gilberta, puede hasta pasar desapercibida para un lector no muy atento. Es así que todos estos episodios potencialmente escandalosos son atemperados por una especie de distanciamiento enternecido.

La historia de los dos caminos, de Guermantes y de Méséglise, que el héroe cree absolutamente separados, la infancia, la adolescencia no pueden permanecer por sí solas sino ser reconstruidas por la memoria involuntaria. Más el mundo se va ensanchando, el héroe va comprendiendo a la nobleza y recibe invitaciones de los mejores salones. Va tras las muchachas en flor, conoce

artistas como Elstir o Bergotte. Esboza su amor ficcional por Albertina, comienzo de profundas dudas y de la presencia de la nada. Está la terrible escena de la conversación telefónica con la abuela cuya voz es una nada. La enfermedad y los discursos de los médicos, la muerte de la abuela, abren otro ser-en-el mundo, otro ser-con-otros, otro ser-para-la-nada, la angustia y la fragilidad. A partir de entonces los escándalos se vuelven más fuertes y más relacionados con la hipótesis del no ser y con la añoranza de una entidad metafísica que sólo se puede conjeturar pero nunca probar ni siquiera ficcionalmente. Las escenas escandalosas se presentan más explícitamente y más fuertemente ligadas al horror. Albertina se cae de un caballo, el héroe conoce los celos hipotética y retrospectivamente como todo en la *Recherche*. Verdurin resulta ser un crítico de arte morfinómano. El Dr. Cottard es un amante inesperado de Odette. La figura dorada de Robert de Saint Loup presenta una virilidad homosexual, traiciona a Gilberta, su señora, con Morel, el pianista, que pasa a tener cada vez más importancia. El encuentro entre Charlus y Jupien es una danza de atracción natural ante la cual ni siquiera la mirada del héroe puede conservar restos de su ingenuidad arcaica. Toda la saga de Odette, desde la dama de rosa hasta su coqueteo final con el debilitado duque de Guermantes, nos muestra que en rigor no hay una sola Odette sino muchas, porque al modo de Hume, la identidad es imposible, y no hay quietud en el tiempo. Entre el sueño y el despertar, que hasta podrían ser la misma cosa. Asimismo la historia de Charlus, el príncipe del ingenio, también otra manera de escapar a la angustia, sobre todo la de su caída ante Mme. Verdurin, la nueva princesa de Guermantes, y de su homosexualidad a su locura. Su última imagen es cuando se inclina ante una dama que detesta y luego dice que ha conseguido hacerla feliz y niega rotundamente su locura. La desesperada enumeración de la muerte de todos los grandes de las otras épocas, una pérdida y un goce, pues él los ha sobrevivido. La Gran Guerra y el prostíbulo donde Charlus se deja flagelar para luego saludar a toda la fila de muchachos dándoles dinero. La tristeza infinita de la Berma, la gran actriz, que muere sola y abandonada, mientras triunfa la muy esnob Raquel. Y claro está, el descenso a los infiernos, el baile de máscaras, el tiempo como un gran artista que torna irreconocible todo lo que era conocible y el héroe que descubre el paso del tiempo en sí mismo, como el personaje de Truffaut al final de *Las dos inglesas y el continente*. El tiempo ha provocado que el héroe ya no reconozca madres e hijas en una confusión angustiosa.

Claro que está la posibilidad, que había insinuado la música, de la obra artística, de la verdadera realidad de la literatura. Pues si en *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello (1997) los personajes son más verdaderos, más esenciales, pero no existen, y el director existe pero es menos verdadero, ya en el final proustiano la ficción, el ser o la nada, se apodera de todo como un sueño profundo. ¿Podrá el lector, que es lector de sí mismo y también autor, superar la situación originada por Proust?

Las múltiples interpretaciones asegurarán quizás una discontinuidad del mismo centro de la obra hacia las perspectivas más diferentes.

No menos escandaloso es el anticipo de la muerte de Swann. En las páginas finales de *El mundo de Guermantes* (1991, pp. 661-676) se presentan la huida de la muerte tal como Heidegger señala en la alienación en la existencia inauténtica de esta posibilidad de la posibilidad más peculiar, irreferente e irrebasable. En efecto, el final de *El mundo de Guermantes* (1991) es uno de los pasajes más yectos realizado con un ritmo musical progresivamente vertiginoso hasta culminar en la sentencia final del duque de Guermantes, como si fuera la terminación rotunda de una composición musical. En principio, el héroe desea saber si una invitación que ha recibido para la fiesta de la princesa de Guermantes es genuina y por eso concurre el día de su regreso a visitar a los duques. Entre tanto, Bazin, el duque, tiene un primo, el doliente marqués Osmond sumamente enfermo, que se ha agravado y está a punto de morir. Mientras tanto otras primas del marqués se presentan y anuncian que se aproxima el final y, por tanto, no irán a ninguna fiesta y van a guardar luto riguroso aunque la relación entre ellas y el marqués Osmond no es tan cercana. El duque ha mandado un criado con suficiente tiempo para enterarse de que todavía no ha muerto y dejar el duelo para la mañana siguiente. Ansiosamente espera poder concurrir a la fiesta de la princesa y después a un baile de disfraces donde tiene una excitante conquista disponible. Pero con enojo advierte que el criado todavía no ha llegado. No sea que aparezca después de la muerte. A todo esto el héroe incurre en una de sus todavía incomprendimientos de la aristocracia y le pregunta si la invitación que tiene es genuina, más el duque nada quiere decir de eso. Le pide que no le pregunte a la duquesa para no perturbarla y le aconseja no ir. Entonces aparece otro criado que trae el mensaje de Oriana de que como todavía está vistiéndose, el duque reciba a Swann de quien espera que le traiga una inmensa fotografía. Al llegar Swann el duque le pregunta por un cuadro

que ha comprado y que cree que puede ser de un gran pintor, incluso hasta de Velázquez. Swann, a pesar de todo su sufrimiento con ironía le dice que es fruto de la malevolencia. El héroe saluda a Swann y piensa que este no debe acordarse de él, pero en un esfuerzo supremo que revela su dominio del mundo social Swann lo saluda efusivamente y le dice que cómo no va a recordarlo cuando esto es efectivamente lo que ocurre. Baja la duquesa, hermosamente vestida de rojo, y pregunta por qué no han traído la fotografía. El criado le responde que es tan grande que sólo se puede ver en el vestíbulo. Mientras crece la ansiedad del duque recibe la buena noticia de que el criado enviado a lo de el marques de Osmond le dice que todavía está vivo. Sin embargo se embarca en una tediosa pero muy rápida discusión con la duquesa sobre cuestiones de genealogía y títulos. El duque no puede –tal importancia que le da a esos títulos- dejar de seguir la discusión mientras quiere terminarla de una vez, pero la duquesa tampoco deja de discutir. Todo esto ante el silencio de Swann y del héroe. El duque se permite hablar de los problemas de digestión que le ha producido una comida tanto a él como a Oriana delante del mismo Swann. La duquesa, que admira a Swann, le pregunta si no los va a acompañar en un viaje a Italia, porque allí con sus conocimientos artísticos va a poder penetrar en los secretos profundos. Swann le contesta que no va a poder ir, que es imposible. La duquesa le dice que cómo puede saber eso cuando todavía faltan diez meses. Entonces Swann replica secamente que es porque entonces va a estar muerto y porque no sabe cuánto tiempo va a vivir. Tan inminente puede ser su muerte. La duquesa se ve ante un problema cuyos criterios morales la llevan a tener que elegir pues, o renuncia a las salidas que tiene pensadas por su amigo Swann, o abandona a éste no obstante su aprecio y sigue con Bazin todas las fiestas galantes de ese día. Bazin le contesta a Swann que no debe atenerse a las cosas que dicen los médicos. El duque insiste en que deben salir porque van a llegar tarde y la princesa María Gilberta no admite esas cosas. Y así ocurre. Pero cuando van a sentarse en el coche mientras Swann y el héroe se van yendo el duque advierte que la duquesa ha conservado sus zapatos negros y entonces le dice que debe ponerse sus zapatos rojos acordes a su vestido rojo. Y que no hay apuro pues todavía hay tiempo. Finalmente vuelve la duquesa y el duque se dirige a Swann con estas palabras finales del tomo: “nos enterrará a todos”.

Jean-Yves Tadié ha señalado la influencia de la lectura de *La muerte de Ivan Ilich* de Tolstoi en “La muerte de Baldasare Silvande” y “El fin de los celos”

pertenecientes a los relatos de *Los placeres y los días*. Claro está que en el admirable final del mundo de Guermantes es mucho más contundente. Uno muere, la muerte le ocurre a otro no a mí y es una molestia de la cual yo debo desentenderme. Como dice el mismo Heidegger los consuelos sobre que la muerte no ocurrirá van no sólo dirigidos al enfermo sino a los que consuelan.

León Tolstoi, que creía ser más profeta que escritor y detestaba a Shakespeare, ya en su monumental obra *La guerra y la paz* (2014b) había presentado el tema de la muerte sobre todo con el príncipe Andrei que se pregunta en sus últimos instantes por las flores y la naturaleza que le habían inspirado una visión de eternidad. Pero en los capítulos 20 a 23 y algunos subsiguientes cuando muere el padre natural de Monsieur Pierre, ofrece una lucha violenta por la herencia del acaudalado personaje. En la versión completa de *La muerte de Ivan Ilich* al comienzo este agoniza y recibe algunas visitas

Este yacía, como todos los muertos, con pesadez, los brazos hundidos en almohadones del cajón y la cabeza incrustada para siempre en la almohada. La frente, amarilla y cerosa, se destacaba como se destacan todos los cadáveres; los pocos cabellos se pegaban a las sienas hundidas; la nariz afilada se levantaba sobre el labio superior. Estaba cambiado y muy delgado, pero como ocurre con todos los muertos, su rostro era más hermoso y más expresivo que cuando vivía. Este rostro decía que había hecho lo que tenía que hacer y lo había hecho muy bien. Había además, además, en esa expresión, un reproche o una advertencia a los vivos. A Piotr Ivanovich tal advertencia le pareció fuera de lugar o, al menos, que no estaba relacionada con él. De pronto se sintió mal y, santiguándose nuevamente, se dirigió hacia la puerta con más prisa de la que, a su criterio, convenía.

Schwartz lo esperaba en la habitación contigua, de pie y con las manos en la espalda, sosteniendo la galera. Piotr Ivanovich se sintió más animado por la figura jovial y elegante de su colega. Se dio cuenta de que Schwartz estaba por encima de todo y eso de que no se dejaba perturbar por impresiones deprimentes. Su aspecto daba a entender que los funerales de Ivàn Ilich no eran razón suficiente para alterar el orden de la reunión, es decir, que nada podía impedir que esa noche, mientras un criado colocaba cuatro velas nuevas, abrieran un mazo de cartas. Quedaba claro que no era cuestión de suponer que el incidente pudiera impedir pasar

una velada agradable, como tantas veces. Así lo dijo en voz baja a Piotr Ivanovich cuando pasaba a su lado y lo invito a participar de la partida en casa de Fedor Vasilievich. Pero parecía que el destino no quería a Piotr Ivanovich jugara esa noche (2014, pp. 39-40).

Sin embargo Piotr Ivanovich logra su juego de cartas. Ivan Ilich se debate con una dolencia que inicialmente se produjo por una caída cuando intentó, para agradar a su mujer, decorar solo toda la casa. Esta dolencia ha permanecido y a pesar de los múltiples pretextos suyos y de sus familiares y amigos su estado ha empeorado sin saberse exactamente cuál es su enfermedad, lo que es un logro convincente de Tolstoi.

Comienza entonces un debate entre su conciencia de la muerte, la injusticia que le parece esta situación y las constantes fugas hacia su embozamiento.

Iván Ilich sabía que se estaba muriendo y por eso se desesperaba. En el fondo de su alma lo sabía, pero en lugar de hacerse la idea, no la admitía de modo alguno.

El silogismo que había aprendido en la lógica de Kiezewetter: ‘Cayo es un hombre, todos los hombres son mortales, por lo tanto Cayo es mortal’ sólo le parecía legitimo en lo que atañía a Cayo. Pero nada pero nada tenía que ver con él. Que Cayo-ser humano en abstracto-fuese mortal le parecía justo. Pero él no era Cayo, ni un hombre abstracto. Era un hombre concreto. Él, a quien su padre y su madre llamaban Vania, también Mitia y Volodia, sus juguetes, el cochero, la niñera. Más tarde había sido Vania para Katenka, con todas sus alegrías y tristezas, los entusiasmos de la infancia, la adolescencia y la juventud. ¿Cayo sabía del olor a cuero de la pelota a rayas que tenía Vania? ¿Cayo besaba como él la mano de su madre? Para Cayo el rozar de la tela del vestido materno ¿sonaba igual? ¿Había rechazado la comida de la facultad ¿ Se había enamorado como él? ¿Presidía como él una sesión?

‘Cayo es, en efecto, mortal, y es justo que muera, pero yo, Vania Iván Ilich, con mis sentimientos y mis ideas...es otra cosa. Es imposible que deba morir. Sería demasiado horrible.’ Y tal era su estado de ánimo. ‘Si tuviese que morir, como Cayo, de alguna manera lo había intuido, una voz interna me lo hubiera dicho. No obstante, jamás percibí algo parecido. Mis amigos y yo entendíamos que lo nuestro no tenía nada que ver

con lo de Cayo. Y ahora me encuentro con esto, se decía. No, no puede ser. Pero es... ¿Cómo entenderlo?’

No podía, y trataba de alejar ese pensamiento falso, y morboso y equivocado. Quería cambiarlo por otro, cierto, sano, justo, como para apoyarse en él. Pero ese no era simplemente un pensamiento. Era una realidad que retornaba eternamente (2014, pp. 82, 83).

La cruel mentira de su salud, en la que debía participar junto a todos, le producía un odio fuerte y no había cosas hermosas de su vida que pudieran acallarlo. Se había convertido en un monstruo, en una inconveniencia social:

Lo que más mortificaba al enfermo era la mentira –que todos admitían– sobre que únicamente estaba enfermo, que necesitaba tranquilidad y tomar los medicamentos y así las cosas irían bien. Sabía que sólo conseguiría más dolores y finalmente la muerte. Lo atormentaba la mentira y que lo obligaran a participar. En una mentira perpetrada en vísperas de la muerte, encaminada a relajar el solemne acto de su desaparición hasta ponerlo al nivel de las visitas, los cortinajes y el esturión de la comida..., algo atroz. Muchas veces estuvo tentado de gritar: “¡Basta de mentir! Todos saben, como yo, que estoy muriendo. Por lo menos no mientan”. Pero nunca había tenido la fuerza suficiente para hacerlo. Percibía que el tremendo acto de su agonía había sido reducido por sus allegados a una sencilla molestia, a una especie de falta de decoro (como el de una persona que entra en un salón despidiendo mal olor), la misma “conveniencia” a la que había servido toda su vida. Se daba cuenta de que nadie lo compadecía porque nadie quería siquiera comprender su situación (2014, pp. 89-90).

No era solo cuestión de mirarse en un espejo para descubrir los estragos de su cuerpo sino que los demás con sus mentiras también funcionaban como un espejo terrible, deformado, en el que debía contemplarse inevitablemente lo que aumentaba su tortura:

Acostado de espaldas analizaba toda su existencia desde otro punto de vista. Por la mañana, cuando vio al lacayo, después a su esposa, a su hija y al médico, los gestos y las palabras confirmaron que cuanto había pensado esa noche era cierto. Se veía en ellos como en un espejo; descubría que todo había sido una mentira, un engaño para ocultar la vida y la

muerte. Esta convicción aumentó el sufrimiento físico. Se quejaba y tiro-neaba de la ropa que parecía ahogarlo. Odiaba a todos (2014, pp. 108-109).

Finalmente produjo un aullido desesperado por el absurdo condenatorio de la condición humana.

(...) lloró por su impotencia, por su terrible soledad, por la crueldad de los humanos, por la crueldad de Dios, por la ausencia de Dios (2014, p. 101).

Estas expresiones tienen cierta afinidad con las interrogaciones de Kierkegaard en *La repetición* (2004). No en vano Heidegger le reconoce haber sido el que estudió más profundamente a la angustia, a aquella que no se produce ante un ente intramundano como el miedo sino ante el propio ser en el mundo, ante la nada.

Uno escarba la tierra con el dedo: huele a nada. ¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Cómo llegué hasta aquí? ¿Qué significa esta cosa llamada *mundo*? ¿Cuál es el significado de esta palabra? ¿Quién me atrajo a la totalidad y me deja ahora ahí? ¿Quién soy? ¿Cómo llegué al mundo?, ¿Por qué no se me preguntó?, ¿Por qué no se me familiarizó con los usos y costumbres? ¿Cómo es que cobré interés en esta gran empresa que se llama realidad? ¿Por qué debo tener interés alguno? ¿Acaso no es una cuestión de libertad? Y si estoy obligado a tomar parte, ¿quién es el director? Me gustaría hacerle un comentario (2004, pp. 115, 116).

No hay noticias ciertas de que Heidegger haya leído a Proust aunque François Vezin (1979) dice que Heidegger estaba interesado. Parece mucho más segura la lectura de Husserl continuada por importantes fenomenólogos. Resulta muy clara la vinculación a través de Tolstoi entre el texto final de *El mundo de Guermantes* (1991) y las siguientes expresiones de Heidegger en *El ser y el tiempo*:

El análisis del uno morirá desemboza sin ambigüedad la forma de ser del cotidiano ‘ser relativamente a la muerte’ (...) La interpretación pública del “ser-ahí” dice uno morirá porque con ello otro cualquiera y uno mismo puede hallarse muy convencido así: en el caso no justamente yo; pues este uno es el nadie (...) La manera de hablar acabada de caracterizar habla de la muerte como un “caso” que tiene lugar constantemente. Lo

da por algo siempre ya *real* y así emboza el carácter de posibilidad y aún a con éste las correspondientes notas de la irreferencia y la irremediabilidad (...). El encubridor esquivarse ante la muerte domina la cotidianidad tan encarnizadamente que en el ser “uno con otro” se dedican los “allegados” a hablarle y convencerle justamente al “moribundo” de que escapará a la muerte y de que pronto volverá a la tranquila cotidianidad de aquel mundo del que él se cura. Semejante “procurar por” cree “consolar” con ello” al “moribundo”. Quiere devolverlo al “ser ahí” ayudándolo a embozar aún más completamente la más peculiar e irreferente posibilidad de su ser. El uno se cura de esta forma de *tranquilizar constantemente acerca de la muerte*. (...) En el morir de los otros llega a verse no raramente una inconveniencia social, cuando no toda una falta de tacto, de que debe guardarse a la publicidad. (...) *El uno no deja brotar el denuedo de la angustia ante la muerte* (1971, pp. 276-277).

En la famosa crítica de Borges a Proust en el Prólogo de *La invención de Morel* de Bioy Casares (1940), Borges clasifica a Proust junto a algunos escritores rusos en la novela psicológica, de la cual se pueden esperar las contradicciones más flagrantes y ridículas, contrapuesto al rigor de las novelas de aventuras y muy propio de la novela inglesa. Sin embargo Proust fue en realidad un fuerte destructor de la novela psicológica, pues para que esta exista se necesita un personaje frente a un mundo con otros personajes. En cambio, en Proust ya no hay más que una intermitencia de la conciencia-mundo si lo apreciamos desde el punto de vista fenomenológico o de la conciencia-existencia desde la perspectiva heideggeriana. Más, en rigor, el principal abolicionista de la novela psicológica fue Huysmans en *A contrapelo* (1984) en la que las ideas, impresiones, sensaciones, gustos del dandy decadente de *Des esseintes* constituyen su único núcleo ficcional, no hay otros personajes, ni intriga, ni nada más. Inspirado en Verlaine y los poetas malditos. Huysmans al presentar una crítica de lo cotidiano desde un punto de vista baudeleriano y esteticista, uno de los primeros autores que llevan a la “corriente de la conciencia”. Claro que la opinión de Borges parece diferente en el muy escandaloso libro de Bioy Casares sobre las cenas con Borges.

He leído a Proust sin relacionarlo con la literatura americana y con la preocupación por la gran novela americana que planteaba David Foster Wallace.

Según algunos comentaristas esta novela fue *El gran Gatsby* de Francis Scott Fitzgerald (2012), fin del sueño americano y sus ilusiones, de la igualdad de oportunidades y cuyas páginas finales reproduzco.

... y, allí, pensando en el viejo mundo desconocido, me acordé del asombro de Gatsby cuando descubrió la luz verde al final del embarcadero de Daisy. Había hecho un largo camino hasta aquel césped azul y su sueño debió de parecerle tan cercano que difícilmente podía escapársele. No sabía que ya lo había dejado atrás, en algún sitio, más allá de la ciudad, en la vasta tiniebla, donde los oscuros campos de la república se extienden en la noche. Gatsby creía en la luz verde, el futuro orgiástico que año tras año retrocede ante nosotros. Se nos escapa ahora, pero no importa, mañana correremos más, alargaremos más los brazos y llegaran más lejos... Y una buena mañana... Así seguimos, golpeándonos, barcas contra corriente, devueltos sin cesar al pasado (2012, p. 168).

Carson Mc Cullers, admiradora de Proust, tuvo coincidencias con el autor de la *Recherche*: murió a los 50 años, tuvo constantes enfermedades, su vida sexual se apartó de lo tradicional hasta el punto de ser estimada como abanderada feminista, lesbiana o bisexual, casarse dos veces con el mismo hombre con el que en rigor mantenía una amistad amorosa y enamorarse perdidamente de varias mujeres. Pero las coincidencias biográficas no me parecen demasiado relevantes. Más me importa el tratamiento del narrador, su instalación casi fantasmal, la preocupación fundamental por el amor, el anhelo metafísico y sobre todo el renunciamiento a la vida por la literatura, característica esencial según Emilio Estiú de Marcel Proust. A los 23 años escribió una novela triste y apasionante: *El corazón es un cazador solitario* (2008). En ella logra el triunfo de que una novela coral, con un conjunto de personajes en una pequeña ciudad, mantenga al mismo tiempo una estricta individualidad de cada uno de ellos. Estos personajes son raros, lejanos a la normalidad como muchos en la novela proustiana. El sentimiento predominante no es una pasión erótica sexual, sino una especie de amor inmenso, más allá de lo sensual. Infinitamente inmenso. Y allí conviven Singer, el mudo, siempre amable, siempre cariñoso ante quien hablan todos los personajes del pueblo y que ama a su compañero el griego Antonopulos, enorme, gordo, dedicado al placer de las comidas; Mick la niña adolescente de 12 años que

ama a Singer, pero nunca se lo dice, que mantiene una relación sexual con un amigo pero que le resta importancia, que tiene un don privilegiado para la música hasta poder reproducir mentalmente una sinfonía de Mozart y la tercera sinfonía de Beethoven y que desea comprarse un piano y ser una gran estrella musical; un médico negro encerrado en sus ideas sobre la situación miserable de los negros en el sur de los estados unidos, crítico de la religión, pero que es tan severo en sus enseñanzas que sus hijos se apartan de él; un revolucionario marxista anti estalinista que conduce un parque de diversiones y pone volantes contra el capitalismo. El médico de una manera narrativa exquisita explica la teoría de Marx. El dueño del restaurante Nueva York, el más enigmático y observador de los personajes y de la vida, que siente una extraña pasión por Mick, pero cuando esta se va convirtiendo en mujer pierde interés por ella. El griego amigo de Singer se enferma y muere y Singer que tenía un plan para engalanarlo con algunas salidas permitidas recibe bruscamente la noticia. Cuando vuelve a su pueblo y a su cuarto siempre impecable, se suicida. En el entierro son numerosas las personas que asisten y Mick llora desconsoladamente.

Carson Mc Cullers escribió una autobiografía inconclusa *Iluminación y fulgor nocturno* (2017). En la versión de *El aliento del cielo* (2014) con prólogo y comentarios de Rodrigo Fresán se presentan tres novelas fundamentales: *Reflejos en un ojo dorado*, situada en un regimiento militar, cuyo personaje central impotente y homosexual termina asesinando a un hombre que da vueltas en torno de su casa pero en rigor quiere mirar desde lejos a su mujer, mas tarde el militar se suicida. Esta obra dura, terrible, fue objeto de diversas censuras de los tradicionales custodios de la moral artística. Pero logró una muy buena versión cinematográfica dirigida por John Huston e interpretada por Marlon Brando, Elizabeth Taylor y Brian Keith. Otra novela importante de Mc Cullers fue *La balada del café triste* (2011), inspirada en una visión de una mujer gigantesca y un enano. Mc Cullers que creía que el verdadero tema era el amor, trata de construir una “ciencia del amor”:

En primer lugar, el amor es una experiencia común de a dos personas. Pero el hecho de ser una experiencia común no quiere decir que sea una experiencia similar para las dos partes afectadas. Hay el amante y hay el amado, y cada uno de ellos proviene de regiones distintas. Con mucha

frecuencia, el amado no es más que un estímulo para el amor acumulado durante años en el corazón del amante. No hay amante que no se dé cuenta de esto, con mayor o menor claridad; en el fondo, sabe que su amor es amor solitario. Conoce entonces una soledad nueva y extraña, y este conocimiento le hace sufrir. No le queda más que una salida, alojar su amor en el corazón del mejor modo posible; tiene que crearse un nuevo mundo interior, un mundo intenso, extraño y suficiente. Permítasenos añadir que este amante del que estamos hablando no ha de ser necesariamente un joven que ahorra para un anillo de boda; puede ser un hombre, una mujer, un niño, cualquier criatura humana sobre la tierra. Y el amado puede presentarse bajo cualquier forma. Las personas más inesperadas pueden ser un estímulo para el amor. Se da por ejemplo el caso de un hombre que es ya un abuelo que chochea, pero sigue enamorado de una chica desconocida que vio una tarde en las calles de Cheehaw, hace veinte años. Un predicador puede estar enamorado de una mujer perdida. El amado podrá ser un traidor, o un imbécil o un degenerado; y el amante ve sus defectos como todo el mundo, pero su amor no se altera lo más mínimo por eso. La persona más mediocre puede ser objeto de un amor arrebatado, extravagante y bello como los lirios venenosos de las ciénagas. Un hombre bueno puede despertar una pasión violenta y baja, y en algún corazón puede nacer un cariño tierno y sencillo hacia un loco furioso. Es sólo el amante quien determina la valía y la cualidad de todo amor. Por esta razón, la mayoría preferimos amar a ser amados. Casi todas las personas quieren ser amantes. Y la verdad es que, en el fondo, el convertirse en amados resulta algo intolerable para muchos. El amado teme y odia al amante, y con razón, pues el amante está siempre queriendo desnudar a su amado, aunque esta experiencia no le cause más que dolor (2014, pp. 349-350).

Mc Cullers escribió también otra novela importante que fue llevada posteriormente al teatro que en castellano se conoce como *Franky y la boda* (1951) en la que una chica adolescente se enamora de la novia de su hermano. En las producciones teatrales de Mc Cullers colaboraron Tennessee Williams y Edward Albee.

Mc Cullers también escribió cuentos, entre los que se destaca “Un árbol, una roca, una nube” donde un hombre maduro le explica a un chico que reparte periódicos su concepción del amor

Pasó el quinto año. Y con él empezó mi ciencia. (...) Es difícil explicarlo científicamente, hijo. Me figuro que la explicación lógica es que ella y yo nos habíamos perseguido tanto tiempo que al fin nos hicimos un lío, nos echamos atrás y lo dejamos. Paz. Un vacío extraño y hermoso. (...) Yo me quedaba allí, en mi cama, echado en la oscuridad. Y así me vino la sabiduría. (...) Es esto. Escucha atentamente. Medité sobre el amor y saqué la conclusión. Me di cuenta de qué es lo que pasa. Los hombres se enamoran por primera vez. Y ¿de qué se enamoran? (...) De una mujer. Sin sabiduría, sin nada para poder ir por ahí, emprenden la experiencia más sagrada y peligrosa de este mundo. Se enamoran de una mujer (...) empiezan por el revés del amor. Empiezan por el punto crítico. ¿Te das cuenta de por qué es algo tan desgraciado? ¿Sabes cómo deberían querer los hombres? (...) Hijo, ¿Sabes cómo debería empezarse el amor? (...) Un árbol. Una. Una roca. Una nube. (...) Medité y empecé con precaución. Cogía cualquier cosa de la calle y me la llevaba a casa. Compré un pececillo dorado y me encontré en él y lo amé pasaba gradualmente de una cosa a otra. Día a día iba adquiriendo esa técnica (...) Ya hace seis años que voy por ahí solo haciéndome mi saber. Y ahora soy un maestro, hijo. Puedo amarlo todo. No tengo ya que ni pensar en ello. Veo una calle llena de gente y una luz hermosa entra dentro de mí. Miro a un pájaro en el cielo o me encuentro con un viajero en el camino. Cualquier cosa, hijo, o cualquier persona. ¡Todos desconocidos y todos amados! ¿Te das cuenta de lo que puede significar una ciencia como la mía? (2014, pp.163-165).

Graham Greene sostuvo que los dos escritores americanos más importantes y poéticos después de Lawrence habían sido Carson Mc Cullers y William Faulkner, pero que él prefería a Mc Cullers sobre Faulkner pues era más clara y sobre Lawrence porque no tenía mensaje.

Jorge Barón Biza en el Prólogo de su traducción del relato juvenil *El indiferente* se apoya en Baudrillard y en *La seducción*. En su estudio de las figuras de esta interesante *nouvelle* probablemente superior a muchas de *Los placeres y los días*, Barón Biza sostiene que Magdalena como seductora aparece y desaparece, pero al encontrarse con Lepré, que es un perverso consciente, que frecuenta los burdeles, pierde su dominio de la situación ante la indife-

rencia de Lepré. Este es uno de los relatos proustianos donde las cosas están vistas desde la perspectiva de la mujer, como en *Melancólicas vacaciones de la señora de Breyves*, *El fin de los celos*, *Confesiones de una muchacha* y *Avant la nuit*, todas pensadas para *Los placeres y los días*. Este punto de vista femenino es abandonado resueltamente por Proust ya desde *Jean Santeuil*, por lo que podría quedar la incógnita de si los amores entre mujeres tienen un estatus especial, aunque está claro que para Proust todos los amores se rigen por las mismas leyes.

Concluyo con uno de los mejores intérpretes de Proust, Roland Barthes, quien en *Fragmentos de un discurso amoroso* afirma:

Una vez, hablando de nosotros, el otro me dijo: ‘una relación da calidad’; esta palabra me fue desagradable: venía bruscamente de fuera, desdibujando la singularidad de la relación bajo una fórmula conformista. Muy a menudo es por el lenguaje que el otro se altera; dice una palabra diferente, y escucho zumbiar de una manera amenazante *todo otro mundo*, que es el mundo del otro. Al dejar escapar Albertina la expresión vulgar ‘hacerse romper el trasero’, el narrador proustiano se horroriza, puesto que es el gueto temido de la homosexualidad femenina, de la seducción grosera, lo que se encuentra revelado de golpe: toda una escena por el ojo de la cerradura del lenguaje. La palabra está hecha en una sustancia química tenue que opera las más violentas alteraciones: el otro, mantenido largo tiempo en el capullo de mi propio discurso, da a entender, por una palabra que se le escapa, los lenguajes a los que puede *recurrir* y que por esa consecuencia otros le prestan (2008, p. 42).

Y aunque habría más cosas y textos creo haber demostrado la importancia de los diversos aspectos de lo escandaloso en los mundos proustianos y lecturas afines. Sin embargo ahora reparo en un olvido. Hay otros escandalosos fundamentales. De acuerdo con la teoría proustiana del lector-autor, y aunque lo mejor de la valentía es la discreción debo decirlo: somos yo que he dado esta conferencia y ustedes que la han escuchado.

Referencias bibliográficas

- Balzac, H. (2009). *La chica de los ojos de oro*. Buenos Aires: Losada.
Balzac, H. (2014). *Las ilusiones perdidas*. Madrid: Debolsillo.

- Barón Biza, J. (1987). Prólogo: Notas sobre Magdalena y Lepré. En M. Proust, *El indiferente*. Buenos Aires: Rosemberg-Rita Editores.
- Barthes, R. (2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blanchot, M. (1959). La experiencia de Proust. En *Le livre a venir*. Paris: Gallimard.
- Borges, J. L. (1940). Prólogo. En A. Bioy Casares. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Cátedra-Letras Hispánicas.
- Estiú, E. (1976). *Proust y la vida estética. Conferencia inédita*. La Plata: Instituto de teología.
- Foster Wallace, D. (2011). *La broma infinita*. Madrid: Debolsillo.
- Heidegger, M. (1971). *El ser y el tiempo*. México: FCE.
- Huysmans, J. K. (1984) [1884]. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.
- Kierkegaard, S. (2004) [1843]. *La repetición*. Buenos Aires: JCE.
- Lejeune, Ph. (1971). Ecriture et sexualité. *Europa. Numéro spécial de la revue dédié à Marcel Proust*, 502-503.
- Lawrence, D. H. (2009). *El amante de Lady Chatterley*. Madrid: Debolsillo.
- Marqués de Sade (2010). *La filosofía en el tocador*. Buenos Aires: Colihue.
- Mc Cullers, C. (2008). *El corazón es un cazador solitario*. Barcelona: Seix Barral.
- Mc Cullers, C. (2011). *La balada del café triste*. Barcelona: Seix Barral.
- Mc Cullers, C. (2014). *El aliento del cielo*. Barcelona: Seix Barral.
- Mc Cullers, C. (2017). *Iluminación y fulgor nocturno*. Barcelona: Seix Barral.
- Mc Ewan, I. (2008). *Chesil Beach*. Barcelona: Anagrama.
- Pirandello, L. (1997). *Seis personajes en busca de un autor*. Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (1971). *Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*. Edición establecida por P. Clarac e Y. Sandre. París: Pleiade.
- Proust, M. (1975). Confesión de una muchacha. En *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid: Alianza editorial.
- Proust, M. (1987-1989). *A la recherche du temps perdu*. Versión de J-Y. Tadié. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1991). *En busca del tiempo perdido. El mundo de Guermantes*. Madrid: Alianza.
- Vézin, F. (1979). Proust et les philosophes, entretien avec Agathe Malet-Buisson. *Magazine littéraire*, 144, 20-22.

- Real Academia Española. (2006). *Diccionario esencial de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Scott Fitzgerald, F. (2012). *El gran Gatsby*. Barcelona: Sexto piso.
- Tolstoi, L. (2014a). *La muerte de Ivan Ilich. Patrón y Peón. Hadji Murat*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna.
- Tolstoi, L. (2014b). *La guerra y la paz*. Buenos Aires: Continente.

La máquina Proust: Félix Guattari y la sonata de Vinteuil

Julián Tognini

Una máquina es *algo que produce*, como dicen Guattari y Deleuze en *El Anti-Edipo* (2013), las máquinas deseantes, por ejemplo, producen cortes en el flujo de deseo de manera articulada: son productoras y producciones de otras máquinas, “producción de producción” (p. 43), y producen de manera impersonal, sin sujeto último que las opere. Pero una máquina es, también, *algo que funciona*, como sostenía Furio Jesi y como retoma más tarde Giorgio Agamben, y si bien Agamben utiliza la noción de máquina para diversas cuestiones (máquina de la infancia, máquina biopolítica, máquina gubernamental, máquina antropológica, máquina del lenguaje) sus máquinas en general funcionan, siguiendo a Germán Prósperi (2015), de manera bipolar: produciendo a partir del desdoblamiento en dos polos. Así, por ejemplo, la máquina antropológica puede ser entendida como la que ha producido históricamente a lo humano a partir de la dicotomía *cuerpo-alma*. Veremos esta doble caracterización de lo que es una máquina en lo que Felix Guattari encuentra al pensar, en su ensayo “La pequeña frase de la sonata de Vinteuil” hacia el final de *Líneas de Fuga. Por otro mundo de posibles* (2013), la obra proustiana. Obra, por lo tanto, maquina.

Guattari vuelca su interés en Proust por ser, para aquél, “el especialista, si hubiese uno, de los objetos mentales más desterritorializados” (2013, p. 296). Desde ya, el novelista y el poeta son caracterizados por el singular agenciamiento del punto de enunciación desde el que escriben, o lo que el propio Proust supo expresar al decir que, en efecto, escriben “en una lengua extranjera”. En particular, Guattari destaca la desterritorialización proustiana por su mutabilidad peristáltica de imbricaciones, es decir, continuas y móviles

contracciones y distensiones en tensión que, a la manera de un palimpsesto, tejen superposiciones y desplazamientos de puntos sensoriales que oscilan entre componentes de exterocepción, como lo relativo a la percepción de lo exterior y que articulan los cinco sentidos, y componentes de interocepción, como la percepción que el organismo ejerce sobre sus propias vísceras, manteniendo en convulsa inestabilidad cada función propioceptiva, en un estado discontinuo y variable de sinestesia.

Como esta taza de té, otras tantas sensaciones de luz, los rumores claros, los colores ardientes que Vinteuil nos envió del mundo donde él componía se paseaban delante de mi imaginación con insistencia, pero demasiado rápido para que ella pudiera aprehender cualquier cosa que yo pudiese comparar a la seda fragante de geranio. Sólo cuando esta vaguedad en el recuerdo puede ser profundizada, al menos precisada gracias a un punto de localización de circunstancias que explican por qué cierto sabor nos puede recordar sensaciones luminosas, las sensaciones vagas proporcionadas por Vinteuil, sacadas no de un recuerdo sino de una impresión (como la de los campanarios de Martinville), habría sido necesario encontrar, de la fragancia de geranio, de su música, no una explicación material, sino el equivalente profundo, la fiesta desconocida y coloreada (cuyas obras parecían los fragmentos separados, las astillas de roturas escarlatas), modo según el cual él “escuchaba” y proyectaba fuera de sí el universo (Proust, 1922, p. 375).

Distinto a otras lecturas, Guattari afirma que, en la construcción del amor por Odette, Swann no sublima interioridades psíquicas provenientes de rincones edípicos, sino que apuesta toda su existencia social en una precipitación hacia el borde de la locura. En esto que él llama “agenciamiento pasional” (2013, p. 298) jugarían roles constitutivos al menos dos variables no lingüísticas (recordemos que Guattari se posiciona contra el estructuralismo lacaniano, el inconsciente acá no está estructurado como lenguaje): la sonata musical *pequeña frase de Vinteuil*, por un lado, y el retrato *Céfora* de Botticelli, por el otro.

La primera, desterritorializante, incendia, derrite, abre y fuga nuevas conexiones en el firmamento semiótico de Swann, mientras que la segunda, en oposición reterritorializante, vulcaniza, enfría, fosiliza y cierra de acuerdo a íconos afectivos ya cristalizados. Tenemos pues dos síntesis o funciones

operativas de la máquina artística Swann, una función musical latente y mágica de desterritorialización, a la que opone una segunda función plástica de endurecimiento y re-codificación. En esta línea, Guattari sostiene que el amor de Swann, previo a agenciarse en el rostro de Odette, respondía ya a una *sexualidad no humana*, “una fórmula maquina musical revolucionaria” (2013, p. 298), y no a complejos parentales o castraciones fálicas, los cuales advendrían luego, en represión y ordenamiento de aquellas producciones.

Se entrevé en este punto la diferencia que guarda con la estética psicoanalítica tradicional, en tanto que la música acá no es un foco de sublimación, un punto de llegada, sino un sin-fondo oscuro *producer* de otras realidades y nuevas subjetividades. El efecto musical es a-lingüístico

Esta música me parecía cosa más verdadera que todos los libros conocidos. A veces pensaba que esto se debía a que, como lo que sentimos de la vida no lo sentimos en forma de ideas, su traducción literaria, es decir, intelectual, lo expresa, lo explica, lo analiza, pero no lo recompone como la música, en la que los sonidos parecen tomar la inflexión del ser, reproducir esa punta interior y extrema de las sensaciones que es la parte que nos da esa embriaguez específica que encontramos de vez en cuando, y que cuando decimos: “¡Qué tiempo más hermoso!, ¡qué hermoso sol!”, no la comunicamos en absoluto al prójimo, en el que el mismo sol y el mismo tiempo suscitan vibraciones muy diferentes (Proust, 1922, p. 374).

Todavía más, Guattari ve en Proust, a propósito de la sonata de Vinteuil, intentos de codificación en los que, sin embargo, se advertía también el reduccionismo lingüístico al que años más tarde daría lugar el estructuralismo.

Se dio cuenta de que la poca distancia entre las cinco notas que la componían y la vuelta constante de dos de ellas estaban en el origen de aquella impresión de dulzura encogida y temblorosa... (...) en realidad, sabía que estaba razonando, no sobre la frase misma, sino sobre simples valores, que, para mayor comodidad de la inteligencia, ponía en lugar de aquella entidad misteriosa que había percibido (Proust, 1919, p. 349).

Proust se debate siempre en esta tensión, no puede, por un lado, aceptar la vaguedad difusa e informe de las sensaciones, ni tampoco, por otro, engañarse con la insuficiencia e inadecuación que implican los intentos por

transliterarlas. Tensión que se dramatiza en el devenir del amor de Swann, una oscilación vertiginosa y creciente entre la visceralidad caótica de la música, que no deja de dislocar el universo de subjetividades, y los manotazos de captura, que desde la plástica buscan canalizar los flujos hacia las llanuras de lo familiar toda vez que éstos fugan en cada erupción estética. Al respecto, se da una inversión, es ahora el lenguaje el que se subordina a la frase musical para enriquecerse a partir de ella, en la medida en que ésta recobra su valor ontológico.

En ello Proust no deja de enredarse hasta, tras la obsesión por elementos sensoriales *trans- subjetivos* y *trans-objetivos*, lograr lo que Guattari llamó *agenciamiento colectivo de enunciación*, en la medida en que la frase termina, a fuerza de descuartizar el yo, por hablar ella misma *en tercera persona*.

En la bipolaridad con la que al comienzo caracterizamos al funcionamiento de la máquina, encontramos ahora su condición inexorablemente política: los polos están en tensión, la bipolaridad es una bipolaridad conflictiva. No sólo es conflictiva, sino que la resolución o conciliación del conflicto pareciera ser imposible, quizá porque el propio conflicto es originario y constitutivo tanto de la bipolaridad como de los polos que tensiona. Es así que esta imposibilidad de conciliación termina por dislocar o fragmentar las subjetividades que atraviesan a Proust, a Swann y, por supuesto, también a nosotros. De ese modo, a condición de, como decíamos, dislocar el yo, la sonata, máquina musical, se impersonaliza.

Los musicógrafos podrían muy bien encontrar su parentesco a aquellas frases, su genealogía, en las obras de otros grandes músicos, pero sólo por razones accesorias, semejanzas exteriores, analogías ingeniosamente halladas por el razonamiento más bien que sentidas por impresión directa. La que daban estas frases de Vinteuil era diferente de cualquier otra, como si, pese a las conclusiones que parecen desprenderse de la ciencia, existiera lo individual. (...) Hasta cuando no pensaba en la pequeña frase seguía latente en su ánimo, lo mismo que esas otras nociones sin equivalente, como la noción de luz, de sonido, de relieve, de voluptuosidad física, etc., que son los ricos dominios en los que se diversifica y se exalta nuestro reino interior (Proust, 1922, pp. 255-256, 1919, p. 350).

Por otra parte, el disgusto precipitado por la primera impresión que Swann obtuvo de Odette también se debía, principalmente, a lo enrevesado

y lioso que le resultaba su rostro, una masa perturbadoramente informe de acuerdo a los parámetros con los que él creía contar.

Para gustarle, [Odette] tenía un perfil demasiado marcado, la piel demasiado frágil, los pómulos muy salientes, los rasgos demasiado estirados. Los ojos eran hermosos, pero grandísimos, tanto, que dejándose vencer por su propia masa, cansaban al resto de la fisonomía y parecía que tenía siempre mal humor o mala cara (Proust, 1919, p. 196).

No fue que comenzó esto a cambiar sino hasta la primera cita en la casa de Mme. Verdurin, salón que Guattari caracteriza como escenario primeramente tribal al que, cual etnólogo expedicionario, Swann hubiera acudido a examinar; pero que con el tiempo iría tornando en el *convertidor semiótico*, “máquina infernal que alteraría toda su existencia” (2013, p. 301).

Este proceso de conversión se debate y tensiona —nuevamente la bipolaridad— entre dos variables, una de *ritornelo* (la frase de la sonata de Vinteuil), y otra de *rostridad* (el rostro de Odette-Céfora), a partir de las que se irá gestando la pasión de Swann por Odette. Período que devendrá en la medida de la transformación del rostro de ella, según la cual la Odette real irá destruyéndose en virtud de la autonomización de una Odette ideal *ceforizada*, que se instalaría “en las ensoñaciones solitarias” (Guattari, 2013, p. 302).

[Odette] renovaba para Swann la decepción que sufría al ver de nuevo aquel rostro, cuyas particularidades se le habían olvidado un poco desde la última vez, y que en el recuerdo no era ni tan expresivo, ni tan ajado, a pesar de su juventud; y mientras estaba hablando con ella, lamentaba que su gran hermosura no fuera de aquellas que a él le gustaban espontáneamente (Proust, 1919, p. 197).

Contra esto, Swann, siendo un prestigioso crítico de arte y estando rigurosamente actualizado sobre la escena de las artes plásticas del momento, hace uso de su vasto arsenal icónico para neutralizar toda *aspereza semiótica*, toda inconsistencia emergente mediante su estetización plástica. De este modo, buscará exorcizar a Odette a fuerza de canonizarla como Céfora. Se diría, no obstante, que, lejos de lograr neutralizarla, terminó siendo desbordado por esa misma tensión. A su vez, el amor de Swann por Odette se presenta también como proceso maquínico en torno al rostro de ella. Que ubica por

un lado a la batería icónica que busca capturar y ordenar ese rostro, y por el otro a todo lo que sobrevive en el rostro, no sólo de la propia Odette, sino de las transformaciones estéticas e identitarias que Swann atravesaba en aquel salón. Una vez más, sin poder lograr nunca un equilibrio entre los polos, ni mucho menos una conciliación, aparece el efecto de dislocación y fragmentación, y la impersonalización y autonomización de la Odette-Céfora.

Pero en lugar de que su pasión sea exorcizada por este ritual, canalizada por el vaivén entre el tiempo del sueño y el tiempo de la realidad, por el contrario, no hace más que tomar cuerpo. (...) El rostro- icono de Odette-Céfora va a vivir y a evolucionar por su propia cuenta, a despegarse de los carriles que se suponía controlaban su trayectoria y a desorganizar todo el sistema de los agenciamientos existentes. La oscilación entre, de una parte, las reterritorializaciones sobre el rostro de la Odette real, sobre su reproducción-icóno en la mesa de despacho, sobre las pequeñas veladas muy tranquilas en casa de los Verdurin y, de otra parte, las desterritorializaciones de deseo hacia otro posible, otra música, otra relación de clase, otro estilo de vida que, por ejemplo, apartaría a Swann de su rol de fetiche judío de la alta aristocracia racista, no logrará hallar un punto de equilibrio. Bajo el agujón de los celos, va por el contrario a acelerarse, y la ambivalencia sentimental sabiamente mantenida al comienzo de la relación se desplomará por el contrario en un agujero negro pasional que conducirá a Swann al borde de la locura (Guattari, 2013, pp. 303-304).

Bien pudiera esto encajar en el marco prefabricado del psicoanálisis, protesta Guattari, bien pudiera, en este sentido, estar Swann sublimando un amor incestuoso en el retrato de Céfora por su madre perdida, despertando luego, por desplazamiento, su pasión por Odette. “¿Para qué poner en duda estas explicaciones, buenas para todo, que ya no parecen traer problema a nadie?” (Guattari, 2013, p. 304). Sin embargo, tampoco se rechaza de plano la idea de identificación, sino que lo que se hace es des-universalizarla, considerarla un procedimiento particular en agenciamientos concretos, y no ya como fórmula universal y necesaria.

En cualquier caso, la frase de la sonata de Vinteuil constituye la potencia productora de los agenciamientos pasionales de Swann, anunciados por ella misma un año antes, el umbral o el detonante del ingreso en la escena de los

Verdurin. Más adelante Proust dice: “Cuando la visión del universo se modifica, se depura, deviene más adecuada al recuerdo de la patria interior, es muy natural que eso se traduzca en una alteración de las sonoridades en el músico, como del color en el pintor” (1922, p. 257) mientras que Guattari, al respecto, advierte que en realidad son esos mundos y esas patrias, que tienen al artista, si se quiere, como un ciudadano, las que se trastocan y transforman por efectos de producción artísticos. En esto se juega el pensamiento ontológico e impersonal que mencionábamos al comienzo en torno a la producción como rasgo constitutivo del funcionamiento de una máquina, esta vez, de la máquina artística.

En efecto, según que se haga de las mutaciones artísticas un resultado de los cambios del mundo y de instancias intra-psíquicas, o según que se admita que ellas pueden, por entero, participar en su transformación, uno se inclinará hacia una interpretación analítica globalista, cerrada sobre sí misma, o hacia una visión «rizomática» y constructivista de dichos cambios. De un lado, uno se da estructuras totalmente constituidas, que esperan ser «llenadas», del otro, uno acepta la idea de que los agenciamientos segregan y deshacen, sin recurso trascendente, los sistemas que los totalizan y los estratifican (Guattari, 2013, p. 305).

El salón Verdurin, en este sentido, no es un espacio vacío de relaciones entre personajes y acontecimientos aislados, es, por el contrario, una máquina infernal, un *ciclotrón semiótico*, que “acelera o neutraliza” el devenir de las pasiones de Swann.

Guattari, en efecto, sostiene que las revoluciones estéticas pueden hasta metamorfosear a nivel orgánico las percepciones del mundo, los modos de intersubjetividad, “incluso cierto presentimiento del porvenir” (2013, p. 307). En el caso de Swann, la maquinaria que dispara estas rotativas es la frase-*acontecimiento* musical de Vinteuil, vacía ella de todo mensaje a descifrar, vectorizada desde una materialidad informe e infinita, como lo fuera el mar, siguiendo el análisis de Jean-Pierre Richard (1974), que destaca en *Proust y el mundo sensible* el papel ontológico del mar, como aquello que es originariamente informe y caótico, de lo cual emergen luego las figuras y los sentidos delineados.

Le gustó ya mucho ver cómo de pronto, por debajo de la línea del violín, delgada, resistente, densa y directriz, se elevaba, como en chapoteo líquido,

la masa de la parte de piano, multiforme, indivisa, plana y entrecortada, igual que la parda agitación de las olas, hechizada y bemolada por el claro de luna (Proust, 1919, p. 208).

Proust le sugiere a Guattari que quizá no sea sólo por una cuestión de amateurismo en el tema que Swann no logre distinguir entre su primera impresión de la frase musical y su remolino sinestésico-exteroceptivo “que asocia chasquidos líquidos, olores de rosa y arabescos a sensaciones de amplitud, de tenuidad y de capricho” (2013, pp. 317-318); que quizá sea precisamente por no saber de música que hubo de experimentar una impresión que, por ser así de confusa, era sin embargo la única puramente musical. “Una impresión de este tipo, durante un instante, es por así decir *sine materia*” (2013, p. 318), o, más bien, de una nueva materialidad abstracta y oscura, no conocida por Swann. La materialidad del *caos*, la materialidad del mar.

Y entonces nosotrxs diremos que el mar, por su parte, no es sino lo que late, gruñe y puja detrás de los lienzos percutidos de Botticelli y que la frase musical desata y libera, a saber, *la búsqueda del tiempo perdido*, máquina marítima de transversalidad: “La máquina literaria proustiana toma, por sí misma, el relevo de esta revolución maquinaica” (Guattari, 2013, p. 308).

Referencias bibliográficas

Deleuze, G. y Guattari, F. (2013). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*.

Buenos Aires: Paidós.

Guattari, F. (2013). *Líneas de fuga: por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus.

Prósperi, G. O. (2015). La máquina elíptica de Giorgio Agamben. *Profanações*, 2, 62-83. Recuperado de <http://www.periodicos.unc.br/index.php/prof/article/view/945/580>.

Proust, M. (1919, 1922). *À la Recherche du Temps Perdu* (trad. Ires, P. A). París: NRF.

Richard, J-P. (1974). *Proust et le monde sensible*. París: Éditions du Seuil.

Hacia una imagen de Benjamin, de Proust o de Bergotte

Tatiana Staroselsky

A menudo aporta más a la comprensión
de la subjetividad humana un estudio sobre Proust (...)
que un experimento con ratas enloquecidas
que viven en condiciones de cautividad extrema.¹

César Rendueles

Introducción

En su trabajo *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Sigrid Weigel se ocupa de caracterizar el rol de las imágenes de pensamiento [*Denkbilder*] en la filosofía de Benjamin. En ese contexto, escribe

En las imágenes de pensamiento resulta evidente que escritura y modos de pensar en Benjamin no pueden separarse, pero también que su manera de pensar en imágenes constituye no sólo la vía específica de su configuración teórica, sino también de su filosofía y de su escritura y, por último, que sus textos no pueden dividirse en forma y contenido. Mucho más puede extraerse todavía de las numerosas constelaciones de *Leitmotive* que forman sus textos, así como también puede descubrirse un modo particular de escribir logrado a partir de las tensiones entre la lengua poética y el metadiscurso conceptual, como si existiera un tercer elemento más allá de la oposición dualista entre literatura y filosofía (1999, p. 103).

¹ Entrevista disponible en: <http://www.sinpermiso.info/textos/entrevista-a-csar-rendueles-editor-de-una-nueva-antologa-castellana-de-textos-de-el-capital-de-marx> (2011)

Estas palabras, que dan cuenta de ese rasgo de la filosofía de Benjamin que la hace tan difícil de clasificar (como muestra la interpretación de Arendt, entre otras), podrían decirse de la literatura de Proust. En este trabajo intentaremos mostrar esta afinidad entre Benjamin y Proust e incorporaremos a esta reflexión a un tercer autor afín: Bergotte.

Lejos de pretender dar cuenta de la compleja relación entre Proust y Benjamin, y de pasar revista a las diferentes dimensiones en que esta relación se dio y se estudió, intentaremos mostrar la presencia, entre el filósofo, el escritor histórico y el escritor ficcional, de un hilo de conexión que es, tomando las palabras que el narrador utiliza hablando de Bergotte, “el secreto de su fuerza” (Proust, 2007, p. 165): se trata de la imagen y, más específicamente, de la construcción de imágenes como una forma particular de conocimiento.

Pensar con imágenes: Bergotte, Proust, Benjamin

Bergotte

Comenzaremos esta indagación con la figura de Bergotte, el escritor ficcional que el narrador conoce a partir de su amigo Bloch, y del que dice: “sobre todo me gustaba su filosofía, y a ella me entregué para siempre” (Proust, 1995, p. 100). La filosofía y la literatura se encuentran en Bergotte, como queda claro ya desde sus primeras apariciones en la novela, tan unidas como, según veremos algo más adelante, en la obra de Proust y en la de Benjamin. Más específicamente, el narrador se refiere a que Bergotte “daba expresión a toda una filosofía nueva para [él], con imágenes maravillosas” (Proust, 1995, p. 97). Aparece ya el elemento clave del tipo de literatura o de filosofía que encarna Bergotte: la imagen.

En *A la sombra de las muchachas en flor* dos fragmentos refuerzan esta clave. Nos permitiremos reproducirlos:

Cuando Bergotte quería hablar bien de un libro, lo que destacaba, lo que siempre citaba, era siempre alguna escena que era *como una imagen*, algún cuadro sin significado racional (2007, p. 164, las cursivas son nuestras). Era sobre todo un hombre que, en el fondo, *sólo amaba algunas imágenes* (como una miniatura en el fondo de un cofre) y componerlas y pintarlas con las palabras (2007, p. 168, las cursivas son nuestras).

Estos pasajes permiten hacer dos movimientos en torno al rol de la imagen en la obra de Bergotte, o en lo que de ella podemos imaginar. En el primer caso,

comprender a la imagen como una alternativa frente al campo del “significado racional”. Si bien se dice que lo suyo es filosofía, la racionalidad con su significación tradicional es abandonada y la imagen se alza como una novedosa forma de conocimiento. Bergotte se centra en las imágenes, se nos dice en la novela, “sin duda para separarse de la generación precedente, demasiado amiga de las abstracciones, de los grandes lugares comunes” (Proust, 2007, p. 164). El segundo fragmento permite especificar que la imagen en su obra es, efectivamente, una imagen pintada con palabras, a tal punto que en una conversación sobre su obra, la duquesa de Guermantes, que “no discute su talento de pintor” (Proust, 1999, p. 201), sostiene

Me parece que nuestro tiempo incurre en una confusión de géneros, y que lo que es propio del novelista es urdir una intriga y levantar los corazones más bien que esmerarse en dibujar a la punta seca un frontispicio o una viñeta (Proust, 1999, p. 201).

Estas imágenes que Bergotte compone con las palabras, y que caracterizan su estilo, podrían quizá comprenderse como imágenes de pensamiento en el sentido benjaminiano.

Las imágenes de pensamiento son también imágenes leídas, lecturas de imágenes por escrito, en las que el carácter escriturario de las imágenes -ya se trate de cuadros, de imágenes de recuerdos, de imágenes oníricas o de imágenes del deseo materializadas en la arquitectura o en las cosas- se transforma literalmente en escritura (Weigel, 1999, p. 103).

Tal es la importancia de la imagen en Bergotte que el episodio de la muerte del artista, en *La prisionera*, cierra su historia, a su vez, con una imagen. Más específicamente, Bergotte muere, tomando la expresión de Didi-Huberman (2010), *ante una imagen*, específicamente ante un pequeño panel amarillo de un cuadro de Vermeer, frente al cual reflexiona: “Así debiera haber escrito yo” (Proust, 1968, p. 199). Filosofía, literatura e imagen forman parte así del recorrido del artista en la novela desde su aparición hasta su muerte. Asimismo, conforman la tríada que conecta al escritor con su creador.

Jean Milly sugiere la existencia de “un parentesco entre la escritura” (1975, p. 12)² de Bergotte y la del propio Proust, y habla de que aquel “se nos

² La traducción de los pasajes de Jean Milly que citamos es de Analía Melamed.

aparece, como tantos otros personajes, investido de un aspecto de la personalidad de su creador” (1975, p. 12). En este marco, el especialista explora la hipótesis de si el “estilo ficticio no representa, al menos parcialmente, al de Proust, es decir, si no es el modelo, o uno de los modelos, de la escritura de la *Recherche*” (1975, p. 13).

Por nuestra parte, creemos que es en el elemento de la imagen, que Milly reconoce en Bergotte, donde se da esta familiaridad en los estilos. Parafraseando pasajes de la novela, dice Milly sobre las frases de Bergotte:

Estas frases son ricas en imágenes dirigidas a hacer “explotar” en el Narrador la belleza oculta de las cosas³. Imágenes en las que Bergotte es pródigo, y no duda en emplearlas (gratuitamente) “para nada”, por el simple placer de “entrelazarlas” (Milly, 1975, p. 14).

En el próximo apartado intentaremos mostrar, con Benjamin, que el construir, yuxtaponer y entrelazar imágenes es parte, también, del modo en que Proust construye su obra.

Proust

En su texto sobre Proust, sugerentemente titulado “Hacia la imagen de Proust” [*Zum Bilde Prousts*] de 1929, Benjamin hace dos afirmaciones que nos parecen muy relevantes:

El procedimiento empleado por Proust ya no es el modelo de la reflexión, sino el hacer presente en cuanto tal (2007, p. 327).

Nunca hasta entonces había habido nadie que nos mostrara las cosas como él; su dedo indicador no tiene igual (2007, p. 328).

Como en Bergotte, aparecen en Proust, o al menos en el Proust de Benjamin, el *hacer presente*, el *mostrar* y el *indicar* como formas que se diferencian del “modelo de la reflexión”. En efecto, la novela coloca al lector ante situaciones, paisajes, personajes, gestos, obras de arte, plantas, vestidos, animales y colores que, si bien se entrelazan, no lo hacen de manera sistemática ni lineal. Si bien está atravesada por la reflexión, y específicamente por

³ En la *Recherche* se lee: “Cada vez que hablaba de una cosa cuya belleza me había estado oculta hasta entonces (...) esa belleza estallaba al contacto con una imagen suya, y llegaba hasta mí” (Proust, 1995, p. 98).

la reflexión filosófica, a veces de modo muy explícito, la obra entrega principalmente imágenes, que, como dirá Benjamin, “siempre se desprende[n] del complejo ensamblarse de las frases de Proust” (2007, p. 321).

El autor le presta al lector para ver las cosas “un instrumento de óptica, luego otro”⁴ (Proust, 1999, p. 330), haciendo “variar de forma, de magnitud, de relieve la imagen humana” (Proust, 1999, p. 331). En efecto, los personajes aparecen como imágenes en tal medida que, como dice el narrador a raíz de Francisca:

Una persona no está [...] clara e inmóvil ante nosotros, con sus defectos, sus proyectos, sus intenciones respecto a nosotros [...] sino que es una sombra en que jamás podremos penetrar, para la cual no existe conocimiento directo [...] -una sombra en la que podemos alternativamente imaginarnos con asaz verosimilitud que brillan el odio como el amor (Proust, 1999, p. 59).

La deconstrucción del yo, en tal medida que se puede hablar de una experiencia sin sujeto, (Jay, 1998, 2009; Melamed, 2012) y su disolución en el espacio de las imágenes atraviesa la novela no sólo afectando la integridad de los sujetos sino también la de aquello que, sin ser sujeto, es de algún modo personaje, como los paisajes, las habitaciones o los caminos. La tarea del escritor moderno, dirá Sontag hablando de Benjamin, “no es ser creador sino destructor: destructor de la introspección superficial, de la idea consoladora de lo universalmente humano, de la creatividad del aficionado y de las frases vacías” (2007, p. 141). Proust hace un esfuerzo, como Elstir, “por no exponer las cosas como él sabía que eran, sino de acuerdo con sus ilusiones ópticas, de las que está hecha nuestra visión primera” (Proust, 2007, p. 507), y es capaz, como Bergotte, de ofrecer “una renovación del mundo” (Proust, 1999, p. 98) en la medida en la que “el mundo no ha sido creado una sola vez” -y podríamos agregar, destruido- “sino con tanta frecuencia como ha surgido un artista original” (Proust, 1999, p. 298). La concepción proustiana del estilo, como afirma Melamed, “no se vincula con contenidos o temas, sino con las condiciones de posibilidad que nos proporcionan las obras de arte para aproximarnos a esos contenidos, temas, o en general a las cosas del mundo” (2006, pp.

⁴ Para este tema, Cf. Melamed, 2006.

173-174). En consonancia con esta concepción, *En busca del tiempo perdido* no es un conjunto de ideas que podrían exponerse de otra manera, como si fueran un mero contenido que puede presentarse de formas diversas, sino un todo inseparable y complejo de aquello que se presenta al lector y el modo en que le es presentado. Este hecho, que para la reflexión sobre la literatura tiene carácter de obviedad, ha sido perdido de vista por la filosofía, que ha tendido a desestimar la forma de exposición como irrelevante, centrándose en el contenido de verdad en el que percibe que se hayan su potencia y su ser más propio. Quizá por eso, como recuerda Solas,

en la disyuntiva de elegir como medio de expresión entre la literatura y el tratado filosófico, Marcel Proust se inclina por el arte literario (...) puesto que tal diferencia radica más bien, en que el arte no es un medio para ‘decir’, sino para ‘poner de manifiesto’ (2006, p. 223).

En este contexto, las obras de Benjamin, y especialmente las *Denkbilder* que componen *Calle de mano única* (2014), en su intento por dar respuesta a la pregunta no siempre formulada por el *cómo* de la filosofía, son capaces de ofrecer un nuevo espacio de configuración del pensamiento y con él, un nuevo soporte para la reflexión.

Benjamin

En el “Prólogo epistemocrítico” que antecede al libro sobre el *Trauerspiel*, Benjamin se refiere a la cuestión de la exposición, y la coloca como aquello que une a la filosofía con el arte. En ese contexto, plantea que “ha sido corriente colocar al filósofo demasiado cerca del investigador, a menudo en la que es su versión más limitada. Ninguno parecía ser lugar, en la tarea propia del filósofo, para atender a la exposición” (2010b, p. 228). En su obra, en cambio, el modo de la exposición resulta central, en tanto su filosofía surge en la dialéctica entre forma y contenido, inseparables en los autores de los que nos ocupamos aquí, cuya obra, como la de Benjamin, se inscribe y no se inscribe, a la vez, en la filosofía y en la literatura.

Si bien la escritura de Benjamin difiere mucho en las diferentes etapas de su producción y en los diferentes soportes y proyectos en que se enmarca, nos referiremos en este trabajo solamente a *Calle de mano única* para caracterizar

-o al menos lograr visibilizar-, a partir de allí, un particular modo de hacer filosofía que se aleja del modelo explicativo propio de la tradición.

Si bien las *Denkbilder* que escribe Benjamin resultan, por la variedad de sus temas y de su estilo, difíciles de caracterizar, hay algunos rasgos que es posible encontrar en la gran mayoría de ellas y que resultan una clave fructífera para su lectura.

En primer lugar, nos interesa destacar la reticencia de Benjamin a incluir explicaciones o argumentaciones en estos textos. Las *Denkbilder*, a contramano de la tradición argumentativa y expositiva de la filosofía, se resisten a ser explicadas, acercándose así al concepto benjaminiano de narración. En “El arte de narrar”, Benjamin observa que “ya no nos llega ningún acontecimiento que esté libre de datos explicativos” (2011, p. 163) y dice sobre la narración, oponiéndola fundamentalmente al discurso informativo de la prensa:

El mérito de la información pasa, en cuanto esta deja de ser novedad. Ella sólo vive en ese momento. Debe entregarse a él y explicarse sin perder tiempo. Pero con el relato sucede otra cosa: no se agota, sino que almacena la fuerza reunida en su interior y puede volver a desplegarla después de largo tiempo (2011, p. 163).

Así, como la narración, las *Denkbilder* proponen en el receptor un trabajo activo de asociaciones y reflexiones, mientras que el modo tradicional de filosofar cae preso de la lógica que, para Benjamin, caracteriza principalmente a la información periodística, que “permanece ajena a la experiencia del receptor, cuanto más se le impone en la forma de explicaciones respecto de la cosa” (Weber, 2014, p. 513). El vínculo con la experiencia y, específicamente, con la posibilidad de que el lector haga una experiencia, resulta aquí central. Para lograr esto, las *Denkbilder* se alejan no sólo del modelo expositivo- deductivo de la ciencia, sino también de la unidad más propia del pensamiento filosófico en su formato tradicional, a saber, el concepto. Sobre este punto coinciden no sólo los lectores actuales de Benjamin, sino también sus contemporáneos. Adorno, por ejemplo, sostiene que “en contraste con todos los otros filósofos... el pensamiento de Benjamin, como paradójico que pueda sonar, no era uno que tuviera lugar en los conceptos... Él abría aquello que no podía ser abierto como si tuviera una llave mágica” (2001, p. 29). Esta llave, que le permite a Benjamin abrir aquello que en conceptos no se

muestra, es justamente, creemos, articular el pensamiento en imágenes (*Bilder*), aprovechando la potencia de la imagen como disparador, acercándose en este movimiento al lenguaje del arte y así, a Proust y a Bergotte.

Sin argumentos y sin estar basados en conceptos, y pese a su cercanía con breves narraciones literarias, estos textos son, por su cuestionamiento del sentido común, y por su exploración de tópicos gnoseológicos y ontológicos, textos filosóficos que tienen, fuera de toda duda, aspiraciones cognoscitivas, aun cuando el conocimiento al que aspiren sea, tomando la expresión de Rendueles, “no teoretiforme” (2013, p. 169), en la medida en que “entendió que el tipo peculiar de comprensión que proporciona la filosofía ya no necesita de la ficción de sistematicidad” (Rendueles, 2013, p. 170).

En segundo lugar, nos interesa destacar la espacialidad que es propia de las *Denkbilder* en su carácter de imágenes. La exposición de razonamientos deductivos o la argumentación por pasos tiene, por su carácter progresivo, una cualidad temporal en la que los momentos se suceden unos a otros de modo lineal, y el pensamiento del lector es guiado hacia conclusiones o asociaciones ya recorridas previamente por el autor. Sobre este punto, Susan Sontag sostiene: “Los temas recurrentes de Benjamin son maneras de espacializar el mundo: por ejemplo, su noción de las ideas y las experiencias como ruinas. Comprender algo es comprender su topografía, saber cómo trazar su mapa. Y saber cómo perderse” (2007, p. 125).

Sobre esta reticencia a la progresión y al recorrido prefijado dice Benjamin en “Sombras breves”, “lo que es decisivo no es la progresión de una cognición a otra, sino el salto o la grieta [*Sprung*] inherente a cualquier conocimiento mismo” (citado por Richter, 2010, pp. 264-265).

Esta forma de conocimiento no teoretiforme, que escapa al encorsetamiento del concepto y se entrega a la construcción y a la yuxtaposición de imágenes es, como intentamos señalar a lo largo de este trabajo, también la propia de Proust y la que, en la novela, encarna Bergotte. Y el “En busca de los espacios perdidos” que, como sostiene Sontag (2007), podría haber escrito Benjamin, en algún punto -no hay que dejarse engañar por el título-, ya lo escribió también Proust.

Consideraciones finales

Esperamos haber señalado, en este trabajo, un hilo posible de conexión entre la obra de estos tres personajes unidos por la afición al detalle y la

atención casi obsesiva a las materialidades más insignificantes. En los tres aparece la imagen como un desesperado intento por ofrecer una cierta clave de comprensión, un cierto estímulo para el trabajo de la experiencia, frente a una forma de racionalidad cuya potencia disminuye al tiempo que se nos impone como la única posible.

Una clave para comprender el rol que juega la imagen en esta tríada de pensadores nos la brindará un episodio, no ya proustiano, sino ahora benjaminiano: se trata del episodio de la media, que Benjamin incluye en su texto autobiográfico *Infancia en Berlín hacia el 1900*.

El primer armario que se abrió cuando yo quería fue la cómoda. [...] Ahí me encontraba con mis calcetines, que descansaban amontonados y enrollados de modo que cada uno de los pares fingía ser una pequeña bolsa. Nada me causaba más placer que ir hundiendo mi mano en su interior [...]. Lo que me atraía hacia su hondura era lo que llamaba “el contenido”, que mantenía dentro de mi mano en el interior siempre enrollado. Cuando lo agarraba con el puño para confirmar su posesión [...], comenzaba ya a desarrollar la segunda parte de aquel juego, que me conducía de inmediato a un descubrimiento emocionante. Ahora desplegaba “el contenido” desde el interior de aquella bolsa. Lo acercaba a mí cada vez más, hasta consumarse la sorpresa: “el contenido” salía de su bolsa, con lo que ambos dejaban de existir. No me cansaba de poner a prueba esa verdad enigmática: que forma y contenido, la envoltura y lo envuelto, son lo mismo. Lo son en la forma de una tercera cosa: el calcetín en que ambos se transforman (2010a, pp. 226-227).

Lo que Benjamin, educado en la escuela de Proust, señala por la vía de los objetos es que la forma y el contenido no pueden escindirse. El contenido, lo dicho, la verdad, se deshace en cuanto es retirado de la forma en que se encuentra alojado. Y no puede sorprender que Benjamin retome este episodio justamente en su texto sobre Proust. Allí sostiene:

Los niños conocen un signo en este mundo, a saber, la media, que tiene justamente la estructura que corresponde al mundo de los sueños cuando, enrollada sobre sí en la cesta de la ropa sucia, es una bolsa y es su contenido. E igual que los niños no se cansan de transformar de golpe estas dos cosas (aquella bolsa y lo que hay en ella) aún en una tercera, que es

la media, Proust se mostró siempre inagotable en el vaciar de golpe al yo para introducir eso tercero, a saber, la imagen, que al fin calmara su curiosidad, aunque no, en absoluto, su nostalgia (2007, p. 320).

También en la obra de Bergotte las frases, como observa Milly,

No son jamás presentadas bajo su aspecto únicamente sintáctico, sino como formando un todo inseparable de contenido y expresión. Las más características son ligadas a un vocabulario noble y arcaizante, a temas líricos, filosóficos o estéticos con una impronta idealista; son ricas en imágenes (Milly, 1975, p. 52).

Estas imágenes en las que son ricas las frases del artista, lejos de ser meramente ilustrativas o de estar ligadas a la contemplación, tienen una agencia y una potencialidad propias. El narrador describe así el efecto Bergotte: “cada vez que él hablaba de una cosa cuya belleza me había estado oculta hasta entonces (...) esa belleza estallaba al contacto con una imagen suya, y llegaba hasta mí” (Proust, 1995, p. 98).

Las imágenes de Proust tienen, asimismo, un poder: logran, parafraseando a Benjamin, “arrollar al mundo utilizando la risa, en la cual las pretensiones de la burguesía vienen a estrellarse” (2007, p. 322).

La filosofía de Benjamin, por último, lejos de iluminar la realidad con la brillante luz bajo la cual la filosofía presentó históricamente las cosas como claras y distintas, logra, citando a Adorno, “hacer saltar, por medio de una especie de cortocircuito intelectual, chispas que iluminan súbitamente lo familiar, si es que no lo incendian” (2001, p. 29).

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2001). Dirección única de Benjamin. En T. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, W. (2007). Hacia la imagen de Proust. En W. Benjamin, *Obras II.1*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2010a). *Infancia en Berlín hacia el 1900*. En W. Benjamin, *Obras IV.1*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2010b). *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*. En W. Benjamin, *Obras I.1*. Madrid: Abada

- Benjamin, W. (2011). *Denkbilder, epifanías en viajes*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Benjamin, W. (2014). *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.
- Jay, M. (1998). Experience without a Subject: Walter Benjamin and the Novel. En L. Marcus y L. Nead (Eds.), *The Actuality of Walter Benjamin*. London: Lawrence and Wishart.
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós
- Melamed, A. (2006). Imitación y creación en la estética de Marcel Proust. En J. C. Moran, *Proust ha desaparecido. Una memoria de los paraísos perdidos*. La Plata: Prometeo.
- Melamed, A. (2012). *Una experiencia sin sujeto: Proust entre Benjamin y Heidegger*. Trabajo presentado en VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2371/ev.2371.pdf
- Milly, J. (1975). *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*. París: Larousse.
- Proust, M. (1968). *En busca del tiempo perdido. La prisionera* (Trad. C. Berges). Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1995). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann* (Trad. P. Salinas). Buenos Aires: CS Ediciones.
- Proust, M. (1999). *En busca del tiempo perdido. El mundo de Guermantes* (Trad. P. Salinas). Buenos Aires: Pluma y papel.
- Proust, M. (2007). *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor* (Trad. E. Canto). Buenos Aires: Losada.
- Rendueles, C. (2011). Entrevista a César Rendueles. Recuperado de <http://www.sinpermiso.info/textos/entrevista-a-csar-rendueles-editor-de-una-nueva-antologa-castellana-de-textos-de-el-capital-de-marx>
- Rendueles, C. (2013). El antropólogo de la vida moderna. En J. Barja y C. Rendueles (Eds.), *Mundo escrito: 13 derivas desde Walter Benjamin*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

- Richter, G. (2010). Una cuestión de distancia. La calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes. En A. Uslengui (Comp.), *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Solas, S. (2006). La concepción pictórica en la novela proustiana. En J. C. Moran, *Proust ha desaparecido. Una memoria de los paraísos perdidos*. La Plata: Prometeo.
- Sontag, S. (2007). *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Debolsillo.
- Weber, T. (2014). Experiencia. En M. Opitz y E. Wizisla, *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Weigel, S. (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Buenos Aires: Paidós.

Recuerdos del celoso hermeneuta: Notas a propósito de Saer y Proust

Alma Moran

...todo lo superpuesto a ella era de mi cosecha...

A la sombra de las muchachas en flor

M. Proust M

Introducción

La figura del celoso comprende la búsqueda de una “verdad” a partir de la violencia de un “signo” que atormenta al amante. Los signos amorosos: traicioneros y absurdos constituyen una clara desviación del sentido. Existe una huida de *la razón* para entrar en la zona de *la pasión*, según observa Deleuze (1995), en *Proust y los signos*. Entonces, las leyes del amor en *En busca del tiempo perdido* (2011), dan cuenta de un universo amoroso en todos los casos equivocado, fallido y asimétrico, son muestra de un sentimiento siempre desigual tanto para amados como para amantes¹. En similar estela de ideas tropezamos con el personaje celoso de Juan José Saer. A propósito de una escena sugestiva se despierta en Bianco, protagonista de *La ocasión* (1986), la obsesión por revelar lo indescifrable. Sucede una “verdad” inverificable y un “conocimiento imposible” que el personaje quiere capturar: ¿su mujer (Gina) le ha sido infiel? La intención de Bianco es descubrir la “verdad”

¹ En relación con esto, ver la crítica a la teoría de Girard, desarrollada por Analía Melamed en su texto “Seducción e interpretación: El otro lado del espejo en el amor proustiano” de 2001. Para superar los límites de la estructura amo-esclavo vinculada con la dinámica de las relaciones sociales y amorosas (ya que dicha estructura no comprende suficientemente bien los amores de la novela) propone un estudio de algunas categorías de *De la seducción* de Baudrillard.

por sí mismo y para lograrlo hará una interpretación de los signos que Gina le provea. Sin embargo, entrará en un mundo *involuntario*, comenzará a habitar un “territorio desconocido, inextricable” (Saer, 1986, p. 101). A la manera de Proust, Bianco va a “construir a la mujer amada”, va a hacer vivir y actuar a su *creación* según su imaginario. Del mismo modo que les ocurre a Swann y Odette o al héroe y Albertina se trata de una hermenéutica del otro, de una interpretación del otro **pero** en uno mismo: ¿Acaso es posible *leer* al amado?, lo que *nos dicen* los “signos” del amado (en rigor) ¿*nos hablan* del él?; las imágenes fragmentarias, los hechos dispersos que el celoso construye y recuerda: ¿tienen un referente?, ¿son “reales” fuera del mundo de *creaciones* del amante?

Sin rival no hay amor

Manuel Cruz en su libro *Amo, luego existo. Los filósofos y el amor*, plantea que a diferencia de aquel que solo “se deja amar”, la figura del que ama, se encuentra en una zona de riesgo, amar entonces, es correr riesgos: “La gama de contrariedades que se puede sufrir por amar es muy amplia. Una de ellas desde luego, es la de no ser amado” (Cruz, 2013, p. 36). Otra, agregamos nosotros, es la de temer la pérdida de aquel que se ama y por consecuencia sufrir de celos. Por su parte Walter Benjamin, gran lector proustiano, sostiene que cuando se ama y se piensa intensamente en el amado, su rostro nos acompaña a todas partes, va con nosotros dominando cada lectura, cada película, cada conversación y se refleja en todo interlocutor o transeúnte con el que nos topemos. Este hombre o mujer objeto de nuestros deseos se vuelve omnipresente: tiñe el mundo entero con su evocación (Benjamin, 1987).²

En este sentido, Herbert Craig (2006) da cuenta en “Proust en Argentina: conferencias, ponencias y mesas redondas”, del intenso trabajo realizado en torno a Proust (desde principios de los años 90) por un grupo de investigación de la UNLP. Pertenecientes al campo de la filosofía, el equipo dirigido por Julio Moran y conformado por Analía Melamed, Silvia Solas, María Luján Ferrari y Alejandra Bertucci, ha estudiado durante muchos años la concepción del amor en Proust: el amor del héroe por su madre, por Albertina, por la Duquesa de Guermantes, los amores de Swann, etc. En continuidad con las lecturas realizadas por los investigadores nombrados, haremos especial

² De manera similar se expresa Werther, pues el amado hace que desaparezca el mundo a nuestro alrededor, o en palabras de Borges (1977) “debo fingir que hay otros. Es mentira”.

hincapié en algunas formas del amor fundamentalmente ligadas a los sentimientos de celos en la *Recherche*. Como es sabido, para Proust somos nosotros los que construimos al amado, éste no responde a sus características o particularidades específicas que cualquiera de nuestros amigos o seres cercanos a él pudieran reconocer, sino que está empapado de nuestro punto de vista. Al igual que ocurren transformaciones en la utilización de cualquier aparato óptico, transformamos al amado al verlo con “cristales especiales” que solo nosotros usamos. De la misma manera que observamos las imágenes que proyecta la linterna mágica, vemos al objeto de nuestro amor **mediado** por esos “extraordinarios vidrios”, así también le ocurre al personaje de la ópera *Los cuentos de Hoffman* cuando usa los “anteojos del amor”: cae en el hechizo que estos le provocan, enamorándose de mujeres fallidas, viviendo amores que son un error (una muñeca, una extraviada y una enferma). El amado es una hipótesis sobre el otro, una variación libre que nos inspira un *objeto* al cual nunca hemos podido comprender y que siempre nos huye: ya sea por el *extrañamiento* que nos produce ya sea porque no nos ama.³ Es decir que según la perspectiva proustiana, al amar, nuestros ojos recrean al ser en que hacen foco, lo construyen tiñéndolo de colores y matices que el ser en sí mismo no posee; siempre hablamos de nosotros cuando hablamos del que amamos, de la misma forma que ocurre en cualquiera otra creación artística, y depende de la profundidad de nuestra sensibilidad la creación que demos a luz:

Y es que cuando se está enamorado de una mujer se proyecta sencillamente sobre ella un estado de nuestra alma; por consiguiente, lo importante no es el valor de una mujer, sino la profundidad de dicho estado de ánimo, y las emociones que nos causa una muchacha mediocre acaso hagan salir a flor de nuestra conciencia partes de nosotros más íntimas y personales, más esenciales y remotas que el placer que se pueda sacar de la conversación de un hombre superior o hasta de la misma contemplación admirativa de sus obras (Proust, 2001b, p. 465).

Con anterioridad, señalábamos que los signos amorosos no se dejan interpretar por la simple razón de que no poseen referencias. Sin embargo el

³ Para mayor desarrollo de esta cuestión ver las indagaciones de Julio Moran. Por ejemplo: “... el amor comporta una visión hipotética del ser amado, absolutamente construida sobre la base de múltiples impresiones y yoes imaginarios. Es en rigor, una visión enferma, errónea por extraña a la realidad habitual” (Moran, 2001, p. 21).

que ama desea ser un hermeneuta riguroso y es así como deviene celoso. Sabe que nunca podrá conocer todos los secretos que delinean al amado y por eso mismo emprende la búsqueda del saber imposible. Marcel hace prisionera a Albertina reduciéndola a mero *síntoma* que dilucidar, deseando conocer hasta el más mínimo e íntimo detalle y sufriendo celos incluso luego de su muerte: pero ni la ausencia física de Albertina podrá detener esa máquina de hermenéutica y rememoración incansable.

Por su parte, Girard (1961) dirá en *Mentira romántica y verdad novelesca*, que “sin rival no hay novela”. En este texto crítico donde desarrolla su teoría sobre la mediación, explicita cómo la relación Don Quijote-Amadís de Gaula se constituye en el paradigma del “deseo triangular”, deseo que se encuentra mediado por un modelo a imitar. En su ejemplo Don Quijote renuncia al privilegio primordial del individuo, es decir, renuncia a elegir su objeto de deseo y en su lugar, deja a Amadís que elija por él: de este paradigma surge el **mediador del deseo**. El mediador entonces (al cual luego Girard distinguirá en interno y externo) es un “auténtico sol fáctico” que permite ver al *objeto* pero a través de una luz engañosa. Para Girard el deseo triangular en todos los casos es el que transfigura su objeto. Se trata de la metamorfosis de un objeto formado por deseos que habitan el interior del sujeto deseante: podríamos decir “deseos cerebrales”, una auténtica intimidad de la conciencia. En este sentido, en el cuento “La mayor”, Saer (1976) presenta un narrador (Tomatis) que señala lo que “otros, ellos, antes, podían”. Aquí quizá se encuentre el deseo no tan enmascarado de un narrador que, por una parte se halla *fascinado* con Proust como escritor (mediador en posición de rival); y por otro, un narrador contrariado por su deseo insatisfecho: ya no se puede mojar la galletita y extraer “algo” de ella, “ahora” la voz que narra, manifiesta el deterioro de la experiencia vivida, la fragmentación de un sujeto que ya no puede narrar como antes (la crisis de la experiencia según la ha teorizado Benjamin). En la reescritura saeriana de la escena de la magdalena podemos hallar entonces un homenaje, parodia o pastiche, en el cual la mediación pone en evidencia la manera en que las obras dialogan, se iluminan, se comprenden sin destruirse, y que a pesar de los “celos” de Tomatis, ambas obras se articulan sin: “ignorar su irreductible singularidad” (Girard, 1961, p.27).

La ocasión de Saer

El comienzo del amor se confunde con el del odio. Julia Kristeva en *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria* (2005), escribe que cada vez que ha conocido personalmente o en sus pacientes, la experiencia de los celos, ha llamado su atención como éstos se tornan un desvío del odio. Asimismo sabemos por Girard que no es exagerado apuntar que en todos los personajes de la *Recherche* el amor se subordina a los celos, a la presencia del rival (Girard, 1961, p. 27). En esta línea de pensamiento Jorgelina Corbatta (texto en línea) explica a propósito de *La ocasión* (Saer, 1986), que tanto el odio como la idealización del ser amado no es sino amor a uno mismo. Por ello las virtudes del otro residen en nuestra imaginación, de cuyo carácter egoísta del amor: el otro es inaccesible. En este caso, la escena clave que permite el desencadenamiento de los celos en *La ocasión* transcurre cuando Bianco sorprende a su mujer y a su amigo Garay López en una circunstancia fallida o confusa, descripta por el narrador de esta manera:

Sentada en un sillón, el cuello apoyado en el respaldo, la cabeza echada un poco hacia atrás, las piernas estiradas y los talones apoyados en otro sillón, los zapatos de raso verde caídos en desorden en el suelo, Gina, con los ojos entrecerrados y una expresión de placer intenso y, le parece a Bianco, un poco equívoco, le está dando una profunda chupada a un grueso cigarro que sostiene entre el índice y el medio de la mano derecha. En otro sillón, con una copa de cognac en la mano, inclinado un poco hacia ella, Garay López le está hablando con una sonrisa malévola, y Bianco no puede precisar si la expresión de placer de Gina viene del cigarro o de las palabras de Garay López que, a pesar de sus ojos entrecerrados, parece escuchar con atención soñadora. (Saer, pp. 37-38)

Nos preguntábamos antes: ¿Acaso es posible leer al sujeto amado?, lo que nos dicen los “signos” del amado ¿nos hablan de éste o de nosotros mismos? A partir del episodio del cigarro, Bianco comienza un in crescendo detectivesco en el cual intenta por todos los medios posibles (los de la mirada, el intelecto y hasta el mentalismo) detectar, descubrir, reconocer en las acciones y palabras de Gina: la supuesta traición con Garay López. En rigor, los vigila a los dos, su amigo también es objeto de estudio meticoloso y obsesivo (aquí

entra en escena la figura del rival, la teoría del mediador). Bianco tiene una ferviente amistad con Garay López que va acompañada de rivalidad. Como vemos en el texto de Girard, Bianco no desea en su mediador sino contra él, de la misma manera que ocurre en los ejemplos de *El eterno marido* de Pavel Pavlovich (Dostoyevski, 2013) y *El curioso impertinente* de Anselmo (Cervantes Saavedra, 1969), en todos los casos es siempre el orgullo sexual lo que los precipita a las derrotas más humillantes. Asimismo, Bianco considera el comportamiento de su mujer lindante con lo perverso, como en Proust, la hipótesis que acrecienta los celos se desboca sin dar lugar a su hipótesis contraria. Así lo entiende Jorgelina Corbatta, se trata de una perversión sexual y homicida: “la verdadera trampa en la que ha caído y que en relación con ella la que los positivistas le tendieron hace tiempo en París es una inocente broma de estudiantes” (Saer, 1986, p. 118). Esta paranoia se acentúa aún más cuando Bianco se entera que Gina está embarazada, su existencia se transforma en un delirio contenido en calma simulada, en serenidad que encuentra su constancia en los deseos del hermeneuta, ya que si este “hace una escena”, Gina estará advertida y las pistas a interpretar estarán contaminadas o serán falsas. Por lo tanto el celoso hermeneuta nunca comunica sus temores para no corromper la escena del “crimen”. No es casual que Bianco atribuya a Gina una esencia voluptuosa: la imagina encarnando un impulso vital, erótico fuera de toda norma o ley moral. Los celos entonces lo van dominando hasta cubrir toda su existencia, cada escena que ha construido en su memoria, vuelve una y otra vez a asaltarlo, sus invenciones se transforman en recuerdos obsesivos, a los que va sumando elementos, diálogos, así alimenta su memoria ficcional; y así también echa luz sobre una dimensión inaccesible de la mujer. En relación a esto Sarlo propone:

Gina es un enigma y todo lo que Bianco aprende sobre ella es que “sería capaz de negar hasta el fin” y de que él no tiene ningún medio de saber nada sobre su verdad, porque Gina esta poseída de una convicción que se transforma en derecho: no tiene nada que confesar. Como la materia misma, posee “una intimidad directa, serena e instantánea con el mundo (Sarlo, 2016, p. 62).

Entre otros temas, *La ocasión* indaga sobre la incertidumbre en la que se encuentra el ser humano, tesis consecuente con el proyecto narrativo saeriano y con

su ideología sobre la percepción del mundo. Plantea, a su vez, la cuestión de los límites del conocimiento y del realismo. Dice Saer: “Es que la mayor parte de las cosas que creemos que sabemos, solo creemos saberlas. (...) Bianco no puede saber, y sabrá nunca, si el hijo que espera Gina es suyo o no”. (Saer, 2016, p. 93). Cuando Marcel piensa en su relación con Bergotte expresa un sentimiento similar: “Desgraciadamente, no conocía yo sus opiniones respecto a casi nada (...) puesto que procedían de un mundo incógnito...” (Proust, 2011a, p. 132). Bianco, además, contiene en sí mismo la dualidad oximorónica de ser simultáneamente “vidente” y testigo ciego de la escena entre su mujer y amigo. Dotado de supuestas cualidades para manipular la materia y percibir los pensamientos de los demás, es sin embargo incapaz de descifrar lo ocurrido en la escena del cigarro. Y todo en su biografía acompaña esta ignorancia: su desterritorialización, su indeterminación lingüística, su lenguaje materno difuminado o desaparecido, etc. *La ocasión*, por lo tanto, conlleva una experimentación, no tanto en este caso, en el sentido formal, sino en cuanto al contenido de lo narrado, es decir, la lucha de Bianco por dominar la materia, por comprender y controlar lo que él percibe como las fuerzas naturales, como la materialidad del mundo bárbaro: la tropilla de caballos salvajes, el grupo de gauchos y el cuerpo de Gina. En su búsqueda de comprensión, se obsesiona con un universo de signos y en su deseo hermenéutico de otorgarle significado encontramos el derrotero delirante. Sin embargo, los sentidos se fugan de su entendimiento, no es posible conocer aquello que pareciera estar fuera nuestro, no hay intérprete ni detective que pueda descifrar el mundo del otro, mucho menos el del amado. Bianco y el héroe proustiano van siempre en búsqueda de fantasmas, persiguen *objetos* en fuga. Como propone Melamed:

todo en las amadas es ambiguo y elíptico, sus actos entran en el plano del simulacro. Albertina, Odette, la duquesa de Guermantes constituyen efectos de superficie, atraen por la belleza de la ilusión que encarnan. Dado que los signos de los amados no hacen referencia a un deseo oculto, constituyen significantes vacíos, una pura apariencia. Aquí reside su fuerza de fascinación: la atracción por el vacío. Mientras que los amantes ponen en juego el deseo por el saber y poseer, y tejen innumerables hipótesis siempre incontrastables, los amados se producen como ilusión,

como superficie que cubre un vacío. La convicción del intérprete de que detrás de esa superficie hay una realidad oculta, la idea misma de lo oculto, enmascara la ausencia de verdad, de una auténtica realidad tras las apariencias, vacío que de otro modo posiblemente resultaría insoportable (Melamed, 2002, p. 40).

Por su parte, Alan Pauls reflexiona al respecto de *La ocasión* que la pulsión interpretativa de Bianco es una causa sin sentido pero la única posible:

La defeción del Bianco cazador y lector de indicios es el triunfo de la novela, que deja flotando su última palabra en el registro típico de los finales saerianos: el modo de la disyuntiva y la suspensión, ese umbral que Saer, en uno de sus ensayos más programáticos, llama “la indeterminación del sentido (Pauls, 2011, p. 167).

A modo de conclusión

En una serie de manuscritos inéditos conservados en el Archivo Juan José Saer de la Universidad de Princeton coexisten varias notas preparatorias a la novela *La ocasión*. En una de ellas Saer hace hincapié en el “extenso delirio interpretativo”⁴ (Archivo Saer, Universidad de Princeton, Misceláneas) que atraviesa Bianco. En este sentido *La ocasión* es un texto que podría ser leído: “... como una novela que parte del tema de la incognoscibilidad del ser amado pero llega a través de él (...) a un delirio existencial que trasciende el tópico amoroso y roza lo metafísico” (Abbate, 2014, p. 53). Asimismo señala Saer en los manuscritos que: “Garay López de quien B. sospecha tanto, le parece a Gina un poco extravagante, y de ningún modo un objeto sexual (ningún otro hombre, por otra parte, ni siquiera Bianco)” (Archivo Saer, Universidad de Princeton, Misceláneas). De esta nota podría desprenderse el hecho de que Gina nunca hubiera engañado a Bianco (hipótesis que pareciera ser la privilegiada entre lectores, críticos y el mismo Saer), sin embargo no es nuestra intención desambiguar esta cuestión, sino por el contrario destacar la construcción del universo ficcional del hermeneuta. Este mundo no se constituye

⁴ La Universidad de Princeton (EE. UU.) conserva gran parte de los manuscritos del escritor argentino en su Archivo Juan José Saer, domiciliado en Firestone Library (Rares Books and Special Collection), bajo el cuidado de Don Skemer.

como tal por ser Gina “inocente” (las acciones de ella serán siempre un misterio), es ficcional, porque se origina a partir de los recuerdos imaginarios del celoso y de su interpretación obsesiva. Es decir, nos interesa mostrar que a la manera de Proust, no es posible que el amante pueda interpretar al amado, esta acción escapa a nuestro entendimiento, es una cifra que huye de nosotros, perseguimos sin sentido a quienes amamos mientras somos perseguidos por *otros* que no amamos. Entonces las posibilidades de descifrar al amado se vuelven nulas y por ello es que entendemos este modo de ser o estar como una hermenéutica del otro en uno mismo. Bianco “funda” una Gina más allá de ella, la diseña a partir de lo que establece su propia interpretación de los signos amorosos y de esta forma la recuerda. Los personajes saerianos suelen *sufrir* por no “reconocer” más que unos pocos fragmentos del mundo que perciben, la hermenéutica de uno en la intención de saber “algo” del otro comunica (también de forma fragmentaria) el deseo de construcción de uno mismo. Como en la *Recherche* el amado acaba siendo siempre un espacio vacío en donde el celoso despliega su construcción. Por lo tanto la elección amorosa es solo “otra manera” de elegirse a uno mismo. Y, como considera Girard, recuperar el tiempo perdido:

es recuperar la impresión auténtica bajo la opinión ajena que la recubre (...) es admitir que siempre se ha copiado a los *Otros* a fin de parecer original tanto a sus ojos como a los propios. Recuperar el tiempo es abolir una pequeña parte del propio orgullo (Girard, 1961, p. 40).

Los recuerdos ficcionales del celoso edifican mundos interiores tan creativos y prolíficos como las obras de arte que los contienen. Difícil vida del celoso quien siendo artista y hermeneuta no tiene nunca un público que lo aplauda.

Referencias bibliográficas

- Abbate, F. (2014). *El espesor del presente. Tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*. Villa María: Eduvim.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Madrid: Taurus.
- Borges, J. L. (1977). *El enamorado. Historia de la noche*. Buenos Aires: Emecé.
- Cervantes Saavedra, M. (1969). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

- Corbatta, J. Presencia de los celos en *La ocasión* de Juan José Saer. Wayne State University: Recuperado de <http://www.angelfire.com/amiga/jcorbata/papers/saercelos.htm>
- Craig, H. (2006). Proust en Argentina: conferencias, ponencias y mesas redondas. En J. C. Moran (Ed.), *Proust ha desaparecido. Una memoria de los paraísos perdidos* (pp. 17-25). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Cruz, M. (2013). *Amo, luego existo. Los filósofos y el amor*. Buenos Aires: Eudeba.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Buenos Aires: Anagrama.
- Dostoyevski, F. (2013). *El eterno marido*. Madrid: Alianza.
- Girard, R. (1961). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama.
- Kristeva, J. (2005). *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria*. Buenos Aires: Eudeba.
- Melamed, A. (2002). Seducción e interpretación: El otro lado del espejo en el amor proustiano. *Revista De Filosofía y Teoría Política*, 34, 217-223. Recuperado de <http://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/view/RfYTP>
- Moran, J. C. (2001). *Proust más allá de Proust*. La Plata: De la campana.
- Pauls, A. (2011). *La ocasión* (1987) Mujer, gaucho malo, caballos. En P. Ricci (Ed.), *Zona de prólogos* (pp. 161-171). Buenos Aires: Seix Barral.
- Proust, M. (2011). *En busca del tiempo perdido* (Trad. P. Salinas). Madrid: Alianza.
- Proust, M. (2011a). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann* (Trad. P. Salinas). Madrid: Alianza.
- Proust, M. (2011b). *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor* (Trad. P. Salinas). Madrid: Alianza.
- Saer, J. J. (1976). *La Mayor*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J. J. (1986). *La ocasión*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J. J. (2016). *Una forma más real que la del mundo. Conversaciones compiladas por Prieto, M.* Buenos Aires: Mansalva.
- Saer, J. J. *Manuscritos inéditos: Archivo J. J. Saer. Misceláneas*. Estados Unidos: Universidad de Princeton.
- Sarlo, B. (2016). *Zona Saer*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

El paradigma de la *no relación* en la literatura de Proust y Blanchot: Organizaciones alrededor de una ausencia

Luis Butierrez

El experimento consiste en hacer reconocer a una rata, en un continente oscuro, la ubicación de una pequeña plataforma. Este es el primer paso del experimento.

En el segundo, se le sustrae-;sin que lo sepa!- la plataforma.

Durante ese tiempo se la distrae. Luego se la vuelve a traer y ¿qué se comprueba? Después de un primer momento en que recorre este espacio en busca de la plataforma, dirigirá su interés a las otras tres partes. Es decir que comprueba que no hay nada y, rápidamente, una buena y normal rata sale a explorar el resto del mundo.

(...) Pero el interés científico aumenta cuando se hace la misma experiencia (...)

con una rata disminuida (...) Se comprueba, así, que esta rata, lesionada por la intervención del escarpelo allí donde se aloja la memoria en este animal, devuelta al terreno de la experiencia, no actuará en modo alguno como la anterior.

Al principio, como la precedente, centrará sus investigaciones en la primera zona, pero luego seguirá buscando en ésta, en la que ya no hay nada. Aunque deambule por las otras zonas, no puede resignarse a que se le haya sustraído ese objeto (...)

el ser humano normal...se asemeja a la rata lesionada...

la rata a la que le falta algo respecto a la rata normal sigue buscando, a pesar de todo lo que la experiencia debería enseñarle, lo que no hay.

Los signos del goce

Jacques Alain Miller

En el siguiente trabajo proponemos un abordaje de un singular desplazamiento en el pensamiento filosófico contemporáneo a partir del cuestiona-

miento radical de las perspectivas del sujeto como fundamento. La comprensión que de ello deriva podemos situarla desde mediados del siglo pasado.

En ese marco, los diferentes abordajes fueron recalando en la múltiple constelación implicada en tal perspectiva, entre los cuales encontramos los análisis de Heidegger, especialmente a partir de 1930 (1957, 1969, 1994, 1996, 1997, 2003, 2003, 2005 y 2006) y la recepción francesa de la mano de Derrida (1967, 1972, 1975, 1998), Deleuze (1964, 1969, 1953-1974, 1975-1995, 1980), Foucault (1961, 1963, 1966, 1969, 1970), Barthes (1978, 1984, 1985) y Blanchot (1994, 2002, 2004, 2005, 2013), entre otros. La puesta en jaque de los supuestos de unidad y totalidad que se hallaban en la comprensión de la filosofía del sujeto moderna, proyectaron su resonancia deconstructiva hasta los presupuestos de los abordajes del lenguaje, la comunicación, la alteridad, las relaciones con el prójimo, la comunidad, el cuerpo, etc. Entre las consecuencias de esta modificación comprensiva, destacamos aquí un pasaje que va del supuesto estructuralista del carácter irreductiblemente relacional de los elementos componentes de un conjunto, hacia el paradigma de la no relación constitutiva y constituyente. Esta transición no solo atraviesa elaboraciones filosóficas contemporáneas, sino también la literatura, el psicoanálisis, la sociología, entre otras.

En los siguientes apartados nos abocaremos a estas consideraciones, poniendo especial énfasis en las relaciones intersubjetivas, en el marco de ciertas teorías en torno al deseo. En esta línea, como un correlato que condensa el arco del pensamiento filosófico que va desde los análisis fenomenológicos de Husserl, pasando por las reelaboraciones heideggerianas, hasta arribar a la recepción francesa en sus revisiones del estatuto de las (no) relaciones entre sujeto, alteridad y prójimo, proponemos un breve recorrido por su tratamiento en el marco de un discurso y lenguaje que entendemos como un catalizador, cuya plasticidad permite plasmar con claridad este giro comprensivo de nuestra época: nos referimos al lenguaje literario.

En efecto, abordaremos la tematización narrativa de las relaciones con el objeto de deseo en la *Recherche* proustiana y en parte de la obra de Blanchot. Nuestra intención consiste en poner en evidencia el carácter precursor de la obra de Proust, en lo que respecta al mencionado paradigma relacional contemporáneo, y la radicalización respectiva que desarrolla Blanchot. Para ello, en consonancia y resonancia con la cita que abre nuestro trabajo, circunscribiremos

este recorrido a las organizaciones desplegadas en torno a la relación perdida e imposible, en un cruce entre *Albertine desaparecida* de Marcel Proust (2007) y *Thomas el oscuro*, de Maurice Blanchot (2002a).

Albertine y las ilusiones perdidas

En efecto, en el penúltimo tomo de *En busca del tiempo perdido*, el héroe desarrolla y describe las diversas organizaciones y consecuencias de la partida de Albertine. En este contexto, continúa con su doctrina del deseo, especialmente en torno a la intervención imaginaria y artística en el carácter múltiple e inasible de la alteridad y las consecuencias ineluctables del olvido destructor.

En este marco, diversas figuras se describen con precisión: el despertar de las angustias infantiles ante la ausencia, donde el dolor unifica las épocas y la memoria; la diversidad proliferante que percibe en Albertine; los intentos infructuosos de dominación de esta diversidad por la vía de una pretendida totalización y unidad; la consecuente experiencia de destitución subjetiva, es decir, la pérdida y caída del yo articulado en su amor por Albertine y una nueva emergencia, en el marco de la experiencia vivida. En líneas generales, las relaciones con el objeto de deseo perdido se articulan aquí en sus intentos por dominar esta experiencia de ausencia por medio de la imaginación, los cuales finalmente manifiestan su carácter artístico.

La reconstrucción en *Albertine desaparecida* revela que la amalgama esquiva de su ser solo puede ser completada por la imaginación del héroe, como una obra maestra que no oculta su carácter ficcional. La búsqueda de constantes en el rostro de Albertine pone en evidencia la imposibilidad de esta empresa. Así, la consideración del talante artístico de totalización y construcción dinámica de la alteridad en el amor, se despliega frente al descubrimiento de su carácter múltiple, inasible, plural. Es precisamente esta incidencia de la imaginación y la memoria la que propone una manera de consistencia, una creación frágil y tenue que alcance para bosquejar un intento de proximidad: una relación como ficción artística.

De este modo, la inaccesibilidad al objeto de deseo permite que el narrador-artista desarrolle suplementos que permitan un acercamiento frágil y esquivo: un desencuentro correlativo a una construcción personal, donde el objeto de amor parece constituirse por generación espontánea. Tal construcción permite comprender al héroe la razón por la cual su entorno social no

puede percibir el ser singular que se instaura en esa relación. Más aún, facilita distinguir la representación que cada uno produce en relación al objeto de su deseo, como en el caso de las mujeres amadas por Elstir y Swann (Proust, 2007, p. 27).

Esto se inscribe en su doctrina del deseo, donde el narrador subraya el carácter imaginario de todo ser deseable, incluso al sostener que: “La propia vida solo es el marco vacío de una obra maestra” (*Ibid.*, p. 86). Y esta obra maestra es manifiesta en la *Recherche* como una tentativa ante la multiplicidad fluyente del ser (*Ibid.*, p. 99), donde parte del objeto de deseo se revela más bien como un estado mental: cierta falta de correlato externo lo torna susceptible a la erosión del olvido. Así, el deseo plantea una relación imaginaria con el objeto inalcanzable, en una disimetría correlativa entre el avance-incremento del deseo y al alejamiento esquivo del objeto, disimetría que lo torna vulnerable e impotente ante el acecho del olvido.¹

La pérdida y ausencia de Albertine incrementan la fuerza erosiva del olvido destructor, el cual re-conduce el sentimiento de amor y sufrimiento hacia la indiferencia inicial del primer encuentro entre ambos, destruyendo también el yo que emergió en tal vínculo. En efecto, en la secuencia de la noticia de la muerte de Albertine, y la llegada de las dos cartas simultáneas que plantean su intención de retorno, el héroe experimenta los primeros efectos de aquella labor del olvido. Luego, con la aparición de su artículo en *Le Figaro* y el viaje a Venecia con la madre, se prefigura la emergencia de un nuevo yo que articula otro horizonte, dando cuenta del trabajo acabado del olvido destructor, es decir, del fin del amor y la pasión por Albertine. Con ello, el narrador distingue su proceso respectivo de neutralidad creciente: primero se debilitan las impresiones, luego se apodera de puntos dominantes del sufrimiento y placer, para finalmente debilitar las huellas del amor. En el marco de este proceso no voluntario, el héroe comienza a valorar lo general (a falta de lo particular de Albertine), encarnado en la eminencia de la juventud, como nueva forma de devoción y singularización de sus objetos de deseo. Con ello, el narrador destaca el carácter condicionante del amor pasado respecto del amor por venir, subrayando de esta manera las vías uniformes por las que se instala el objeto de deseo y el aspecto participativo-imaginario en su constitución.

¹ Tal como el narrador lo figura con esta analogía animal: “Y mi amor, que acababa de reconocer el único enemigo que pudiera vencerlo, el olvido, se estremeció, como un león que, en la jaula donde lo encerraron, advierte de pronto al pitón que ha de devorarlo” (Proust, 2007, p. 35).

En suma, podemos encontrar en este despliegue narrativo en torno a la ausencia del objeto del deseo, la descripción de los fallidos intentos de consistencia, totalización y unificación a los que se aboca la voluntad del héroe, frente al carácter múltiple, no presente, esquivo y fluyente de una alteridad que no logra detenerse en el cautiverio de las dinámicas relacionales narradas. Son estas tentativas imposibles, en su carácter imaginario, las que proponen una relación como ficción artística: un espacio de invención, un arreglo posible, ante la imposibilidad de la presencia y la relación lograda con el objeto de deseo. En esta misma línea, Maurice Blanchot, un lector proustiano, desarrolla y radicaliza estas consideraciones en torno a la no-relación con el otro, en varias de sus obras literarias. Recorramos algunas notas respectivas.

Anne y la lejanía irreductible

Las relaciones paradójicas que narra Blanchot en su obra narrativa, se despliegan en torno a mediaciones con la imposibilidad de relación o bien, con la no-relación como marco irreductible en la experiencia de alteridad. Tal es el caso de *Thomas el oscuro* (1941), donde encontramos una serie de experiencias del protagonista a partir de la convergencia de dos imposibilidades: el amor y la muerte. En línea con las elaboraciones heideggerianas, encaminadas en una transición de la metafísica de la presencia, el conjunto de estas figuras narrativas va develando un desencuentro irreductible cuyo correlato es la progresiva caída de identificaciones del protagonista, convergiendo en experiencias de desubjetivación radical.

Más en detalle: el periplo del protagonista, va corriendo los diversos velos ilusorios de la presencia, confluyendo hacia el final de la novela en la visión mística de una presencia inalcanzable e indefinida, donde deviene pastor de los hombres. A diferencia de lo que vimos en la *Recherche*, para Blanchot el espacio imaginario no se comprende como un intento de aferrarse a lo real, frente a la experiencia de multiplicidad, fluidez y pérdida, sino que permite restituir la ausencia de/en lo real como su profunda condición.

Aquí lo deseado es lo absolutamente Otro que no puede ser asimilado ni incorporado, preservando su condición ajena e irreductible mediante la puesta en evidencia de un vacío infranqueable. La experiencia narrada es el reconocimiento de este fondo irreductible, donde la alteridad no es constitutiva de un yo o mismidad. En lugar de ello, el deseo libera su fuerza a-subjetiva, a

partir del desencuentro con el objeto respectivo, por fuera de todo origen o finalidad. La novela plantea así una irrelación que permite poner en evidencia una distancia con los acontecimientos, desencadenándose sin cierre ni contención, en un espacio que crea en su propio despliegue. La experiencia de Thomas es el encuentro con esta separación de las cosas y personas, posicionándose a partir de una relación con la falta de relación, con la imposibilidad de conexión plena. De esta manera, la unidad, la presencia, la posibilidad de contemplación acabada, fractura como correlato la pretendida unidad del yo e identidad y desencadena la fuerza del deseo.

En este marco encontramos, por ejemplo, la secuencia narrativa inicial donde el protagonista se adentra en el mar y pierde la sensación de su propio cuerpo, desplazándose hacia un vacío que unifica su pensar con el mar, una suerte de experiencia de no-ser que le permite sentir la propia maravillosa ausencia, la fuerza del mar y el oleaje (Blanchot, 2002a, pp. 13-16). Tanto en esta secuencia, como en su recorrido de las grutas y su estadía en el hotel, Thomas experimenta una desarticulación de las continuidades del tiempo, el espacio y la percepción unitaria de lo sensible, desligándose gradualmente de toda representación, para luego recomponer un orden necesario, tal que permita un re-comienzo y profundización de esta experiencia.

Asimismo, su encuentro y (no) relación con Anne se despliega con la misma modalidad. Un abrazo, por ejemplo, le permite sentir lo que no se abraza en él, lo cual impulsa hacia la repetición del abrazo. Ello permite evidenciar que es la experiencia de lo que separa lo que enardece el deseo y lo desencadena. Los protagonistas se vinculan desde tentativas de amor sin posesión lograda. Al igual que en la *Recherche*, el otro se manifiesta inalcanzable y solo una confusión otorga la ilusión de su accesibilidad. En sus diversos encuentros, ambos protagonistas se desentienden del interés, de la propiedad, de la meta. Incluso Anne se siente prisionera de sus atributos, por lo cual busca huir de las imágenes petrificantes que la aplastan (Blanchot, 2002a, p. 54). No obstante, las figuras y significaciones que gobiernan la identidad o posición subjetiva de los personajes no pierden su carácter necesario: son las que movilizan el entusiasmo y encienden o apagan el deseo. Precisamente a través de ellas y de la distancia que otorga el encuentro con su carácter de semblante, se intensifica el espacio de la alteridad. En el mismo sentido, Thomas parece desarrollar un fingimiento de presencia, en tanto necesario punto

de partida para la experiencia de desubjetivación y proliferación de la vida y el deseo. En suma, distinguimos en esta obra la narración de una experiencia de amor planteada como una continuidad de ausencias, aunque no de ausentes. La insuficiencia irreductible de los seres y la imposibilidad de la relación no empuja por ser completada o totalizada, más bien permite la invención de suplementos que trabajen cercanías posibles, al tiempo que preserven e intensifiquen las lejanías.

Ahora bien, tal como sucede con la *Recherche*, dar cuenta de estas experiencias impacta de un modo correlativo en la modalidad narrativa. En efecto, la escritura logra figurar estos desencuentros, por medio de un rechazo a toda unidad componible. En lugar de ello, la obra narrativa de Blanchot profundiza en esta ruptura inabarcable, encaminándose a la escritura fragmentaria y discontinua. Con ello, toma distancia de las teorías modernas de la representación y el sentido, en el marco de una perspectiva sobre el deseo que rechaza las categorías significantes definitivas o las reconducciones al sentido. En lugar de clasificaciones o categorizaciones, desde las cuales la percepción articula un entramado de cosas, Blanchot deconstruye los semblantes simbólicos en el marco de una experiencia de fuga de sentido, es decir, de ruptura de las formas de unidad, presencia y representación. Por ello, la organización narrativa de esta novela se despliega en torno de lo invisible, de la no-presencia, del desencuentro, al punto que el lector observa acontecimientos y personajes que mutan y se deforman: Thomas se hace gato, mar, aire, hasta se convierte en oleaje de palabras. Despojados de un centro, los personajes no se empeñan en identificación alguna, sino que se entregan al flujo de su caída.

En suma, la narración en *Thomas el oscuro*, en línea con elaboraciones de Heidegger y Foucault, anuncia la muerte del hombre o su retiro de la representación en el periplo y la experiencia del protagonista. Este confía en la deriva, resistiendo ante la inclinación de aferrarse a un fondo, lo cual le permite vislumbrar la vida no comprimida y cautiva por la representación. Así, al tener experiencia de las inconsistencias en toda presencia, se inicia en la ausencia: Thomas deviene ímpetu liberado, empuje sin meta ni voluntad que rodea la presencia sin contradecirla, sorprendido con el encuentro de lo extraño, en una apertura y preservación de una no relación desde la cual prolifera la multiplicidad, el deseo y la vida.

Aproximaciones al paradigma de la *no relación*

La propuesta de nuestro breve recorrido se articuló en el comentario de algunos tramos narrativos de estas obras de Proust y Blanchot, en el marco de algunas resonancias filosóficas contemporáneas, en lo que respecta a la reelaboración de las filosofías del sujeto, la crítica a la metafísica de la presencia y en torno a la tematización y deconstrucción del supuesto relacional entre el sujeto y la alteridad. Para ello, nos hemos circunscripto a estos dos tratamientos literarios sobre las relaciones intersubjetivas en las dinámicas de deseo, especialmente en relación a la pérdida del objeto de deseo o a la revelación de la imposibilidad de relación/proximidad definitiva.

En el caso de la *Recherche*, abordamos algunas descripciones del narrador, respecto a las vicisitudes del héroe una vez que Albertine huye de su cautiverio: sus reflexiones en torno al amor, al deseo y al olvido en su erosión destructora. El carácter artístico del orden imaginario, permiten al héroe dar cuenta del conjunto de construcciones, suplementos, continuidades y enlaces que propone sobre la multiplicidad y alteridad en fuga de Albertine, una suerte de intento montado sobre el fracaso irreductible de aquella relación, una fugaz tentativa de construcción en el impulso del deseo. Pero el resultado no revela más que un fracaso ineludible: el desplazamiento, un nuevo yo, una nueva constelación que orientan la fuerza del deseo hacia nuevos horizontes. Así, la pérdida del objeto de deseo lleva al narrador a desarrollar la tentativa artística, que se levanta ante los abismos de la pérdida. Sin embargo, esta también revela su fracaso frente al devenir del olvido que arrastra y desplaza las posiciones subjetivas, como resultado del desencuentro en el amor.

Por su parte, en el caso de *Thomas el oscuro*, el carácter suplementario de la invención frente a la imposibilidad de unidad, presencia, totalización y relación con el otro, se muestra en el inicio de la construcción narrativa y no como resultado del fracaso de toda tentativa. Por ello, el protagonista, se abre a la búsqueda de la alteridad y el porvenir, en la experiencia de la imposibilidad de la relación y la presencia plena, junto a una destitución subjetiva correlativa a la lejanía insondable de la alteridad. La experiencia de estas brechas en la presencia revela la oportunidad de plantear una mediación que abra y desencadene el deseo, las intensidades y la vida. Los personajes en esta novela ya no esperan la consistencia, sino que se abren en una renuncia explícita, en una oscilación que parte de la consistencia subjetiva y del sentido.

Es precisamente la experiencia de esta oscilación, en su falla radical, lo que permite la apertura del horizonte de lo otro y el porvenir.

Ahora bien, varias perspectivas filosóficas contemporáneas resuenan en estas figuras literarias, entre las cuales podemos destacar: las elaboraciones de Heidegger, en su tentativa de destrucción de la metafísica de la presencia;² los análisis del lenguaje de Foucault;³ la teoría del deseo en Deleuze;⁴ los trabajos deconstructivos de los binarismos y las elaboraciones en torno al provenir y la alteridad en Derrida,⁵ etc. De estas críticas y análisis respecto a la metafísica moderna de la presencia, derivan reelaboraciones de la cuestión de la comunicación, el vínculo erótico y amoroso, la formación de las comunidades, el carácter discursivo y político de los posicionamientos subjetivos, etc.

Como vimos, el lenguaje literario de las obras aquí abordadas permite, por su plasticidad y apertura, dar cuenta del carácter paradójico de estas perspectivas en torno a la no-relación e invención respecto a la alteridad y el prójimo. Especialmente, nos ofrecen un lenguaje que permite flexiones múltiples, el oxímoron, el absurdo, la contradicción y figuras retóricas que se revelan necesarias al momento de articular esta comprensión contemporánea. Asimismo, la obra narrativa de Proust y Blanchot se muestra no solo catalizadora, sino también precursora de esta comprensión filosófica, si consideramos su articulación discursiva en la segunda mitad del siglo pasado.

Finalmente, subrayamos que el marco dinámico y simultáneo de este paradigma de la no-relación, no descuida el aspecto representativo y subjetivo, pues lo entiende un punto de partida necesario para un desplazamiento y apertura a la multiplicidad y las potencias del deseo. En este sentido, retomando el caso conductista con el que abrimos este trabajo, en el marco de nuestra obstinada *búsqueda de lo que no hay*, nos preguntamos: ¿de qué manera, aun comprendiendo lo imposible de las relaciones acabadas o plenas, es posible pensar un margen para la invención y el suplemento, para la tentativa de un tránsito en la lejanía, sin recaer en un escepticismo vacío o cinismo manipulador?, ¿cómo es posible arreglárselas con esta ausencia de salida la cual,

² Véase, por ejemplo, Heidegger, (1957, p. 75, 1996, p. 28, 2003, p. 29, entre otros.

³ Por ejemplo en Foucault, 1969, pp. 218, 262, entre otros.

⁴ Como la desarrolla en Deleuze, 1953-74, p. 180, 1986, pp. 122 y 139, entre otros.

⁵ Véase, por ejemplo, Derrida, 1967a, p. 202, 1967b, p. 32, 1998, p. 46, entre otros.

paradójicamente, también se evidencia como una oportunidad, una salida? A partir de la resonancia de estas preguntas, al igual que aquella rata lesionada, seguimos buscando alrededor de una misma zona, de un mismo casillero, por medio de un escrito y un trabajo por-venir.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1978). *El placer del texto y la lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1985). *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blanchot, M. (1994). *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Blanchot, M. (2002a). *Thomas el oscuro*. Valencia: Pre-textos.
- Blanchot, M. (2002b). *La sentencia de muerte*. Valencia: Pre-textos.
- Blanchot, M. (2004). *La espera el olvido*. Madrid: Arena libros.
- Blanchot, M. (2005). *El libro que vendrá*. Madrid: Trotta.
- Blanchot, M. (2013). *La conversación infinita*. Madrid: Arena libros.
- Deleuze, G. (1953). *La isla desierta. Textos y entrevistas*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (1964). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1969). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1975). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1967a). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Derrida, J. (1967b). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, J. (1972). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Derrida, J., Peñalver, P. y Vidarte, F. (1998). *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Madrid: Trotta.
- Foucault, M. (1961). *Historia de la locura en la época clásica*. Buenos Aires: FCE.
- Foucault, M. (1963). *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Heidegger, M. (1957). *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Heidegger, M. (1969). *Introducción a la metafísica* (Trad. E. Estiú). Buenos Aires: Nova.
- Heidegger, M. (1994). *Serenidad*. Barcelona: Ed. Del Serbal.
- Heidegger, M. (1996). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y Tiempo* (Trad. J.E. Rivera). Santiago: Ed. Universitaria de Chile.
- Heidegger, M. (2002). *De camino al Habla*. Barcelona: Serbal.
- Heidegger, M. (2003). *Aportes a la filosofía. Acerca del Evento*. Buenos Aires: Biblos.
- Heidegger, M. (2005). *¿Qué significa pensar?*. Buenos Aires: Terramar.
- Heidegger, M. (2006). *Meditación*. Buenos Aires: Biblos.
- Miller, J. A. (2012). *Los signos del goce*. Buenos Aires: Paidós.
- Proust, M. (2000). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann* (Trad. E. Canto). Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2002). *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor* (Trad. E. Canto). Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2003). *En busca del tiempo perdido. Del lado de Guermantes*. (Trad. E. Canto). Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2004). *En busca del tiempo perdido. Sodoma y Gomorra*. (Trad. E. Canto). Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2005). *En busca del tiempo perdido. La prisionera*. (Trad. E. Canto). Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2007). *En busca del tiempo perdido. Albertine desaparecida*. (Trad. E. Canto). Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2009). *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado* (Trad. G. Isnardi). Buenos Aires: Losada.

De identidades y articulaciones contingentes: Apuntes para pensar la dimensión política de la Recherche

Lisandro Relva

Mediante el presente trabajo, intentamos comenzar la exploración de la dimensión política de la *Recherche*, en la medida en que, según creemos, constituye uno de los ejes más desestimados por la crítica proustiana. Para ello, estableceremos una lectura comparativa de los mecanismos de subjetivación en la novela y los medios por los que, en el pensamiento político de Ernesto Laclau, opera la llamada *lógica de la hegemonía*.

En *Los fundamentos retóricos de la sociedad* (Laclau, 2014), el último de sus libros publicados, Laclau procura sostener una vez más, aunque por otra vía, lo que quizás constituye la tesis estructurante de su pensamiento político: la postulación del carácter hegemónico del vínculo social y de la centralidad ontológica de lo político. Interpelado por la explosión de identidades sociales y la alambicada lógica de su articulación en el tejido social, en el capítulo titulado “Articulación y los límites de la metáfora” -trabajo originalmente publicado en inglés hacia 2008-, el sociólogo argentino medita acerca de los potenciales aportes del análisis retórico para la reconfiguración de las categorías que organizan el campo político. En tal sentido, conjetura que “la política es una articulación de elementos heterogéneos, y tal articulación es esencialmente tropológica, ya que presupone la dualidad entre la institución y la subversión de posiciones diferenciales que encontramos definiendo la intervención retórica” (Laclau, 2014, p. 85). Desde su perspectiva, sería posible sostener que todo proceso político, concebido como construcción de

identidades (a la manera de la “guerra de posición” gramsciana), necesita una dimensión metonímica, y presenta la hegemonía como la transición desde la metonimia hacia la metáfora, esto es, desde un punto de partida fundado en la contigüidad a su cristalización en una analogía. Llamativamente, el texto que servirá de sustento al desarrollo de esta propuesta teórica será ni más ni menos que la *Recherche*, en donde Laclau investiga el fenómeno de la interdependencia entre la metáfora y la metonimia con el fin de aventurar una posible respuesta a la pregunta por el tipo de unidad que estos dos tropos, matrices esenciales en torno a las cuales todas las demás figuras toman posición, logran constituir a partir de su articulación. En esta primera parte, intentaremos esclarecer este vínculo problemático.

Desde la inepción misma del capítulo Laclau recupera algunas consideraciones de Gérard Genette, quien en su ensayo “Metonimia en Proust” (*Figuras III*), se encarga de explicar que los movimientos semánticos de la novela proustiana tienen lugar a partir no sólo de la coexistencia sino, fundamentalmente, de la mutua implicación de la metonimia y la metáfora, de sus avances y retrocesos, sin los cuales ninguna de ellas podría desempeñar su rol en la constitución de la economía diegética. En la cadena de reminiscencias, observamos cómo el despliegue narrativo se mueve de forma metonímica a partir de una analogía original -lo que Genette denomina el “detonador analógico” (Genette, 1989, p. 62)

Sin metáfora, dice (aproximadamente) Proust, no hay auténticos recuerdos; nosotros añadimos por él (y por todos): sin metonimia no hay concatenación de los recuerdos, no hay historia, no hay novela. Pues la metáfora es la que recobra el Tiempo perdido, pero es la metonimia la que lo reanima y lo vuelve a poner en marcha: la que lo devuelve a sí mismo y a su “esencia” verdadera, que es su propia huida y su propia Busca. Ahí, pues, ahí solo -por la metáfora, pero en la metonimia- comienza el Relato (pp. 68-69).

Tomemos, una vez más, el paradigmático ejemplo de la magdalena, que abre el camino a la experiencia de la memoria involuntaria en la novela

Y de repente me vino el recuerdo: aquel sabor era el del trozo de magdalena que, cuando iba a darle los buenos días los domingos por la mañana

en Combray –porque esos días no salía yo antes de la hora de la misa-, me ofrecía mi tía Léonie, después de haberlo mojado en su infusión de té o de tila. Nada me había recordado la vista de la pequeña magdalena, antes de que la hubiera gustado, tal vez porque, al haberlas visto después con frecuencia, sin comerlas, en las bandejas de las pastelerías, su imagen había abandonado aquellos días de Combray para unirse a otras más recientes, tal vez porque de aquellos recuerdos abandonados, tanto tiempo fuera de la memoria, nada sobrevivía, todo se había disgregado [...] Y, en cuanto hube reconocido el sabor del trozo de magdalena mojado en tila que me daba mi tía [...] la vieja casa gris que daba a la calle, donde estaba su cuarto, vino al instante como un decorado de teatro a ajustarse al hotelito, que daba al jardín, construido para mis padres en su parte posterior [...] y, junto con la casa, la ciudad, desde la mañana hasta la noche y a todas las horas, la plaza, a la que me mandaban antes de almorzar, las calles por las que iba a hacer recados, los caminos por los que, si hacía bueno, nos internábamos. Y, como en ese juego en el que los japoneses se divierten mojado en un tazón de porcelana lleno de agua trocitos de papel, hasta entonces indistintos, que, en cuanto los sumergen en el agua, se estiran, se retuercen, se colorean, se diferencian, se vuelven flores, casas, personajes consistentes y reconocibles, también entonces todas las flores de nuestro jardín, las del parque del Sr. Swann, los nenúfares del Vivonne, la buena gente del pueblo, sus casitas, la iglesia, todo Combray y sus alrededores –todo aquello, que iba cobrando forma y solidez- salió –ciudad y jardines- de mi taza de té (Proust: 2000, 53-56).

En el caso de la magdalena, la taza activa la reminiscencia de su habitación en Combray, su habitación la casa, la casa el pueblo y así hasta involucrar toda la región en una “contaminación metonímica”. La analogía, para completar su tarea de sustitución paradigmática, demanda la constitución de una cadena que se mueve por contigüidad, en un movimiento irradiante que sustituye la evocación metafórica. El estudio de Genette nos permite colegir que en la *Recherche* las metáforas tienden a consolidarse sobre el terreno, a menudo invisibilizado, de conexiones metonímicas. A despecho de una voluntad autoral que tiende a preconizar como superiores las posibilidades creativas de la metáfora, la novela testimonia una esencial solidaridad entre

contigüidad y analogía, bases definitorias de ambos tropos, como condición para garantizar la unidad del espacio discursivo.

Sabemos que la delimitación de fronteras claras entre las figuras y tropos en la retórica clásica es otro corolario de las distinciones objetivas enunciadas por la ontología antigua. En nuestro caso, es precisamente ese carácter cerrado e inmutable del sistema de distinciones pretendidamente discretas y objetivas lo que la articulación entre metáfora y metonimia viene a impugnar. Lejos de reconocer una oposición o una diferencia esencial, la *Recherche* nacería del continuo solapamiento entre ambas categorías, desestabilizando así no sólo las taxonomías retóricas heredadas sino también las concepciones epistemológicas de mundo que las originan.

En el capítulo mencionado, Laclau señala que, así considerada, la metáfora se perfila como el *telos* de la metonimia, es decir, “el momento en que la transgresión de las reglas de combinación ha alcanzado su punto de no retorno” (Laclau, 2014, p. 79). De este modo, la nueva entidad resultante obtura eficazmente las prácticas transgresivas que la constituyen y a las cuales debe su emergencia. Analogía y contigüidad, entonces, no como dos juegos independientes sino configurando los dos polos de un mismo *continuum*: así como la contigüidad, realizándose en la metonimia, se metamorfosea en analogía, así la operación política que Laclau elige denominar *hegemonía* consiste en un paso de lo metonímico a lo metafórico, de una articulación contingente hacia una pertenencia esencial. Las analogías proustianas, explica Genette, se apoyan siempre en una contigüidad originaria. Si encontramos ahí el surgimiento de una narrativa y no una sucesión más o menos desarticulada de instantes líricos, es porque las metáforas van inscribiéndose mediante movimientos metonímicos. Aquí la novela de Proust cobra relevancia porque su misma existencia proliferante y a cada paso reconstituida, sus mismas bases geológicas manifiestan ese pasaje, ese desplazamiento tropológico. En ese desplazamiento se juega gran parte de la teoría de la hegemonía laclausiana. Asumiendo dicha perspectiva epistemológica, el nombre –de un movimiento social, de un partido político, de una ideología– no es sino la cristalización metafórica de elementos cuyos vínculos analógicos resultan de ocultar la contigüidad contingente de sus bases metonímicas y, simétricamente, la desagregación de una formación hegemónica determinada supone la reactivación de dicha contingencia, es decir, la transición desde la sublimidad

de la fijación metafórica a la evidencia de la precaria asociación metonímica que la compone. En su análisis, Laclau retoma la tesis pregonada por Paul de Man según la cual la retoricidad no sería un abuso sino, por el contrario, una dimensión constitutiva de la significación, una extensión que sustituye la estructura misma de la objetividad, lo que equivale a sostener que la significación halla en el desplazamiento topológico uno de sus fundamentos inalienables. Enunciado en sus propios términos, cabría conjeturar que la significación demanda su propio cierre, el cual, al comprometer la representación de un objeto que es a un tiempo imposible y necesario, conduce a la producción, en el discurso, de lo que Laclau denomina “significantes vacíos”, esto es, significantes sin significado que señalan el punto ciego que define la significación, el punto en que esta encuentra su límite. Es esta postulación la que le permite considerar que, si la representación de un objeto irrerepresentable es la condición necesaria de la representación como tal, entonces la representación de dicha condición involucra una operación de sustitución, es decir, es por naturaleza topológica y, más precisamente, catacrésica, dado que asume la tarea de dar nombre a algo que es, esencialmente, sin nombre, “un lugar vacío”. Si concedemos que el discurso coincide con la producción social del sentido, es decir, con el tejido mismo de la vida social, la frontera entre significación y acción se vuelve indecible. A este respecto, Laclau sostiene que “categorías lingüísticas tales como las distinciones significado/significante y sintagma/paradigma –si son propiamente teorizadas- dejan de pertenecer a una disciplina regional y consiguen definir relaciones que operan en el mismo terreno de la ontología general” (Laclau, 2014, p. 83). Según esta mirada, las relaciones hasta ahora conceptualizadas en términos estrictamente topológicos se ven reproducidas a distintos niveles de análisis de la realidad humana. En este sentido, el objetivo fundamental que el sociólogo se impone en este trabajo es “demostrar en el campo político la operación de estas distinciones” (Laclau, 2014, p. 84). En otras palabras, procura explicar que las tensiones señaladas en el *continuum* metáfora/metonimia logran visualizarse en toda su dimensión a la luz de la estructuración de los espacios políticos. En lo que Laclau llama *cadena de equivalencias* lo que tiene lugar es una sucesión paratáctica de eslabones constituyentes, ninguno de los cuales posee una posición de centralidad apriorística basada en una lógica combinatoria de índole hipotáctica. La hegemonía, de este modo, consistiría

precisamente en el proceso por el cual las identidades dejan ser immanentes y demandan una identificación con algún punto trascendente respecto de ese sistema, es decir, es la asunción, por parte de una particularidad, del puesto vicario de una universalidad siempre ausente. Consistente con la lógica del objeto *a* lacaniano, la operación hegemónica es, por lo tanto, esencialmente tropológica.

En el capítulo trabajado, la crítica que a lo largo de toda su obra Laclau dirige a la teleología hegeliana que domina la tradición marxista, se detiene en la peculiar concepción de la Historia que la definiría: se trata de una diacronía que entiende las sucesivas etapas del devenir histórico, no como *interrupciones* de lo que las antecedía, sino como “cumplimiento de un destino teleológico” (Laclau, 2014, p. 88), perfilándose así como una escatología secular que responde a “leyes necesarias”. Así, Laclau señala que “el literarismo marxista requiere la reducción del desarrollo histórico a un mecanismo que debe ser conceptualmente aprehensible en lo concerniente a sus leyes de movimiento” (Laclau, 2014, p. 88), reducción esta que será conceptualizada bajo el término de “etapismo”, mediante el cual, las “excepcionalidades” históricas no alteran la naturaleza de clase de los agentes sociales, ni sus respectivas tareas ni la preordenada sucesión de las fases (el tránsito inexorable hacia el socialismo).¹ A esta concepción político-epistemológica de la historia, Laclau responde sosteniendo que la asunción de la lógica de la hegemonía implica asumir que otros movimientos hegemónicos habrían sido (y son aún) posibles, en la medida en que el *continuum* metáfora/metonimia no prescribe *a priori* una direccionalidad dada para las intervenciones ni una forma exclusiva de articulación de los dos polos. En este punto, Laclau vuelve sobre la lectura que Genette realiza de Proust:

Genette presenta la decisión de Proust, que hizo posible la existencia de una narrativa, como precisamente eso: una *decisión*. Pero también señala que otras decisiones hubieran sido posibles, en cuyo caso no hubiéramos tenido una novela sino, más bien, una sucesión de momentos líricos (Laclau, 2014, pp. 86-87).

¹ En su lectura del derrotero del proletariado durante el siglo XX, Laclau considera: “Que la clase obrera como agente hegemónico sea el sector que haya logrado articular en torno a sí una variedad de luchas y reivindicaciones democráticas no depende de ningún privilegio estructural apriorístico, sino de una iniciativa política en la que la clase se ha empeñado” (Laclau, 2015, pp. 98-99).

La experiencia de la novela nos proporciona una evidencia aplastante de que esta decisión, lejos de estar dada por el azar o por una simple concatenación de pasajes más o menos coherentes entre sí, es deliberada y sistemática, aún a pesar de la preeminencia que Proust, desde el punto de vista teórico-literario, atribuyera a la metáfora por sobre la metonimia. Según creemos, es esta lógica articuladora propia de las formaciones hegemónicas, que en el pensamiento de Laclau da lugar a identidades políticas contingentes, lo que la novela proustiana viene a anticipar desde su mismo mecanismo diegético y, más profundamente, desde la concepción político-epistemológica que traza: se trata de una obra en la que las ideas de unidad, de totalidad, de direccionalidad, de jerarquía y esencialismo ceden su posición a las dimensiones de la heterogeneidad, la inmanencia y, fundamentalmente, la contingencia. Alejada de las lógicas afines a lo que Derrida llamó “la metafísica de la presencia” (1986), piedra angular del pensamiento filosófico tradicional, la *Recherche* parece justificar anticipadamente la consideración de la crítica literaria Adriana Bocchino según la cual “la contingencia (la catástrofe de Benjamin), el acelerado movimiento de las cosas y ya no algo que pueda definirse con precisión estática, se ha convertido en el problema teórico por excelencia” (Bocchino, 2014, p. 196). La respuesta planteada por Proust al nudo gordiano de la constitución subjetiva supone una diatriba contra toda tentativa de afirmar la positividad del ser, de reclamar la existencia de identidades inincidadas por las variaciones témporo-espaciales, y obedece también a este juego de desplazamientos metonímicos, que se transforman sucesivamente en cristalizaciones metafóricas siempre precarias y abiertas a nuevos desplazamientos. La disgregación de la vida en Combray, y con ella de la propia identidad, referida en el pasaje de la magdalena, reaparece a cada paso en *El tiempo recobrado*. Tras referirse a “la fragmentaria Gilberte” a la que encuentra ya crecida, el narrador considera:

Si bien en esos períodos de veinte años los conglomerados de camarillas se deshacían y volvían a formarse conforme a la atracción de astros nuevos, destinados, también ellos, por lo demás, a alejarse y después a reaparecer, en el alma de las personas se producían cristalizaciones y después disgregaciones, seguidas de nuevas cristalizaciones (Proust, 2009, p. 330).

Próxima a esta dinámica de cristalización y disgregación, encontramos la noción laclausiana de “posiciones de sujeto”, resultado de la crisis de la categoría de “sujeto”, “aquella unidad cartesiana que era atribuida por las ciencias humanas tradicionales a los agentes sociales. Estos son actualmente concebidos como sujetos “descentrados”, como constituidos a través de la unidad relativa y débilmente integrada de una pluralidad de “posiciones de sujeto”” (Laclau y Mouffe, 2015, p. 22). En tanto proceso, la hegemonía de Laclau está supeditada a la realización de un triple requerimiento: por un lado, demanda que algo constitutivamente heterogéneo a la estructura social tiene que estar presente en ella desde el inicio, impidiendo su cristalización como totalidad cerrada o enteramente representable; por otro lado, la sutura hegemónica debe generar un efecto re-totalizante (necesario para la formación de toda articulación hegemónica); por último, esta re-totalización no puede poseer el estatus de una integración dialéctica. Análogamente, la subjetividad proustiana está contaminada de una *otredad* primaria e inaplazable, que remite a la idea de “hospitalidad incondicional” formulada por Derrida (2006). Es esa presencia de lo no familiar, de lo monstruoso, de lo ajeno al interior de la misma intimidad lo que, en última instancia, produce el ininterrumpido fracaso de toda significantización, de toda simbolización, de toda totalización, y lo que se enuncia en la harto mentada escena del encuentro con la abuela en el lado de Guermantes:

Estaba desolado por no haberme podido despedir de Saint-Loup, pero partí de todos modos, porque mi única preocupación era la de regresar junto a mi abuela [...] tenía que librarme cuanto antes, en sus brazos, del fantasma insospechado hasta el momento y súbitamente evocado por su voz, de una abuela realmente separada de mí [...] ¡Ay, fue ese fantasma el que percibí cuando, al entrar en el salón sin que avisaran a mi abuela mi regreso, la encontré leyendo! Yo estaba allí o, mejor dicho, aún no estaba allí, porque ella no lo sabía [...] De mí –por ese privilegio que no dura y del que tenemos, durante el corto instante del regreso, la facultad de asistir bruscamente a nuestra propia ausencia- no estaba allí más que el testigo, el observador, en sombrero y sobretodo de viaje, el desconocido que no pertenece a la casa (Proust, 2008, pp. 164-165).

Según creemos, la facultad a la que de modo excepcional accede el narrador consiste, dado el marco del principio de articulación al que nos hemos

referido, en la posibilidad de reconocer la dimensión metonímica que constituye su *yo* presente, entidad poco duradera y siempre amenazada por las derivas de la contingencia.

Por su parte, en *Infancia e historia* Agamben se refiere al concepto moderno de experiencia, y considera que la *Recherche* constituye, no solamente la objeción más perentoria a las condiciones kantianas de la experiencia (el tiempo y el espacio) sino también, y sobre todo, al sujeto que les corresponde, en la medida en que ya no encontraríamos al sujeto moderno de conocimiento: “en Proust ya no hay en verdad ningún sujeto, sino sólo, con singular materialismo, una infinita deriva y un casual entrecrocarse de objetos y sensaciones” (Agamben, 1999, p. 57). Coincidimos sólo parcialmente con esta afirmación: consideramos, como Agamben, que la novela proustiana se perfila como territorio propicio para la circulación y el entrecruzamiento de elementos heterogéneos que, sin embargo, logran establecer “articulaciones hegemónicas”, y con ello, constituir identidades contingentes, no sustanciales y porosas sustentadas en conexiones metonímicas:

Todo lo relativo, por ejemplo, a la duquesa de Guermites en el momento de mi infancia estaba concentrado, por una fuerza atractiva, en torno a Combray y todo lo relativo a la duquesa de Guermites que después iba a invitarme a almorzar en torno a una persona sensitiva muy diferente; había varias duquesas de Guermites, como había habido desde entonces la señora de rosa, varias señoras Swann, separadas por el incoloro éter de los años y de una a otra de las cuales podía yo saltar tan poco como abandonar un planeta para ir a otro, separado de él por el éter...y no sólo separado, sino también diferente (Proust, 2009, p. 327).

A esta misma constitución subjetiva se refería Leopoldo Rueda cuando, en las primeras Jornadas Proust, sostenía que “la novela proustiana se compone esencialmente de detalles, de conexiones de contingencias que serán contradichas poco después, meras hipótesis provisionarias, que dejan una sensación de inestabilidad al lector frente a las imágenes que construye acerca de los personajes” (Rueda, 2016, p. 46). Encontramos así una pluralidad de identidades lábiles y movientes que, sobre el cierre de la obra, ponen un signo de duda acerca de la verdadera dimensión de la muerte, tan temida y rehuida por el narrador en los tomos precedentes:

Si bien la idea de la muerte me había ensombrecido [...] comprendía que morir no era algo nuevo, sino que, al contrario, desde mi infancia había muerto ya muchas veces. Por tomar el período más antiguo, ¿acaso no me había importado Albertine más que mi vida? ¿Podía, entonces, concebir mi persona sin que en ella perdurara mi amor por ella? Ahora bien, había dejado de amarla. Yo ya no era la persona que la amaba, sino una persona diferente que no la amaba, había dejado de amarla cuando me había vuelto otro [...] Una vez hechas realidad esas muertes sucesivas, tan temidas por el yo que habían de aniquilar, tan indiferentes, tan dulces, me habían hecho comprender desde hacía algún tiempo lo insensato que sería sentir espanto ante la muerte (Rueda, 2016, p. 379).

Observamos aquí, una vez más, la enunciación sucesiva de identidades dislocadas y transitorias inescindibles de sus propios contextos de aparición, coligiendo así, por consiguiente, el carácter performativo de dicho contexto. La totalidad, tanto en Proust como en el posmarxismo de Laclau, no es nunca un dato de la realidad sino una construcción más o menos fluctuante y precaria, siempre a punto de desintegrarse para que sus elementos se rearticulen en otras totalidades horadadas:

Tenía una sensación de fatiga y de espanto al sentir que todo aquel tiempo tan largo no sólo había sido –sin interrupción alguna– vivido, pensado, segregado por mí, que era mi vida, que era yo mismo, sino que, además, yo debía a cada minuto mantenerlo unido a mí, a quien me sostenía, a mí, encaramado en su vertiginosa cumbre, que no podía moverme sin desplazarlo (Rueda, 2016, p. 389).

La detotalizante dislocación identitaria que cruza toda la novela nos mueve a volver a los términos netamente políticos en que dicha dislocación ha sido entendida desde la lógica hegemónica: se trata, precisamente, del proceso que trastoca los significados que performan la vida comunitaria, demandando nuevas formas de identificación capaces de otorgar sentido y coherencia a la experiencia cotidiana. Es la dislocación la que, al desestabilizar dichos significados, provoca la necesaria aparición de una sutura que restituya un sentido de coherencia.

En este sentido, sólo si aceptamos que la identidad política es una categoría siempre relacional y contingente que remite a la fijación parcial de una

configuración discursiva derivada de una práctica articuladora de sentido que activa un doble proceso de homogeneización y diferenciación, podremos comenzar a matizar y complejizar la identidad del narrador de la *Recherche*, habitualmente confinado a perfilarse como “un pequeño burgués de Combray” (Proust, 2009, p. 246), tal como él mismo se considerara.

Sobre el final de *Una introducción a la teoría literaria*, Terry Eagleton aventura que obras como las de Shakespeare o Proust difícilmente serán objeto de estudios apremiantes y entusiastas en la medida en que dichos textos

están herméticamente aislados de la historia, sujetos a un estéril formalismo crítico y piadosamente envueltos en verdades eternamente utilizadas para confirmar prejuicios que cualquier estudiante medianamente dotado consideraría objetables. La liberación de Shakespeare y de Proust de tales restricciones bien puede acarrear la muerte de la literatura, pero también puede llegar a redimirla (Eagleton, 2012, p. 256).

A través del presente trabajo, y al menos en lo tocante a Proust, hemos procurado contribuir a una tal redención.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1999). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bocchino, A. (2014). Un estado de la teoría. *El taco en la brea*, 1(1), 186-205.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Derrida, J. (2006). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Eagleton, T. (2012). *Una introducción a la teoría literaria*. México DF: FCE.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Laclau, E. (2014). *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Buenos Aires: FCE.
- Laclau, E. y Mouffe, C. (2015). *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: FCE.
- Proust, M. (2000). *En busca del tiempo perdido. Por la parte de Swann*. Barcelona: Lumen.
- Proust, M. (2008). *En busca del tiempo perdido. Del lado de Guermantes*. Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2009). *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Barcelona: Lumen.

Rueda, L. (2016). Rorty adversus Rorty: posibilidades políticas en la lectura neopragmatista de la novela proustiana. En A. Melamed (Coord.), *Actas de las Jornadas Marcel Proust: Literatura y filosofía*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/73>

Proust y las ideas sensibles

Alejandra Bertucci

En el presente trabajo nos proponemos articular algunas consideraciones del filósofo italiano Mauro Carbone sobre la convergencia de las últimas investigaciones de Merleau-Ponty y en especial a la importancia que se da allí a la *Recherche* de Proust.

La lectura que realiza Merleau-Ponty de la *Recherche* de Proust es un tema de estudio constante en la obra de Carbone, desde su disertación doctoral en 1990 ha publicado varios libros explorándola. Con el tiempo ha expandido sus intereses, pero este tema que podemos decir es su “primer amor” perdura y aparece en obras que en principio tratarían de otros temas.

Carbone es un reconocido especialista en la obra de Merleau-Ponty, de hecho es editor de *Chiasmi International* la revista trilingüe dedicada a la obra de Merleau-Ponty. También ha estudiado la lectura que Deleuze hace de Proust. Y, en los últimos años, se ha interesado en el problema de la imagen, participando del “giro pictórico de la filosofía”, explorando una dimensión de la noción de carne de Merleau-Ponty que según él no ha sido suficientemente notada que es la de visibilidad (Carbone, 2011, p. 1).¹

¹ Los libros de Carbone que hemos trabajado para esta ponencia son: *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, de 2001. El libro es una reescritura en francés de su disertación doctoral realizada en 1990. En inglés aparece en 2004 *The thinking of the sensible. Merleau-Ponty's A philosophy*, un libro breve donde trabaja el último periodo ontológico. Del 2008 en francés, *Proust et les idées sensibles*; este libro se concentra en Proust y Merleau-Ponty pero dedica varios capítulos a las lecturas que Deleuze hace sobre la obra de Proust y a comparar las recepciones de ambos filósofos. Y finalmente de 2011, *The flesh of images. Merleau-Ponty between painting and cinema*; aquí ya se nota el giro hacia el problema de la imagen que lo ha ocupado en los últimos años.

En *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust* afirmaba que “el pensamiento de Merleau-Ponty ofrece, en lugar de una teoría filosófica del arte y la literatura, una idea de la filosofía precisamente modelada sobre el arte y la literatura” (Carbone, 2001, p. 6). La convicción de que Merleau-Ponty no está interesado en ofrecernos una teoría sobre el arte *per se* sino una nueva apropiación de la práctica filosófica inspirada en el arte se ve con mayor claridad en su última filosofía.

En los últimos años de su vida Merleau-Ponty dio varios cursos en el *Collège de France* cuyos temas van desde el arte del siglo XX, la noción de naturaleza, las ciencias físicas y biológicas, la tradición filosófica de Descartes a Heidegger, la a-filosofía y la no filosofía. La variedad de los temas, su potencialidad y su inconclusión ha hecho que, a medida que se han publicado las notas de los cursos surgiera una nueva imagen de su filosofía.

Para Carbone lo que tendrían en común todos estos temas de investigación que lleva adelante simultáneamente Merleau-Ponty es que cada uno de ellos es un síntoma, en ámbitos distintos de la cultura en el siglo XX, de un proceso de mutación en la manera en que se entiende la relación entre los hombres y el ser.

La pintura moderna puede ser entendida así como un síntoma de esta mutación. En *El Ojo y el espíritu* dice Merleau-Ponty “hay una discordancia profunda, una mutación en las relaciones del hombre y el ser, cuando confronta masivamente un universo de pensamiento clásico en las investigaciones de la pintura moderna” (Merleau-Ponty, 1986, p. 48). Al rechazar toda hipótesis mimética la pintura moderna está rechazando la idea de que el mundo es un espectáculo que se desarrolla frente a nosotros, que la pintura estaría destinada a representar en un cuadro concebido como una ventana o espejo.²

Rechazar la tesis mimética implica poner en cuestión los conceptos tradicionales con que se describían las relaciones entre los hombres y el ser, principalmente la oposición sujeto-objeto. Según el pensamiento clásico el mundo aparece como un gran objeto que yo miro desde afuera. Es este mundo espectáculo el que el yo puedo representar pictóricamente en cuadros o conceptualmente en pensamientos (Carbone, 2011, p. 75).

Si toda teoría de la pintura es una metafísica, como dice Merleau-Ponty (1986, p. 32), la pintura moderna al rechazar la teoría mimética de la pintura

² Así entendida la imagen sería una cosa de segundo grado.

tradicional rechaza por consiguiente la metafísica tradicional proponiendo una nueva metafísica. Así cobra sentido la famosa frase de Paul Klee “El arte no reproduce lo visible, hace visible” (Cf. Presas, 1996, p.53).

La pintura moderna no es el único síntoma de esta mutación, cómo mencionamos por la misma época Merleau-Ponty da una serie de cursos en el *Collège de France* sobre la noción de naturaleza. Allí explica como las ciencias del siglo XX, las ciencias físicas y biológicas, han modificado nuestra concepción de la naturaleza. Este cambio es señal de una mutación ontológica general; Merleau-Ponty intentará mostrar “cómo el concepto de Naturaleza es siempre expresión de una ontología - y expresión privilegiada”³, por lo tanto, si hay una mutación en el concepto de naturaleza hay una mutación en la concepción ontológica.

Por un lado tenemos a la pintura moderna, pero también la literatura, la música y el cine, en otras palabras las investigaciones artísticas de lo que podríamos llamar “modernismo” y; por el otro, a las ciencias físicas y biológicas. Tanto el arte como la ciencia en el siglo XX nos obligan a repensar las relaciones entre los hombres consigo mismo, con los otros, las cosas y el mundo, en definitiva el conjunto de relaciones que para Merleau-Ponty constituyen lo que llamamos ser.

Los síntomas, que marcan un cambio en nuestra manera de entender el ser y nuestra relación con él, no llegan a ofrecer una visión acabada de esta nueva concepción, son síntomas en realidad de una mutación en proceso que debe ser, según entiende Merleau-Ponty, promovida (Carbone, 2011, p. 76).

Esta mutación en proceso genera un problema para la filosofía. ¿Cómo enfrentar la nueva manera de entender la relación entre los hombres y el ser? ¿La nueva filosofía seguiría siendo filosofía en el sentido tradicional? Uno de los últimos cursos que dio Merleau en el *Collège de France* está dedicado a estas cuestiones. Allí interroga, por una parte a cierta tradición filosófica a la que él mismo pertenecería que tiene como punto de referencia “problemático” a Descartes y a otros referentes del movimiento fenomenológico, en especial a Husserl y Heidegger. Por otra parte busca referenciarse en la historia de lo que llama “a-filosofía”.

³ “Montrons comment le concept de Nature est toujours expression d’une ontologie -et expression privilégiée” (Merleau-Ponty, 1995, p. 265).

En “filosofía y no-filosofía desde Hegel” rastrea un linaje que empieza con Hegel, continuado por Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Husserl y Heidegger. Cada uno de los filósofos mencionados intentó a su manera construir una filosofía capaz de acercarse a lo que filosofía tradicional había expulsado de su campo de investigación: la apariencia, la existencia, la vida, la experiencia, en otras palabras aquello considerado no-filosófico. Estos intentos no serían lo opuesto a la filosofía sino su reverso (Carbone, 2004, p. 15). “Cuando Merleau-Ponty habla de “a-filosofía” quiere indicar un pensamiento que sabe cómo hacer propias las razones de lo no-filosófico y gracias a ello es capaz de transformar radicalmente la identidad de lo filosófico” (Carbone, 2011, p. 77).

Merleau-Ponty no llegó a desarrollar cabalmente su concepción de la a-filosofía, nos dejó ciertas indicios de cómo debería ser esa nueva filosofía. Uno de esos indicios está en *Lo visible y lo invisible* (2010), en la sección “El entrelazo. El quiasmo”, donde Merleau-Ponty dedica varias páginas a hablar de la *Recherche*.

Llegamos aquí al punto más difícil, es decir, al vínculo entre la carne y la idea, entre lo visible y el armazón interior que él manifiesta y oculta. Nadie ha superado a Proust en la instauración de las relaciones entre lo visible y lo invisible, en la descripción de una idea que no es lo contrario de lo sensible, que es su doblez y su profundidad (Merleau-Ponty, 2010, p. 134).

Una adecuada formulación filosófica que pueda dar cuenta de nuestra nueva relación con el ser debe pasar por una nueva descripción de la relación entre lo sensible y lo inteligible, en otras palabras necesita de una teoría no platónica de las ideas y aquí es donde nadie supera a Proust.

Para Proust la literatura, la música, las pasiones y la experiencia del mundo visible son la exploración de lo invisible, develamiento de un universo de ideas, pero a diferencia de las ideas de las ciencias o cómo Proust las llama de la inteligencia; este tipo de ideas no se dejan desprender de las apariencias sensibles, ni se dejan erigir en positividad secundarias (Merleau-Ponty, 2010, pp. 134-135).

Hemos llegado finalmente a las ideas sensibles del título. ¿Cuáles serían las ideas sensibles de las que habla Proust? Merleau las enumera “La idea musical, la idea literaria, la dialéctica del amor, y también las articulaciones de la luz, los modos de exhibición del sonido y del tacto” (Merleau-Ponty,

2010, p. 135). De todas ellas, una se destaca, la famosa frase de la sonata para piano y violín de Vinteuil que representa “el himno nacional” de los amores entre Swann y Odette en el primer tomo de la *Recherche*.

En *Un amor de Swann* Proust retoma una y otra vez la relación de Swann con la frasecita musical. La primera vez que la escucha y no sabe cómo se llama, ni de quién es; el reencuentro inesperado estando acompañado de Odette, el momento en que llega a encarnar la felicidad del amor correspondido y la posterior tristeza del afecto perdido. Merleau-Ponty elige algunos pasajes e ignora otros porque lo que parece interesarle es el surgimiento, la creación de la frase musical, que se presenta como un paradigma del surgimiento de las ideas sensibles en general.

Como en el caso de la sonata, la primera visión, el primer contacto, el primer placer inaugura una iniciación; no sería la posesión de un contenido como en el caso de las ideas de la inteligencia sino la apertura de una dimensión que ya no podrá cerrarse, y que establece así un nivel al que de ahora en adelante será referida toda nueva experiencia. La idea a ese nivel es una dimensión (Merleau-Ponty, 2010, p. 136).

Luego de la iniciación, los intentos posteriores de explicitación no nos dan la idea misma sino versiones segundas más manejables pero ya no igual de placenteras. En el caso de la Sonata Swann llega a explicar la ternura que le genera por las marcas de la notación musical, las distancias y repeticiones entre las cinco notas que la componen.

Pero la idea misma es una entidad misteriosa que aparece velada en tinieblas y bajo un disfraz. Las verdades del arte, como la frase de Swann, no están sólo escondidas como una realidad física, de tal modo que si corriéramos las tinieblas o los velos podríamos verlas cara a cara. Sin velo, sin tiniebla no podríamos verlas “las ideas de las que hablamos no serían mejor conocidas si no tuviéramos cuerpo y sensibilidad, justamente entonces nos serían inaccesibles” (Merleau-Ponty, 2010, p. 135).

El quiasmo o entrelazo, recuerdan que era el subtítulo de la sección donde está el análisis de la frase de Vinteuil, es la noción que presenta Merleau-Ponty para superar la oposición sujeto-objeto en este periodo de su filosofía. El quiasmo o entrelazo es la manera en que se da cuenta del carácter de reversibilidad de la carne por la cual uno ve y es mirado, toca y es tocado.

En ese sentido dice Merleau-Ponty

Las ideas musicales o sensibles (...) no las poseemos ellas nos poseen a nosotros. Ya no es el ejecutante quien produce o reproduce la sonata (...) es ella quien canta a través de él, o quien debe precipitarse sobre su arco para seguirla (2010, p. 136).

En los cursos sobre la Naturaleza vuelve sobre este tema. La sección se llama “la interpretación filosófica de la noción de Umwelt de Uexküll”. Allí Merleau-Ponty trabaja la frase de Uexküll “la Umwelt es una melodía que se canta así misma”. En realidad Uexküll atribuye la frase a Karl Ernst von Baer uno de los fundadores de la embriología.

La sección es extensa y hemos elegido citar solo la parte en la que habla de Proust.

Que (...) el despliegue de Umwelt es una melodía, una melodía que se canta ella misma. Es una comparación plena de sentido. Cuando inventamos una melodía, la melodía se canta en nosotros mucho más que nosotras la cantamos; desciende por la garganta del cantante, como dice Proust. Lo mismo que el pintor es llamado por un cuadro que no está allí, el cuerpo es suspendido por esto que él canta, la melodía se encarna y encuentra en él una especie de sirviente. (...) Así como dice Proust, la melodía, es una Idea platónica que no se puede ver aparte. Es imposible distinguir en ella el medio y el fin, la esencia y la existencia. De un centro de materia física surge, en un momento dado, un conjunto de principios de discernimiento que hacen que, en esta región del mundo, vaya a haber un acontecimiento vital (Merleau-Ponty, 1995, p. 228).

¿Qué quiere decir que la canción se canta en nosotros? ¿Qué quieren decir los pintores cuando afirman sentir que las cosas los miran? Carbone da una interpretación de esta mezcla de pasividad y actividad de la canción o la sonata que se toca en nosotros, que implica repensar enteramente nuestra concepción sobre el sujeto, y confiesa que va más allá de lo que explícitamente dice Merleau (Carbone, 2011, p. 78).

En una de las notas de *Lo visible y lo invisible* se explora la relación previa o confusa de pasividad y actividad; ya no en el orden del sonido o de la visión (tradicionalmente asociadas a la pasividad) sino del propio pensamiento (tradicionalmente asociado a la actividad).

El alma siempre piensa: es en ella una propiedad de estado, no puede no pensar porque un *campo* se ha abierto donde siempre se inscribe *algo* o *la ausencia* de algo. Eso no es una *actividad* del alma, ni una producción de pensamientos en plural, y yo tampoco soy el autor de ese hueco que se forma en mí por el pasaje del presente a la retención, yo no soy el que me hace pensar como tampoco soy el que hace latir mi corazón (Merleau-Ponty, 2010, p. 196).

Carbone se detiene en el “hueco” (*creux*) que se forma en mí y del cual no soy autor, para pensar la frase de Merleau sobre la canción que se canta en mí. “Podemos decir que nosotros somos los huecos que le dan la bienvenida a la melodía y al nacimiento de ella como una idea” (Carbone, 2011, p. 79). Indudablemente no está pensando en un sujeto receptáculo, porque en ese caso tanto el hueco como la idea preexistirían. En cambio debemos entender la descripción del origen de la idea, como el origen del hueco (que ya no podemos llamar sujeto), como la descripción de dos aspectos del mismo evento, que podemos caracterizar como una puesta en resonancia recíproca. Un evento que consiste precisamente en el advenimiento simultáneo de la idea y nuestro ser hueco. No hay interioridad ni exterioridad sino que es el encuentro de interioridad y exterioridad, de pasividad y actividad (Carbone, 2011, p. 79).

Una idea sucede en nuestro encuentro con el mundo y dentro de un horizonte más amplio de relaciones que llamamos ser. En este sentido el advenimiento de una idea se muestra a sí misma a partir de ahora como un evento ontológico más que como un evento mental privado (Carbone, 2011, p. 80).

Acá, estamos en el centro de la mutación ontológica entre el hombre y el ser. El sujeto ha sido entendido tradicionalmente como una plenitud que da sentido al mundo o como un receptáculo vacío que recibe los sentidos del mundo; en cambio, hay que entenderlo como un hueco que es una caja de resonancia en el sentido que Merleau-Ponty habla de una melodía que se canta en nosotros (Carbone, 2011, p. 81).

Releyendo a Proust a la luz de estas interpretaciones encontramos un montón de citas que reforzarían esta lectura, pasajes donde Proust habla del ensanchamiento, del espacio dentro del alma que el encuentro con la frase musical genera, como dice Merleau de apertura de una dimensión. También

sobre la imposibilidad de separarla de su envoltura sentimental.⁴ Pero es la siguiente frase la que leía bajo la luz de Carbone y Merleau-Ponty ahora nos habla de la reversibilidad de la carne y la pertenencia recíproca de la idea y el hueco.

Por eso, la frase de Vinteuil, lo mismo que algunos temas de Tristán, por ejemplo, que representan para nosotros una cierta adquisición sentimental, participaba de nuestra condición mortal, cobraba un carácter humano muy emocionante. Su suerte estaba ya unida al porvenir y a la realidad de nuestra alma, y era uno de sus más particulares y característicos adornos. Acaso la nada sea la única verdad y no exista nuestro ensueño; pero entonces esas frases musicales, esas nociones que en relación a la nada existen, tampoco tendrán realidad. Pereceremos; pero nos llevamos en rehenes esas divinas cautivas, que correrán nuestra fortuna. Y la muerte con ellas parece menos amarga, menos sin gloria, quizá menos probable (Proust 1997, p. 413).

Referencias Bibliográficas

- Carbone, M. (2001). *La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*. Germany: Georg Olms Verlag
- Carbone, M. (2004). *The thinking of the sensible. Merleau-Ponty's A philosophy*. Evanston Illinois: Northwestern University Press.
- Carbone, M. (2008). *Proust et les idées sensibles*. France: Vrin.
- Carbone, M. (2011). *The flesh of images. Merleau-Ponty between painting and cinema*. Ney York: Suny Press.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El Ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1995). *La Nature. Notes, cours du Collège de France*. Paris: Seuil.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Presas, M. (1996). *La verdad de la ficción*. Buenos Aires: Almagesto.
- Proust, M. (1997). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.

⁴ “Sus gritos eran tan repentinos, que el violinista tenía que precipitarse sobre el arco para recogerlos. El violinista quería encantar a aquel maravilloso pájaro, amansarlo, llegar a cogerlo. Ya se le había metido en el alma, ya la frase evocada agitaba el cuerpo verdaderamente poseso del violinista, como el de un médium” (Proust 1997, pp. 414-415).

Hermenéuticas de la naturaleza en Proust

Analía Melamed

La presencia de la naturaleza, en sus múltiples manifestaciones, se convierte en la *Recherche* en objeto hermenéutico y en el centro de una diversidad de procesos hermenéuticos. Estos lo son desde una triple perspectiva, a menudo difícil de distinguir: la interpretación de Proust de los textos y obras admiradas, la hermenéutica intranovelesca, a la que se le superponen diversas capas de interpretaciones —metahermenéuticas podría decirse— de muchos de los críticos proustianos.

Una clave de esa centralidad de la naturaleza debe remontarse en primer lugar a todo un espectro de influencias y lecturas de Proust. Por ejemplo el animismo derivado de las creencias celtas que él mismo menciona, según las cuales el espíritu de los muertos puede encontrarse en alguna planta o animal. A esto se suma la influencia —según Anne Henry, muy importante— del libro *El genio en el arte* de Gabriel Seailles (2013), quien desarrolla, bajo la influencia de Schopenhauer y Schelling, una reinterpretación de la teoría kantiana del genio artístico (Henry, 1983, pp. 70-71). En efecto, para Seailles la creatividad es un instinto distribuido por igual en todos los individuos, no un don excepcional. La diferencia de los artistas con los demás individuos es cuantitativa. De modo que hay una naturalización de la creación, como una fuerza a la vez física, intelectual y espiritual que, a partir de sensaciones e imaginación, desarrolla, organiza y finalmente cristaliza en las imágenes que expresa el artista. Siempre inclinada a interpretar la novela según fuentes teóricas externas a ella, Anne Henry encuentra otra manifestación de la naturaleza en el papel del sueño y las lecturas de Proust de los onirólogos del siglo

XIX, Herbert de Saint- Denys y Maury (Henry, 1983, pp. 60-61). En efecto, en la duermevela del comienzo de la novela dice el Narrador “en mi no había otra cosa que el sentimiento de la existencia en su sencillez primitiva, tal como puede vibrar en lo hondo de un animal”. También Albertina dormida es comparada con una planta. Según esta intérprete, aquí aparece una concepción del espíritu como punto extremo de una pirámide que asienta sus bases sobre la oscuridad inconsciente de los reinos inferiores –animal, vegetal. El sueño sería una regresión hacia la profundidad de esas zonas donde el espíritu tiene sus raíces.

Sin embargo a esta tendencia hacia una naturalización del espíritu se contraponen la poetización de la naturaleza, cuyos antecedentes están también en los artistas admirados. Sin dudas Baudelaire (1997), donde naturaleza y reminiscencias aparecen entrelazados, como puede apreciarse en el poema de las *Correspondencias*:

La naturaleza es un templo en donde vivos pilares
Dejan de vez en cuando salir confusas palabras;
El hombre lo recorre a través de unos bosques de símbolos
Que le observan con ojos familiares.
Como largos ecos que de lejos se confunden
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad,
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Una relación similar entre naturaleza, reminiscencias y evocaciones las retoma Proust de Chateaubriand. Así, se refiere al canto de un tordo que le hace regresar a su juventud y “... l’incite a changer, et à faire changer le lecteur avec lui, de temps et de province” (Proust, 1971, p. 599).

Este ejemplo que Proust menciona de Chateaubriand es lo que Rancière retoma en su discusión con Schaeffer en *El malestar en la estética*. En efecto, a partir de ejemplos como éste de la narración novelesca, que toman acontecimientos sensibles aparentemente irrelevantes pero que resuenan a través del tiempo, afirma Rancière,

lejos de demostrar la independencia de las actitudes estéticas respecto de las obras de arte, esto da prueba de un régimen estético donde se

diluye la distinción entre las cosas que pertenecen al arte y aquellas que pertenecen a la vida ordinaria (Rancière, 2011, pp. 13-14). Por ejemplo, la naturaleza.

Por otro lado también es imprescindible para establecer el papel y la concepción de la naturaleza la influencia del crítico inglés admirado por Proust, John Ruskin. Esta influencia se vincula, a su vez, con las lecturas en el período juvenil de Proust del trascendentalismo de Emerson, quien concibe el arte en unidad con la naturaleza. De manera semejante, Ruskin retomaba la creencia medieval de que la naturaleza es el lenguaje de Dios. Como una suerte de biblia, la naturaleza es un texto, un lenguaje sagrado del que el artista, a través de su obra, debe ocuparse de esclarecer. De allí la importancia del paisaje para Ruskin y de la arquitectura gótica.

Un motivo por el que los elementos de la naturaleza se convierten en objetos hermenéuticos en la *Recherche* lo señala Jean Pierre Richard. En efecto, Richard afirma que estos son objetos que colman al Narrador de una alegría especial pero, por otra parte, lo interpelan, se presentan como “dolorosamente incompletos”. Porque si embargan el espíritu de una felicidad particular por otro lado conducen a buscar el sentido oculto del que parecen ser un signo. La felicidad, junto a la insatisfacción, impulsa la voluntad de desciframiento, uno de los motores de la novela (Richard, 1974). Si en el horizonte ruskiniano, como vimos, la interpretación de la naturaleza debería llevar hacia lo sagrado, en el mundo proustiano, el desciframiento se torna inacabable y doloroso porque todo sustrato metafísico se disuelve. El lenguaje de la naturaleza se oscurece. Así, ya en el mundo de Combray, en el primer paseo por Tansonville, unos momentos antes del encuentro con Gilberte, dice el Narrador frente a los espinos “el sentimiento que despertaban en mí seguía siendo oscuro e indefinido...” (Proust, 1992, p. 169).

El ejemplo tal vez más nítido en este sentido es el de los tres árboles al borde del camino vistos en el viaje en coche a Hudimesnil: “Miré los tres árboles; los veía perfectamente, pero mi ánimo tenía la sensación de que ocultaban alguna cosa que no podía él aprehender...”. Esto motiva en el Narrador una intensa actividad hermenéutica: ¿dónde los había visto? ¿En qué lugar del pasado? ¿Eran una imagen desprendida de un sueño de la noche anterior? ¿Una aparición mítica, fantasmal, amigos desaparecidos? El misterio no logra ser develado.

Vi cómo se alejaban los tres árboles, agitando desesperadamente sus brazos, cual si me dijeran: ‘Lo que tú no aprendas hoy de nosotros nunca lo podrás saber. Si nos dejas caer otra vez en el camino ese desde cuyo fondo queríamos izarnos a tu altura, toda una parte de ti mismo que nosotros te llevábamos volverá por siempre a la nada’ (1993a, pp. 335-336).

El oscuro e indescifrable sentimiento de los espinos en la inminencia del enamoramiento de Gilberta, anticipa una larga sucesión de metáforas y metonimias amorosas florales. Flores y seres amados, ambos indescifrables, alimentan y refuerzan mutuamente su fuerza de atracción e incertidumbre, como Odette y las catleas o Albertina en el ramillete de muchachas en flor. En este sentido, Julia Kristeva en *El tiempo sensible* (2005) examina las metáforas vegetales de la sexualidad en la *Recherche*. A propósito de la escena entre Charlus-abejorro y Jupien-orquídea, señala Kristeva que la imagería floral de Proust tiene la ventaja de ser elegante, visible hasta el detalle y hermafrodita. Y agrega “Medusa, orquídea, hombre o mujer, Proust nos dice básicamente que todos somos bisexuales” (Kristeva, 2005, p. 114).

Adorno, por su parte, se refiere a las imágenes marinas, de divinidades subacuáticas y monstruos, con las que Proust describe el modo en que la burguesía se presenta en las veladas teatrales. Este paisaje marino muestra la mutua alienación entre las personas, que no se ven entre sí distintas a las cosas, de manera que “a través de la alienación consumada, dice, las relaciones sociales crecen ciegas como la naturaleza” (Adorno, 1962, p. 200).

Deleuze, frente a las interpretaciones de la novela como una catedral contrapone la de la tela de araña. El narrador es una especie de cuerpo desnudo, de un gran cuerpo indiferenciado, alguien que no ve nada, que no siente nada, que no comprende nada. El narrador es como una araña que sólo responde a las señales, a las vibraciones de la tela -su obra- mientras la teje. Metamorfosis más radical que la de Kafka dice Deleuze pues el narrador ya se ha transformado antes de que comience la historia (Deleuze, Barthes y Genette, 1975, pp. 88-89).

En la unión con la naturaleza puede apreciarse la disolución de la distinción sujeto objeto, lo que también anticipa o acompaña concepciones filosóficas contemporáneas, de Heidegger a Benjamin o a Dewey.

Finalmente la potencia de la naturaleza está en la presencia de la caducidad. Benjamin, que también ha usado la metáfora del tejido para la novela proustiana, sostuvo que lo que permite tejlarla es la constante presencia de la muerte.

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 las cosas que han pasado por nuestra vida. 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. (...) Admito que Proust en el sentido más profundo quizá se pone de parte de la muerte. Su cosmos quizás tiene su sol en la muerte, en torno a la que giran los instantes vividos, las cosas reunidas (Benjamin, 2005, p. 561).

Y en efecto, tempranamente descubre el Narrador niño la muerte en el episodio del beso de la madre. Una vez que vence las resistencias maternas, comprende que así como él lo ha hecho, lo harán también las enfermedades, la vejez, la muerte. Que detrás de la aparente solidez de las resistencias del amado encuentra la nada. Ésta es la emergencia de la hipótesis de la nada, del tiempo destructor. La presencia de la naturaleza en la novela representa también una de las manifestaciones de esa hipótesis de la nada. Pues todo en ella –parafraseando a otro gran filósofo- lleva el germen de su propia destrucción o, como al final de la novela, cita Proust de Víctor Hugo: “Il faut que l’herbe pousse et que les enfants meurent”¹ (1993b, p. 410).

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1962). Breves comentarios sobre Proust. En *Notas sobre literatura*. Barcelona: Ariel.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Baudelaire, Ch. (1997). *Poesía completa*. Barcelona: Rionuevo.
- Deleuze, G., Barthes, R. y Genette, G. (1975). Table ronde. *Cahiers Marcel Proust 7. Études proustiennes II*. Paris: Gallimard.
- Henry, A. (1983). *D’une chambre à une bibliothèque: pour une étude de l’imaginaire proustien. Proust romancier. Le tombeau égyptien*. París: Flammarion.

¹ “Ha de nacer la hierba y han de morir los niños”.

- Kristeva, J. (2005). *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria*. Buenos Aires: Eudeba.
- Proust, M. (1971). A propos du 'Stylo' de Flaubert. *Essais et articles*, texte établi, présenté et annoté par Pierre Clarac et Yves Sandre, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Melanges* et suivi de *Essais et articles*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1992). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Buenos Aires: Alianza.
- Proust, M. (1993a). *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor*. Buenos Aires: Alianza.
- Proust, M. (1993b). *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Buenos Aires: Alianza.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Richard, J-P. (1974). *Proust et le monde sensible*. París: Éditions du Seuil.
- Seailles, G. (2013) [1897]. *Essai sur le genie dans l'art*. París: Hachette.

Continuidad evolutiva en Marcel Proust: un análisis de la memoria involuntaria a partir de Jean-Marie Schaeffer

Ernesto Joaquín Suárez

Introducción

El filósofo francés Jean-Marie Schaeffer afirma que la filosofía aún acarrea supuestos heredados del renacimiento, vinculados a concepciones antropocéntricas del fenómeno humano. Según él, este antropocentrismo se caracteriza por cuatro supuestos ontológico-gnoseológicos:

1. *Ruptura óptica*: separación radical entre los seres humanos y las otras formas de vida.
2. *Dualismo ontológico*: entre un ámbito material, perteneciente a un orden natural, y otro espiritual, perteneciente al orden de lo propiamente humano (cuyo anclaje puede estar en la cultura, el lenguaje, la moral, etc.)
3. *Concepción gnoseocéntrica*: sitúa lo propiamente humano en la actividad teórica por sobre las demás (representada paroxísticamente por la *res cogitans* cartesiana).
4. *Ideal cognitivo antinaturalista*: La ruptura y el dualismo conllevan una concepción epistemológica en la cual todo *lo natural* queda al margen de la pregunta sobre las características de lo humano (Schaeffer, 2009, pp. 24-25).

Según el filósofo, estos supuestos constituyen la denominada *tesis de la excepción humana*, la base metafísico-epistemológica de la filosofía desde el renacimiento hasta la actualidad (Schaeffer, 2009, p. 51). Schaeffer enfatiza que, si en la reflexión filosófica se continua con el rechazo acrítrico de ciertos saberes ligados a la biología, se continuará reproduciendo el supuesto de que habría una *ruptura* óptica entre los humanos y el resto de los seres vivos. En este sentido, el autor sugiere que la continuidad entre lo humano y lo no-humano, representa un problema que no solo atañe a las ciencias biológicas, sino también a la filosofía.

En relación a esto, Marcel Proust se caracterizó por haber anticipado algunas ideas que serían retomadas más adelante tanto por filósofos (Gilles Deleuze, por ejemplo), como por científicos (Jonah Lehrer, por ejemplo), pero su originalidad reside en que sus análisis son realizados sin ningún tipo de sistema preconcebido. Es decir, si bien es sabido que el autor estudió la filosofía y los estudios científicos de su época, resulta claro que a lo largo de sus desarrollos cuida de no encausar su percepción del mundo a través de una sola visión.

En este sentido, las reflexiones proustianas sobre la memoria, dan lugar a un terreno de discusión que se encuentra al margen de la escisión tradicional entre filosofía y ciencia, y en la cual es posible buscar una comprensión del fenómeno memorístico humano que no caiga ni en una aceptación acrítrica del discurso científico, ni en un rechazo *a priori* de este tipo de saberes en la reflexión filosófica. A partir de esto, la hipótesis de este trabajo es que, a la luz de la perspectiva de Schaeffer, las reflexiones proustianas sobre este fenómeno, la memoria, pueden leerse como anticipaciones de la relevancia filosófica de la *continuidad evolutiva*, es decir, de la continuidad entre características propiamente humanas y pre-humanas. Esto por el hecho de que, tras el concepto proustiano de la memoria involuntaria, subyace una crítica al antropocentrismo. Para desarrollar esta cuestión continuaré con la matriz teórica del filósofo francés Jean-Marie Schaeffer, dado que es uno de los filósofos contemporáneos más comprometidos en la búsqueda de un término medio entre la aceptación y el rechazo acrítrico de los conocimientos biológicos al interior de la filosofía.

La filosofía de Jean-Marie Schaeffer

En el libro *Arte, objetos, ficción, cuerpo* (2012), Schaeffer realiza una breve genealogía del surgimiento de la estética en el siglo XVIII. Dicho

contexto habría condicionado la definición de aquello que estudia esta disciplina, estableciendo su especificidad en el *objeto estético*. Es decir, a partir de la concepción baumgartiana de la estética en tanto una *gnoseología inferior*, esta disciplina habría quedado definida a partir de su subordinación a la teoría del conocimiento general, y, a través de ello, a la concepción gnoseológica propiamente moderna: la relación sujeto-objeto.

Teniendo en cuenta esta situación histórica, el análisis estético del filósofo francés hace hincapié, ya no en la pregunta por las características de *lo estético*, sino en el otro término que define la especificidad de la disciplina. Es decir, su investigación versa no sobre la propiedad misma, sino sobre aquello de lo cual se predica dicha propiedad y que la tradición definió bajo la noción de *objeto*. En relación a esto, Schaeffer argumenta que la noción de *objeto estético* supone una ontologización del fenómeno estético que conlleva una serie de problemas conceptuales, dado que según esta perspectiva heredada de la modernidad parecería ser posible enumerar dentro de un conjunto finito todo aquello que posee el estatuto ontológico de *estético*. Es decir, habría cierto carácter ontológico que permitiría delimitar de manera precisa las entidades que pueden ser consideradas estéticas.

Retomando a Heidegger, el filósofo francés argumenta que esta sustancialización proviene de la compulsión occidental de clasificar ciertos *estados de hechos* en tanto *objetos*. Este *rodeo ontologizante*, como lo denomina Schaeffer, se caracterizaría por una implicación material inherente a dicha tradición: si hay *hechos* (estéticos), hay *objetos* (estéticos). Entonces, en palabras del filósofo, dicho *rodeo*:

(...) instituye la ficción según la cual el ser humano sería exterior al mundo, estaría frente a lo real, de lo cual se exceptuaría en tanto puro sujeto del conocimiento. El mundo se encuentra así reunido en la figura de un conjunto de objetividades que se da bajo la forma de una alteridad pura (Schaeffer, 2012, p. 54).

Siguiendo esto, Schaeffer menciona una dificultad que se explicita a la luz de una perspectiva historicista: mantener esta definición de lo estético conlleva el problema de que cada periodo, según sus condicionamientos socio-culturales, tendría su conjunto propio de objetos estéticos. Es decir, si se comprende que estos objetos estéticos, dotados de propiedades

internas específicas, pertenecerían a un periodo histórico particular, los objetos estéticos estarían históricamente determinados según la definición de lo estético que se posea en ese momento. Por lo que, en definitiva, no habría un fenómeno estético sino, más bien, objetos estéticos históricamente inconmensurables. A su vez, lo problemático de esta ontologización de lo estético se acentúa si se tienen en cuenta ciertos eventos que pueden ser denominados estéticos, como danzas y cantos (o las *performances* y *happenings* en el arte contemporáneo) que, en tanto acontecimientos o secuencias de acciones, no pueden ser tratados como objetos propiamente dichos.

A este proceso de sustancialización de lo estético le subyace, justamente, la concepción gnoseológica ligada al antropocentrismo. Es decir, aquella que supone que la actividad teórica, signada por la escisión sujeto-objeto y totalmente desnaturalizada, es la característica humana por excelencia. Según el filósofo, para evitar estos problemas sería necesario comprender a los *estados de hechos* estéticos no como *objetos* sino como *relaciones*. En palabras de Schaeffer:

Los hechos estéticos son la expresión de una conducta humana básica, cuya especificidad puede y debe ser descripta a la vez en términos mentalistas (intencionales) y biológicos (esta hipótesis presupone desde luego que los hechos mentales son hechos biológicos, pero no que haga falta reducirlos a esos otros hechos biológicos que son los estados neuronales que los causan). (...) La actividad cognitiva y el investimiento afectivo de lo real representado o vivido son hechos mentales básicos comunes a todos los seres humanos, así como probablemente a numerosas especies animales (Schaeffer, 2012, pp. 67-68).

Entonces, la noción de *relación estética* se presenta ligada tanto a una *actividad cognitiva* como a un *investimiento afectivo* que no precisa de una diferenciación sujeto-objeto, por el hecho de que el acento está puesto en el proceso mismo de vinculación. A su vez, si se tiene en cuenta que esta nueva definición contempla características cognitivas y afectivas que no serían exclusivamente humanas, Schaeffer afirma que sería posible “preguntar si existen indicios capaces de consolidar la hipótesis de un fundamento biológico de las conductas estéticas” (Schaeffer, 2012, p. 68). Esta pregunta continúa abierta.

Entonces, resumiendo hasta aquí, las dificultades propias del concepto de *objeto* a la hora de buscar definir lo estético, presentan a la noción de *relación* como una alternativa que involucra aspectos del procesamiento cognitivo que no se limitan al orden de lo específicamente humano, sino que serían anteriores a este. Es decir, siendo que las características mentales del vínculo estético están correlacionadas (aunque no reducidas) con ciertas bases biológicas, dichas bases estarían presentes también en otras especies no humanas.

A partir de esto es posible afirmar que, una vez que se deja de lado el concepto de *objeto*, lo estético podría definirse como un tipo particular de vínculo entre los individuos de una *especie particular*, no necesariamente la humana, y aquello que perciben. Lo que el filósofo está suponiendo en esta argumentación es la teoría de la evolución, perspectiva la cual permite comprender que no habría un salto ontológico abrupto entre los seres humanos y el resto de los seres vivos, sino, más bien, una *continuidad*. Por lo que sería plausible considerar que, aunque las bases mentales de la experiencia estética serían características particulares de la especie humana, las bases biológicas serían similares a las que poseen otros animales.

A través de esta definición de *lo estético*, el filósofo parece resolver dos problemas centrales: escapar al dualismo de la *tesis de la excepción humana*, por el hecho de que es aplicable tanto a humanos como a otras especies evolutivamente cercanas, y, al mismo tiempo, permite no reducir el problema a una cuestión mental, sino extenderlo también hacia lo biológico.

La crítica al antropocentrismo en Marcel Proust

Habiendo hecho esta breve introducción a la filosofía de Schaeffer, ahora es posible poner en relación su perspectiva con la experiencia estética ligada al concepto de *memoria involuntaria* proustiano. Para resumirla brevemente, desde este se comprende que existiría toda una dimensión de la memoria no pasible de ser abordada intencionalmente, sino solo a través de situaciones fortuitas, escondidas en la vida cotidiana, que nos remiten a ella. Cuando esto ocurre, la vivencia aparejada al recuerdo no solo se percibe como un evento memorístico, sino como una ruptura de la temporalidad lineal, en la cual aparece un yo que no es ni pasado ni presente. Es decir, que está, por un instante, fuera del tiempo.

Siguiendo a Schaeffer, la noción de *relación* permitiría comprender mejor que la de objeto, la experiencia de las reminiscencias en la novela. Es

decir, al intentar comprender el fenómeno perceptivo que surge del sabor de la magdalena y sumerge al protagonista en un retorno vívido a la infancia, no resulta adecuado atribuirle dicho efecto a ese objeto particular, dado que no es la magdalena que inicia el evento aquello que define la experiencia, sino, ante todo, la intromisión de una dimensión extraña en medio de una situación cotidiana. Esta dimensión es, justamente, la *memoria involuntaria*. En palabras de Marcel:

(...) así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca (Proust, 2002, p. 49).

En este sentido, más allá de que en la circunstancia descrita por el Narrador, la magdalena es la huella que guía la percepción hacia la activación de la memoria involuntaria, la impresión de ese objeto podría haber sido la de cualquier otro objeto vinculado al pasado. Es decir, pretender definir la particularidad de ese momento a partir de la *cosa* implica no dar cuenta de que, si bien en retrospectiva la magdalena involucra un objeto determinado en la relación estética, lo que subyace a esta no es el objeto en sí, sino, justamente, una *impresión*, la cual cumple la función de mediadora. Entonces, lo que permitiría caracterizar el fenómeno estético proustiano es la singular relación entre estos tres elementos en conjunto: el objeto determinado, la impresión y la memoria involuntaria. Mientras que el objeto es contingente, la dimensión representada por la memoria involuntaria es lo necesario, y esta no puede ser sustancializada mediante el *rodeo ontologizante* mencionado por Schaeffer, por el hecho de que constituye un tipo particular de relación con el mundo, indeterminable solamente mediante un objeto particular.

Por otro lado, otra pista de esta contingencia del objeto en su vinculación con la memoria, se encuentra al principio de la novela, en la primera situación de extrañeza memorística que el héroe vive en el despertar. Pareciese que ese primer momento de presentación del personaje, es, al mismo tiempo, la presentación velada del concepto fundamental de la novela:

Pero a mí, aunque me durmiera en mi cama de costumbre, me bastaba con un sueño profundo que aflojara la tensión de mi espíritu para que este

dejara escaparse el plano del lugar en donde yo me había dormido, y al despertarme a medianoche, como no sabía en donde me encontraba, en el primer momento tampoco sabía quién era; en mí no había otra cosa que el sentimiento de la existencia en su sencillez, primitiva, tal como puede vibrar en lo hondo de un animal, y hallábame en mayor desnudez de todo que el hombre de las cavernas; pero entonces el recuerdo –y todavía no era el recuerdo del lugar en que me hallaba, sino el de otros sitios en donde yo había vivido y donde podía estar– descendía hasta mi como un socorro llegado de lo alto para sacarme de la nada, porque yo solo nunca hubiera podido salir; en un segundo pasaba por encima de siglos de civilización, y la imagen borrosamente entrevista de las lámparas de petróleo, de las camisas con cuello vuelto, iban recomponiendo lentamente los rasgos peculiares de mi personalidad (Proust, 2002, p. 11).

Si bien este fragmento no retrata las características específicas de la memoria involuntaria, los ecos del despertar en la narración de Proust explicitan que la complejidad del fenómeno memorístico no puede agotarse en los objetos particulares. Es decir, no son los objetos en sí mismos los que definen el evento, sino la singular relación conginitivo-afectiva entre el despertar de Marcel y los objetos. De hecho, ese animal, ese hombre de las cavernas al que se refiere el Narrador, parece aludir al aspecto prehumano de la memoria, en el cual se hallarían los niveles memorísticos que escapan a la dimensión racional propiamente humana.

Justamente, entra aquí otro componente importante para comprender por qué Proust habría sido un antecedente de la relevancia de la continuidad evolutiva en la reflexión filosófica, a saber, la imposibilidad de acceder al evento estético característico de la memoria involuntaria por medio de la inteligencia:

A decir verdad, yo hubiera podido contestar a quien me lo preguntara que en Combray había otras cosas, y que Combray existía a otras horas. Pero como lo que yo habría recordado de eso serían cosas venidas por la memoria voluntaria, la memoria de la inteligencia, y los datos que ella da respecto al pasado no conservan de él nada, nunca tuve ganas de pensar en todo lo demás de Combray. En realidad, aquello estaba muerto para mí ¿Por siempre, muerto por siempre? Era posible. En esto entra el azar por mucho, y un segundo azar, el de nuestra muerte, no nos deja muchas veces que esperemos pacientemente los favores del primero (Proust, 2002, p. 49).

En este párrafo queda claro que la memoria voluntaria, la de la *inteligencia*, aquella que reduce a datos todo lo vivido, no podría asegurar la existencia de aquel lugar añorado más que a través de una fría indicación formal de lo sucedido. La manera en que este tipo memorístico le permitiría a Marcel abordar el pasado sería solo en tanto espectador distanciado, como si fuese un ente anónimo que recoge efemérides de un tiempo ajeno. Por lo que, si bien aquí no se habla explícitamente de memoria involuntaria, se atisba una definición por la negativa. Es decir, si la memoria explícita es aquella parte del fenómeno memorístico que apaga lo vívido del recuerdo a partir de su manipulación por medio de la inteligencia, en el fragmento queda en suspenso la posibilidad de que Combray, el recuerdo añorado por Marcel, no esté muerto todavía, de allí la pregunta “¿Por siempre, muerto por siempre?”. Aparece aquí la dimensión del azar, dejando abierta la puerta a que el recuerdo auténtico, aún latente, aparezca en algún intersticio de la vida.

Entonces, la dimensión estética de la memoria en la que se centra Proust, se muestra como una dimensión que escapa a la inteligencia y que parecería estar más vinculada a características anteriores a ella. Teniendo en cuenta esto, la escisión sujeto-objeto propia del antropocentrismo gnoseocéntrico no alcanza para comprenderla, por el hecho de que este estadio sería previo a dicha escisión.

Según esto, al mismo tiempo que se pone en duda el límite entre lo humano y lo prehumano en el ámbito de la memoria, se pone en tela de juicio la concepción discontinuista, es decir, la ruptura óptica propia del antropocentrismo. En este sentido, no sería descabellado considerar que esas características memorísticas prehumanas aludidas por Proust, estarían presentes en otros animales no humanos. Podría decirse que al abrir la puerta a aquello que es anterior a la inteligencia, el análisis de la memoria que realiza el escritor da lugar a un debate sobre el fenómeno humano que aún no comenzó del todo al interior de la filosofía: la discusión sobre qué aspectos prehumanos se encuentran aún presentes en su constitución.

A modo de conclusión

Finalmente, es posible afirmar que la perspectiva de Schaeffer permite entrever a un Proust que anticipaba la relevancia de la continuidad evolutiva al interior de la estética y de la filosofía en general. Por un lado, a partir de

la pertinencia del concepto de *relación* por sobre el de *objeto* en relación a lo estético, por otro, respecto de la crítica al gnoseocentrismo y al dualismo óntico que subyace a su énfasis en los límites de la inteligencia.

Sin dudas, leer a Proust desde el punto de vista de este filósofo resulta polémico, por el hecho de que su perspectiva antiantropocéntrica propone ingresar conocimientos correspondientes a las ciencias biológicas en la reflexión filosófica. No obstante, tal como mencioné, su punto de vista permite un análisis del fenómeno estético tras la *memoria involuntaria* que evita la sustancialización y, al mismo tiempo, posibilita problematizar supuestos antropocéntricos que muchas veces son obviados y reproducidos al interior de la filosofía.

Referencias bibliográficas

- Proust, M. (2002). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Buenos Aires: Pluma y Papel.
- Schaeffer, J-M. (2009). *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Schaeffer, J-M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos.

Las gaviotas en la *Recherche*

Leopoldo Rueda

Son numerosas las referencias a animales que la novela proustiana entreteje a lo largo de su laberíntica trama. La sensibilidad de Proust a los detalles más ínfimos, como notaba Benjamin (2005), permitiría la constitución de un profuso bestiario, el cual daría cuenta de los comportamientos más curiosos en aquellos animales presentes en la experiencia ordinaria.

No obstante, a diferencia de aquellos bestiarios medievales y modernos, creados por las mil maravillas descubiertas en tierras lejanas, el bestiario de Proust centra su curiosidad en esa otra bestia, la más difícil de todas, a saber, la humana, incluyendo sus relaciones sociales y amorosas. Los animales son así una suerte de linterna mágica que le permiten a Proust proyectar imágenes, siempre cambiantes, del mundo humano.

Es que para volverse aprehensible lo real se debe volver ficción, y para devenir ficción debe colocarse en figuras, a veces obras de arte, como hace Swann, a veces como figura animal, como veremos. Lo bestial es entonces otra forma de la ficción que encuentra Proust. Y, como toda ficción proustiana, parte del efecto, de la imagen proyectada, para descubrir la causa detrás del él. Pero, lejos de cualquier fundacionalismo, causa y efecto se asocian también ficcionalmente.

Los aprendizajes personales son a menudo descriptos en términos de comportamientos animales o de experiencias con ellos, así por ejemplo, el descubrir la infranqueable diferencia entre los signos emitidos y aquel que emite los signos, descubrimiento doloroso si lo hay, se parece a la experiencia de vislumbrar la bestia detrás del trino:

La invisibilidad de los innumerables pájaros que se respondían de árbol a árbol por todos lados daba la misma impresión de descanso que cuando se tienen los ojos cerrados. Encadenado a mi banqueta del coche como Prometeo a su roca, iba yo escuchando a aquellas mis Océánidas. Y cuando veía por casualidad a alguno de los pájaros pasar por detrás de unas hojas, había tan poca relación aparente entre él y sus trinos, que yo me resistía a ver en ese cuerpecillo saltarín, asustado y ciego, la causa de los cantos (Proust, 2001, p. 399).

Negarse a ver la causa de sus cantos, como si dijese también la causa de sus encantos. Como la Albertina descubierta después de su huida fatal. Como Raquel para Roberto. Se trata también de la infranqueable diferencia entre el artista y su obra. Es que en lo real, el vínculo causal se encuentra roto, y de allí, de esa distancia, o mejor, de esa ruptura, emerge lo bestial.

La dialéctica entre los mundos sociales aparece dramáticamente expuesta en términos etológicos:

Por la noche no solían cenar en el hotel, cuyo comedor, inundado por la luz eléctrica que manaba a chorros de los focos, se convertía en inmenso y maravilloso acuario; y los obreros, los pescadores y las familias de la clase media de Balbec se pegaban a las vidrieras, invisibles en la obscuridad de afuera, para contemplar cómo se mecía en oleadas de oro la vida lujosa de una gente tan extraordinaria para los pobres como la de los peces y moluscos extraños (buen problema social: a saber, si la pared de cristal protegerá por siempre el festín de esos animales maravillosos y si la pobre gente que mira con avidez desde la obscuridad no entrará al acuario a cogerlos para comérselos). Pero entretanto, quizá entre aquella multitud suspensa y atónita en medio de la obscuridad hubiese algún escritor o aficionado a la ictiología humana, que al ver cómo se cerraban las mandíbulas de viejos monstruos femeninos para tragarse un trozo de alimento acaso se complaciera en clasificar los dichos monstruos por razas, por caracteres innatos y también por esos caracteres adquiridos (Proust, 2001, p. 346).

Desvelar la trama y el drama de las relaciones humanas implica entonces *sumergirse* con antiparras como si de un biólogo marino se tratara.

En el cruce poético entre el cielo, el mar y la tierra encontramos a las gaviotas, cuya imagen aparece en el horizonte. La figura que dibujan se nos presenta, en cierto modo, inmovilizada. Como todo en Proust, se trata de perspectiva: el vuelo de las gaviotas situado en un espacio oceánico, en el cual no podemos hacer ninguna diferencia, impide ver el movimiento de avance y retroceso.

Como los cuervos sobre la torre de San Hilario que “parecían inmóviles cuando estaban, quizá, atrapando algún insecto en la punta de la torrecilla, lo mismo que gaviota quieta, inmóvil, con la inmovilidad del pescador, en la cresta de una ola” (Proust, 2004, p. 68). Pero a diferencia de los cuervos, el de las gaviotas es un espacio *u-tópico*, en el sentido estricto de la palabra, un no-lugar que configura su origen misterioso.

Proust utiliza un procedimiento de comparación entre dos reinos. El misterioso e intrincado reino de las relaciones humanas por un lado, y el reino de los animales, que al parecer, se presenta siempre como un reino cerrado, fijo, que sirve para inmovilizar un significado.

No obstante, en el caso de las gaviotas, su origen misterioso es una característica aprovechada para establecer la comparación. La aparición de las muchachas de Balbec configura una escena en la que se modela el inicio de toda relación amorosa. Se trata de la escena del avance de cinco o seis muchachas, tan distintas de todo lo conocido “como hubiese podido serlo una bandada de gaviotas venidas de Dios sabe dónde”. Se anuncia el tono indescifrable que tiene el ser amado para aquel que ama.

La aparición *ex nihilo* de las muchachas es un misterio, como el de la Venus emergiendo del mar, que activa toda la maquinaria hermenéutica. Alcanzar con el intelecto su origen es alcanzar su esencia. Es desvelar el misterio.

El grupo de muchachas, en principio indistinguibles entre ellas, configura un cuerpo cuyas partes están orgánicamente coordinadas. Es decir, un cuerpo donde cada parte sigue rítmicamente a la otra y donde cada parte puede ser otra parte. El narrador asiste, desde su perspectiva, a un momento demiúrgico:

las muchachas que digo, con ese dominio de movimientos que proviene de la suma flexibilidad corporal y de un sincero desprecio por el resto de la Humanidad, andaban derechamente sin titubeos ni tiesura, ejecutando exactamente los movimientos que querían, con perfecta independencia

de cada parte de su persona con respecto a las demás, de suerte que la mayor parte de su cuerpo conservaba esa inmovilidad tan curiosa propia de las buenas bailarinas de vals. (Proust, 2001, p. 494)

En virtud del movimiento armonioso, la nariz, atribuida a una, es luego transferida a otra. Así como un cabello o el color de unos ojos. No se trata de algo amorfo, sino más bien de la adquisición de la forma. Se trata de la configuración y reconfiguración de una figura, cacofonía mediante, que, como nos recuerda Auerbach (1984), es algo viviente y dinámico.

La bandada de las gaviotas, ya como gaviotas, ya como muchachas, forman entonces una figura en sentido estricto, la reunión de la diversidad en la unidad, que se mueve aún cuando parece quieta.

La comparación no es ociosa, pues para el narrador la tribu de las muchachas nacía de un “fondo inhumano”, “una inaccesible tierra incógnita en la que no llegaría yo nunca y en dónde jamás tendría acogida la idea de mi existencia” (Proust, 2001, p. 500). Se trata, como dijimos, de un espacio otro, o mejor, de un espacio utópico.

Si amar es esculpir una imagen del otro, es también construirle un espacio en el que mi existencia sea acogida. Amar entonces es sacar al otro del espacio incógnito y territorializarlo. Es por ello que Albertina se debe mudar a París con el héroe. O mejor, que es enjaulada, como *rara avis*.

Albertina conserva su esencia de pájaro (ya no de gaviota) cuyas palabras al despertarse eran un “simple piar” (Proust, 1970, p. 122). El narrador se siente con ella “como si estuviera en plena naturaleza, ante unos follajes dorados donde ni siquiera faltaba la presencia del pájaro. Pues oía a Albertina silbar sin tregua” (1970, p. 9).

Pero, trastocado su lugar natural, se trastoca también la relación entre quietud y movimiento. Si antes era una quietud aparente en un movimiento desplegado, ahora la quietud impuesta acrecienta la sospecha de movimientos prohibidos, de citas con muchachos y muchachas, de miradas furtivas.

En la novela proustiana, el cambio del espacio, como el cambio de habitación, tiene el efecto de alterar la sensibilidad del huésped, al punto de quedar destruido el Yo. Es el viaje a Balbec, es decir al mar, cuando no actuando ya la Costumbre el narrador advierte su falta. Salido del sopor, el cuerpo adquiere ritmo y tonalidad, y por ello el héroe quiere

emigrar hacia pensamientos de eternidad, por no dejar nada mío, nada vivo en la superficie de mi cuerpo -insensibilizada como la de esos animales que por inhibición se hacen los muertos al verse heridos-, con el objeto de no sufrir tanto en aquel lugar, donde mi absoluta falta de costumbre se me hacía aún más sensible (...) (Proust, 2001, p. 322).

En un espacio-otro no tiene potencia la Costumbre que cimenta sobre la capa de los hábitos la imagen de un yo-aquiescente.

Así también sucede con la percepción de Albertina, quien, alejada de su bandada de Gaviotas, anclada en un territorio impropio, ya no *parece* tan bella:

Si la encontré maravillosa fue porque la vi como un pájaro misterioso (...) Una vez cautivo en mi casa el pájaro que viera una noche caminar a pasos contados por el malecón, rodeada de la cofradía de las otras muchachas, como una bandada de gaviotas venidas de no se sabe dónde, Albertina perdió todos sus colores (...) Albertina había ido perdiendo toda su belleza (Proust, 1970, p. 184).

A fin de cuentas las gaviotas son como la percepción, el encuentro de una multitud de lugares que conforman una imagen, una figura, dinámica y estable al mismo tiempo. Las gaviotas son el mar, y son Balbec. Son el comienzo de la vida social de héroe. Vida social que, como en los tiempos de Swann, lo aleja de su madre. Las gaviotas son las muchachas en flor que atraviesan la ciudad y pescan, en el mar agitado de una personalidad frágil, las profundas delicias del amor, del dolor y del olvido.

Los pájaros son el símbolo de la muerte y la resurrección, y por ello, el deseo (y el dolor) están sujetos también a un movimiento de muerte y resurrección. El amor muere, y el yo que ama queda sustituido por otro yo, por completo distinto, pero renace también de una memoria venida de no se sabe dónde. Una memoria que se alza del fondo del mar, por oleadas, “coronadas de gaviotas”.

Referencias bibliográficas

- Auerbach, E. (1984). *Scenes from the Drama of European Literature. Theory and History of Literatur*. Minneapolis: University of Minnesota Pres.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.

- Proust, M. (1970). *La Prisionera* (Trad. C. Berges). Madrid: Alianza.
- Proust, M. (2001). *A la sombra de las muchachas en flor* (Trad. P. Salinas). Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.
- Proust, M. (2004). *Obras completas* (Tomo I) (Trad. P. Salinas y J. M. Quiroga Plá). Barcelona: RBA.

Crataegus monogyna o la esencia del espino: Figuraciones del amor en Proust

Luisina Bolla y Bruno Bolla

Introducción

Siguiendo la propuesta de investigación del Grupo de Estudios Marcel Proust, en este trabajo intentamos examinar una de las figuras botánicas de la *Recherche*: el arbusto de espinos rosa (*crataegus monogyna*). Para ello, proponemos primero el abordaje de un episodio del tomo I, donde tras una extensa descripción de plantas y flores, surge el arbusto de espino dominando el paisaje del jardín de Swann, en Combray. Estamos del lado de Méséglise; es el momento en que el héroe conoce a Gilberte y, al mismo tiempo, constituye la primera aparición de Charlus. Entre ambas figuras se interpone la sombra del arbusto de espinos, cuya estela se mantendrá a lo largo de la novela, hasta el tomo VII.

La hipótesis que guía nuestro trabajo es que el arbusto de espino rosa funciona como un símbolo que permite comprender los vínculos entre amor y sufrimiento, más precisamente, entre amor y dolor corporal, a lo largo de la *Recherche*. Veremos que el episodio del tomo I en el jardín de Swann prefigura aspectos centrales de las relaciones amorosas, que se desplegarán sobre todo en *El tiempo recobrado* (1946). La reaparición del espino opera allí como imagen que condensa “sentidos primitivos”, que intersecta temporalidades y con ellas, recuerdos. Podríamos incluso considerar el espino como un signo, al modo en que Deleuze pensó la obra de Proust, la cual no estaría basada en la exposición de la memoria sino en el aprendizaje de los signos: “aprender es ante todo considerar una materia, un objeto, un ser como si emitiera signos por descifrar, por interpretar” (Deleuze, 1971, p.

4).¹Si asumimos que la *Recherche* está escrita bajo el signo de la sospecha (Melamed, 2003), el espino será para nosotros un contra-indicio que exige ser descifrado. Sin pretender con ello llegar a ninguna verdad última, como veremos, las pistas del arbusto conducirán una vez más hacia la nada.

Lecturas telescópicas

Para rastrear la imagen del espino y los significados que ella cristaliza y despliega, vincularemos episodios que nos llevan de uno a otro extremo de la obra, en la dimensión lineal-sucesiva de los volúmenes; es decir, exploraremos escenas que nos llevan del primer tomo al último. Como ha demostrado Analía Melamed (2000) siguiendo los análisis de Gerard Genette en *La literatura y el espacio*, la obra proustiana exige una lectura telescópica, capaz de captar simultáneamente episodios que desde una lectura lineal son temporalmente muy lejanos.

Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me féliciterent de les avoir découvertes au “microscope”, quand je m’étais au contraire servi d’un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu’elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde (Proust, 2014, p. 346).

Solo mediante una lectura telescópica podemos percibir la totalidad, esto es, ciertos sentidos inmanentes que conectan ocurrencias episódicas y distantes –la aparición de un arbusto de espinos-, los cuales sin embargo coexisten con la inacabada fragmentariedad de la obra, que la vuelve infinita.² Nos

¹ Solo que Deleuze piensa al espino como un signo del “tiempo que se pierde”, a diferencia de los signos del tiempo perdido, del amor y de los signos sensibles. Aquí no seguiremos esta clasificación de Deleuze, sólo mantendremos su idea del signo como algo que emite señales para ser descifrado.

² Nota sobre la *totalidad*: no queremos decir que toda la obra se reduzca a un sentido original, que se desplegaría como el espíritu de Hegel, ya contenido en el principio mismo de la novela. Pierre Macherey (1974) ha criticado esta concepción hegeliana presente en la crítica literaria, que tiende a reducir el sentido de una obra a una supuesta totalidad ya realizada desde el origen. Cuando hablamos de “totalidad” aquí no nos referimos a dicha teleología hegeliana; lo que queremos enfatizar son los aspectos de convergencia, simultaneidad, es decir las sincronías, que sólo pueden captarse a condición de percibir las relaciones *totales* entre ciertos episodios, sin negar el inacabamiento de la obra proustiana, su carácter fragmentado, irreductible, etc.

parece que el espino funciona como una especie de símbolo o clave de esa “percepción simultánea”. Al igual que la célebre magdalena, su imagen condensa la irrupción del tiempo pasado/perdido en el presente, y es recuperado por el héroe durante la serie de revelaciones que provoca el baile de máscaras.

El espino rosa

Según algunas lecturas, el espino simboliza el “período de Combray”, la infancia del narrador, que se vincularía de manera compleja con la infancia del autor (según ha propuesto Bibesco, 1988). En efecto, en el tomo I, el espino se vincula ante todo con Gilberte. Su nombre sobrevuela el arbusto, la descubrimos en medio de ese jardín como una aparición más o menos natural. Gilberte parece salir de la misma tierra de Méséglise, en medio del vergel de myosotis, pervincas y lirios. Recíprocamente, las plantas también se describen según la vida humana, del mismo modo que (en otro episodio) los juegos de seducción entre Charlus y Jupien evocan la polinización de ciertas flores. No se trata aquí de aquel conocido dispositivo que “naturaliza” aquello considerado como femenino, inferiorizándolo, sino que las distancias entre naturaleza y mundo humano se ven realmente anuladas: lo humano se naturaliza y la naturaleza se hace humana. Por eso, Proust hablará del agua que descansa, del campo de amapolas como un conjunto de casas aisladas y de la amapola solitaria que entusiasma como una barca que anuncia el mar.

La imbricación entre lo humano y lo animal/vegetal se manifiesta en una vasta serie de metáforas, que se proyectan también sobre el espino: la comparación del arbusto con una niña vestida para ir a misa y el seto como una capilla repleta de altares con flores constituyen dos casos paradigmáticos. Blas Matamoro (1988) analiza estas comparaciones como casos de *sinestesia*: “en el caminito susurraba el aroma de los espinos” (Proust, 2000, p. 149). La simultaneidad de cualidades sensitivas permite evocar nuevas imágenes, sobre las cuales se desplazan algunas de esas cualidades. Así, el arbusto de espino rosa se compara con una niña vestida para ir a la fiesta de María, por la similitud de colores entre ambos. Esta comparación dará lugar luego a la metáfora: “arbusto católico”, es decir, arbusto rosado como el traje de las niñas durante la fiesta católica de María (Matamoro, 1988, p. 56). El espino, en efecto, se parece a una niña que podría ser Gilberte.

El paisaje metaforizado traduce la inquietud del héroe; quiere encontrarse a la niña que frecuenta a Bergotte y que recorre con él las catedrales, pero

al mismo tiempo tal posibilidad lo aterra. Mademoiselle Swann puede ponerlo en ridículo, puede humillarlo. Busca los signos de esa presencia deseada y temida, y los encuentra. Como anticipada por el arbusto, de repente Gilberte aparece. Ya había sido anunciada por una caña de pescar abandonada sobre la hierba, pero sólo se actualiza cuando la ve. Luego escucha el nombre amado y hasta entonces, desconocido. El nombre impregna el jardín, “desplegando sobre el espino rosado la quintaesencia dolorosa de su familiaridad” (Proust, 2000, p. 153).

Cuando luego sus padres lo obligan a dejar Combray, para volver a París, el mismo día de la partida, el héroe se escapa y corre hasta el espino. Se abraza al arbusto, rasga toda su ropa de domingo. “Después de haberme buscado por toda partes, mi madre me encontró llorando en el atajo contiguo a Tansonville, despidiéndome de los espinos, rodeando con mis brazos las ramas pinchudas (...) como una princesa de tragedia” (Proust, 2000, p. 156). El héroe acaba con el sombrero desfondado y la casaca de terciopelo destruida. Si bien no lo dice explícitamente, él mismo se lastima. El héroe le habla al espino (nueva ruptura de la distancia naturaleza/cultura) y le dice que sus flores nunca querrían apenarlo ni hacerle daño: “ustedes no me obligan a irme”. Le jura amor eterno, pero al mismo tiempo se aferra a las espinas. Vemos prefigurarse un vínculo entre amor y sufrimiento, entre amor y dolor, que nos recuerda las marcas en el cuerpo de Charlus. Como si en el abrazo al espino se prefigurara esta relación, que hacia el final de la novela será el sadomasoquismo.

A su vez, la fuga hacia el espino constituye un punto de inflexión en la narración. Marca el inicio de una progresiva desobediencia hacia los padres (ya iniciada en los episodios del beso de la madre y de la visita al tío), a partir de la cual los regresos a Combray se transforman. El héroe sueña con mujeres que emergen de la tierra, huye al bosque, golpea los árboles y setos de Tansonville: “mi cuerpo, como un trompo que se suelta, tiene necesidad de liberarse en todas direcciones” (Proust, 2000, p. 166). Comienza a percibir la sombra de los manzanos, que marcan el inicio del período normando (Cf. Bibesco, 1988) y con él, la adolescencia del héroe en Balbec. Ya no es un niño. Por eso, el episodio del espino adquiere un peso significativo en tanto que constituye una nueva *profanación*: huir de la casa de los padres, del cuidado de su madre, que había peinado sus rizos para la fotografía. Así, el motivo del amor como profanación de lo que se ama, que reaparecerá en los amores de las señoritas Vinteuil, Jupien/Charlus, se recorta bajo la sombra del espino en el atajo de Tansonville.

El espino recobrado

El tema del espino vuelve a aparecer en *El tiempo recobrado*, durante las revelaciones que se producen en el baile de máscaras:

Subiendo cada vez más alto, acababa por encontrar imágenes de una misma persona separadas por un intervalo tan largo de tiempo, conservadas por vos tan distintos, que tenían ellas mismas significados tan diferentes, que las omitía por lo común cuando creía abarcar el curso pasado de mis relaciones con ellas, que hasta había dejado de pensar que eran las mismas que conociera antaño y necesitaba el azar de un relámpago de atención para vincularlas, como una etimología, a ese significado primitivo que habían tenido para mí. La señorita Swann me echaba, del otro lado del cerco de espinas rosas, una mirada cuyo significado debí retocar por otra parte retrospectivamente y que era de deseo. El amante de la señora de Swann, de acuerdo a la crónica de Combray, me miraba detrás de ese mismo seto, con una apariencia de dureza que tampoco tenía el sentido que yo le diera entonces, y habiendo por otra parte cambiado tanto que no lo había reconocido de ninguna manera en Balbec, como el caballero que miraba un cartel, cerca del Casino, y del que, una vez cada diez años, me acordaba diciéndome: “¡Pero si era ya monsieur de Charlus, qué curioso!” (Proust, 1946, p. 273).

A uno y otro lado del seto, Charlus y Gilberte lo miran, devolviendo aquellas primeras impresiones. La analogía con las etimologías es significativa: es tan difícil comprender el sentido original que encierra un nombre o una palabra, como recuperar esos “significados primitivos” que tuvieron ciertas personas en un tiempo ya perdido. El espino funciona aquí como elemento clave a partir del cual se entrevén nuevamente aquellas primeras impresiones, que no por ser originarias dejan de ser contingentes o ficticias.

Notamos que el espino rosa se vincula tanto a Gilberte como a Charlus, quien también hace su entrada en la novela entre los espinos, como el sospechado amante de Madame Swann. El arbusto *susurra* su aroma hacia él. Por eso, el espino no sólo es un signo de la infancia en Combray y de Gilberte, sino también del sufrimiento ligado al amor, y sobre todo, del dolor como marca corporal: el héroe se abraza al espino, Charlus paga para que lo azoten

jóvenes soldados que simulan ser malhechores. Las espinas se convierten en clavos, transmutando su naturaleza, de vegetal en metal.

Ya en Tansonville, el héroe pone de relieve el color de las flores del espino. Este espino rosa, le dice el abuelo, es más hermoso que los blancos. “*El rojo sangre* delataba más aún que las flores la esencia particular e irresistible del espino, que donde quiera que brote o florezca, sólo puede hacerlo en color rosa” (Proust, 2000, p. 151).

El espino deviene, al igual que la *madeleine*, en un objeto privilegiado: su espina lastima el presente, se hunde en él, haciendo sangrar la falsa linealidad del tiempo. Como señala Thierry Laget:

Enseguida, el arbusto (de espinos) deviene en lo que para Swann era la Sonata de Vinteuil: un testimonio del tiempo que pasa, un llamado a la creación y al amor, una misteriosa verdad que uno presiente, pero que nunca alcanza a despejar de la niebla que la envuelve (Laget, 1992, p. 84, la traducción es nuestra).³

Las flores del espino son así como las notas de una melodía, como las palabras de una frase (Laget, 1992, p. 85): “hay que aprender su lenguaje para entender el mensaje que vienen a transmitirnos”.⁴ Ese lenguaje es el que hemos intentado descifrar en este trabajo.

Desplazamiento de los signos: el caminito de espinos

Sin embargo, aquellas primeras impresiones revelan no tener ninguna relación con la “realidad” que tras ellas se ocultaba. En una conversación con Gilberte, muchos años después, remontando juntos el antiguo camino de Méséglise, el héroe descubre que aquella mirada que le había dirigido en Tansonville, tras el espino rosa, no era de desprecio sino de deseo. Los indicios se contradicen; no alcanzamos una verdad sino que los signos continúan descifrándose de manera ambigua, revelando nuevas interpretaciones que siguen el curso del tiempo y los acontecimientos. Aquel dolor al cual el héroe

³ “*Bientôt, l’arbuste [d’aubepines] devient, pour le Narrateur, ce qu’était pour Swann la Sonate de Vinteuil: un témoin du temps qui passe, un appel à la création et à l’amour, une mystérieuse vérité qu’on pressent mais qu’on ne parvient pas à dégager du brouillard qui l’enveloppe*” (Laget, 2014, p. 84).

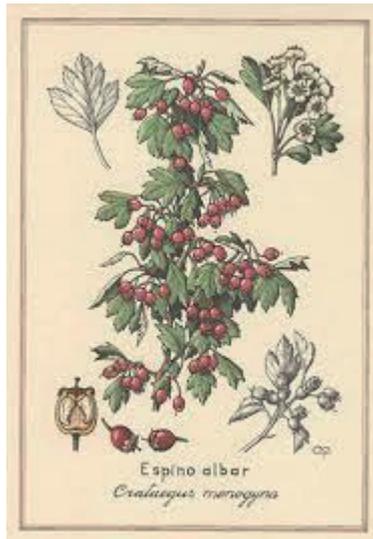
⁴ “*Les fleurs d’aubépine sont comme des notes dans une mélodie, comme des mots dans une phrase: il faut apprendre leur langage pour comprendre le message qu’elles sont venues nous délivrer*” (Laget, 2014, p. 85).

se había entregado en su infancia, el abrazo al espino, las marcas en el cuerpo, habían sido en vano: Gilberte lo amaba. Aunque quizás todo ello no hace más que confirmar la hipótesis Charlus, por la cual intuimos cierta verdad en el amor, entrevista a través del dolor consentido. Dolor que, como el amor, no tiene ninguna causa necesaria.

También sabremos luego, por una carta de Gilberte al héroe, durante los tiempos de la guerra, que los alemanes destruyeron Méséglise. Los antiguos jardines de Tansonville se han convertido en campos de batalla:

El caminito que tanto le gustaba y que llamábamos el montecillo de los espinos blancos y en que pretende que se enamoró de mí durante su infancia, mientras le aseguro con toda verdad que yo era la enamorada de usted, no puedo decirle la importancia que ha tomado (Proust, 1946, p. 64).

No solo se revela la imposibilidad de hallar una verdad en el amor, sino que también los signos han sido destruidos. Ya no existen ni el viejo amor de infancia ni los espinos, que se disuelven como etimologías ahora imposibles de reconstruir. Los indicios pierden su sentido, al tiempo que se transforman en símbolos objetivos, de importancia histórica: los viejos caminos dan nombre a nuevas batallas.



Un detalle interesante: el espino es una planta conocida tradicionalmente por sus usos medicinales, “para tratar dolencias del corazón”. Sus propiedades vasodilatadoras relajan la frecuencia cardíaca, aunque si es consumido en grandes cantidades puede resultar tóxico.

Referencias bibliográficas

- Bibesco, M. (1988). *En el baile con Marcel Proust*. Barcelona: Icaria.
- Deleuze, G. (1971). Proust y los signos. *Revista del Departamento de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional*, 38-39.
- Laget, T. (1992). *Du côté de chez Swann de Marcel Proust*. Paris: Gallimard.
- Macherey, P. (1974). *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Matamoro, B. (1988). *Por el camino de Proust*. Barcelona: Anthropos.
- Melamed, A. (2000). *En busca del tiempo perdido: una lectura sin fin*. Ponencia presentada en III Jornadas de Investigación en Filosofía. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.234/ev.234.pdf
- Melamed, A. (2003). *Proust contra el paradigma indiciario*. Ponencia presentada en V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev38>
- Proust, M. (1946). *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado* (Trad. M. Menasché). Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Proust, M. (2000). *En busca del tiempo perdido. Del lado de Swann* (Trad. E. Canto). Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2014). *Le temps retrouvé*. Paris: Gallimard.

Proust, Verne y Benoit. La memoria involuntaria y la maquinaria semiótica del olvido en la ciudad de La Plata

Gabriel F. Cercato

Hace 20 años me tocó diseñar y supervisar la construcción de los tímpanos y las esculturas de las nuevas torres de la catedral de La Plata. Una día subiendo por los andamios de una de las torres, entre los 50 o 70 metros de altura, mirando la ciudad a vuelo de pájaro, sentí la fuerza del viento sobre mi rostro, y de golpe fui transportado a mi infancia, cuando aprovechando que mis viejos dormían la siesta, me escapaba con un amigo en bicicleta a la catedral, y allí, engañando la pobre vigilancia del guardia, subíamos por una interminable escalera en caracol y salíamos a la inmensa terraza en donde otros 20 años después se levantaría la torre de calle 53. Desde allí contemplábamos la ciudad mientras un fuerte viento nos golpeaba. El año pasado y gracias a la pasión de Analía Melamed por Marcel Proust descubrí que esa experiencia tenía nombre: *memoria involuntaria*. Mi reciente iniciación en cuestiones proustianas me permitieron releer mi propio trabajo de escultor en esta catedral, pero además releer a la catedral y a la ciudad en épocas fundacionales como una *maquinaria del olvido*. Por eso si bien voy dedicarle poco tiempo a Proust en esta exposición, su fantasma está detrás de todo el trabajo, un fantasma que nos ayuda a recuperar memorias olvidadas de la ciudad. Julio Verne y Marcel Proust desarrollaran dos tipos de urbanismos ficcionales antagónicos que utilizaré como clave de lectura para leer el urbanismo de Pedro Benoit, que es real, pues se concretó en nuestra ciudad, pero a la vez tiene mucho de ficcional, ya que incluso en cuestiones urbanas ¿Quién puede

separar tajantemente la realidad del imaginario, cuando sabemos que se interpenetran profundamente?

El urbanismo sensorial-intuitivo de Marcel Proust

En el libro *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust (1993), escrito entre 1908 y 1922, hay ciudades creadas desde la imaginación del artista, como Combray y Balbec que se construyeron a partir de ladrillos y piedras totalmente subjetivos y poéticos. Hay también en la obra mencionada ciudades reales de Francia o de Italia pero subjetivadas por la imaginación, desmaterializadas literariamente, como París, Parma o Florencia. La descripción de sus calles, monumentos y edificios remiten a la ciudad real y al mismo tiempo materializan la ciudad de ficción homónima. En las ciudades imaginarias cuyo nombre no remite a nada como Balbec, la autorreferencialidad ficcional no le impide tener calles, catedral, edificios, paisajes de ensueño, sonidos como cualquier ciudad real. En el Proust constructor de ciudades Combray no era mucho más que su catedral, pero ella sola basta para hacer surgir en la imaginación una ciudad entera, rodeada de murallas medievales, con casas de piedra y aleros en sus tejados, calles con nombres de santos, y que es tan real en la ficción como el París del mismo texto, o lo que es lo mismo, allí París es tan irreal como Combray. El juego literario artístico y sus relaciones con la realidad, hace que el referente real de la capital francesa de ficción fortalezca la ilusión de realidad de Combray, y del mismo París, en una Francia proustiana imaginaria en donde ambas tienen el mismo nivel de irrealidad. Algunos seguidores de Proust demasiado “realistas” quisieron encontrar una Combray real en la Francia real, y lo mismo un Balbec, y así terminaron modificando la realidad, o por lo menos uniéndola con la ficción al identificar a la primera con la ciudad de Illiers y a la segunda con un poblado del mismo nombre en la costa normanda francesa. Lo paradójico es que *el impulso realista terminó irrealizando la realidad* de aquellas ciudades, como si ambos aspectos no fueran tan antagónicos. Estas ciudades ficticias se van construyendo a medida que avanza el relato, y a partir de algunas partes de las mismas que evocan el todo, y se consolidan al repetirse en varios momentos del texto las mismas calles, la misma catedral, la misma costa, los mismos nombres, constituyendo una geografía y un urbanismo poético. Cada evocación agrega algo más y reconstruye sobre lo anterior, en un mecanismo algo similar al del conocido episodio de la magdalena, cuyo sabor

evocaba y reconstruía recuerdos de la infancia del protagonista. Otro dato interesante para nuestro tema, es que Proust reconstruye ciudades con referente real que no conoció en la realidad, como Parma o Florencia, que salvo por fotos, pinturas o descripciones literarias extratextuales, se le presentaban en la realidad tan irreal como Combray o Balbec, a las que conocía solo imaginándolas. En todas ellas, la iglesia catedral se establecía como un núcleo constructivo a partir del cual se imaginaba toda la ciudad *a su imagen y semejanza*. Proust deconstruye ciudades reales y las vuelve a reconstruir a partir de coordenadas subjetivas, de impresiones sensoriales, de lo que genera para él el nombre, de asociaciones libres y juegos evocativos. Por ejemplo Florencia remite a flor, aromas, lo mismo que su catedral Santa María de las flores; Parma al texto *La cartuja de Parma* de Stendhal y a las violetas de Parma; en Balbec se concentra en la sonoridad de su nombre que remite a dialectos antiguos, a cacharros normandos de cerámica, o a costumbres feudales. Genera un *urbanismo intuitivo-sensorial* a partir de sensaciones involuntarias que afloran de su inconsciente y de su imaginación, donde el espacio de subjetividad se confunde con el espacio urbano. Las ciudades proustianas son ciudades con sentimientos y memorias emotivas, capaces de gozar o de llorar, incluso de respirar través de las torres de sus iglesias, como puede verse en las exhalaciones de cuervos que despiden sus campanadas. Son ciudades vivas donde la memoria involuntaria proustiana puede aflorar en cualquier momento a partir del sensorio urbano, sin tantas represiones racionalistas como veremos en las ciudades de Julio Verne y en la de Pedro Benoit.

El urbanismo racional-cientificista de Julio Verne

Un tipo diferente de urbanismo literario lo tenemos en Julio Verne (1828-1905), más racional y científicista, influido por el naciente urbanismo positivista e higienista de finales del s. XIX. Las ciudades imaginarias que diseña en *Los quinientos millones de la Begún* (obra de 1879), Villa-Francia y Stahlstadt-la Ciudad de Acero, son reflejos novelados de lo que sucedía en el contexto mundial real: lucha de las potencias colonialistas hegemónicas con Francia y Alemania en ejes antagónicos, crecimiento de Estados Unidos de América como nueva potencia extraeuropea, y la problemática de la revolución industrial que impactaba negativamente en las ciudades industriales europeas. Todos estos son elementos históricos reales que fortalecen la sensación de realidad de sus

ciudades irreales. La Ciudad de Acero traslada a la ficción todos los problemas que tenían las ciudades industriales reales, como Manchester en Inglaterra, y, Villa-Francia es la respuesta o contracara sanitarista, reflejo de las *ciudades verdes* diseñadas por el urbanismo finisecular decimonónico. Ambas ciudades están localizadas por Verne en el desierto norteamericano ganado a los indios.

Stahlstadt es una fábrica-ciudad, todo en ella está en función de la fabricación de armamento pesado de última tecnología. La descripción que hace Verne de ella es sórdidamente estremecedora, y su alienación empieza desde los sentidos: permanentes ruidos de golpes de martillos, olor a pólvora constante, vibraciones en el suelo por las continuas perforaciones mineras, respiración de aire cargado con ceniza y coque, escorias metálicas por todos lados, humo y cielos oscuros sin pájaros, tierra sin insectos ni mariposas con color de óxidos, casas prefabricadas monótonas, paisaje urbano gris, sin colores, salvo los rojos de las llamaradas de las altas chimeneas o de las numerosas fundiciones... todo esto en el orden geométrico de una ciudad, donde todo está en función de la eficacia productiva y nada esta dejado al azar. Es una *ciudad-máquina*, con engranajes precisos y calculados. Diseñada a partir de círculos concéntricos, en su centro, como una anti-catedral, está la torre impenetrable del poder económico-político-militar que detenta su dueño, un científico empresario alemán; de allí salen avenidas radiales, con murallas y fosos, que cortan a las concéntricas que se alejan del centro, aislando barrios, incomunicados entre si e hiperespecializados en alguna tarea, tanto que para ir de un bloque barrial a otro hay que tener pases especiales y contraseñas; las calles y sectores están ordenados por números y letras para evitar perderse y perder tiempo de trabajo. Su población está compuesta en sus mayorías por trabajadores inmigrantes alemanes varones. El ferrocarril es un elemento esencial de la misma, ya que cuenta con ferrocarriles internos adosados a la cadena de producción, y hacen a su eficacia, y con un ferrocarril de circunvalación, que a su vez se conecta con la red ferroviaria estadounidense que tiene salida al mundo por sus puertos. Relojes, cronómetros y silbatos marcan el ritmo de trabajo (de 7 a 19 h) y el horario de todo, incluso de los niños trabajan en ella.

Villa-Francia es el alter ego de la Ciudad de Acero. Fundada por un médico francés sanitarista, está ubicada en la costa del Pacífico, en el estado de Oregón. Antes de su emplazamiento se realizaron serios estudios, encomendados a profesionales, para encontrar el lugar más conveniente, cerca de un puerto natural, en tierras fértiles y con recursos mineros, y un buen río para

proveer agua dulce y potable. Aquí también el ferrocarril es protagónico, y por este Villa-Francia se enlaza con el ferrocarril del Pacífico del país del Norte. Sin embargo *Villa-Francia tiene un lado oscuro* entre tanto iluminismo francés: es racista y se constituye como *ciudad blanca*. Sus constructores serán inmigrantes chinos supervisados por ingenieros europeos. Y como los orientales son habitantes *indeseables*, y una ciudad tan culta y civilizada no puede recurrir a la *violencia bárbara* de echarlos a patadas, para que no se queden en ella al finalizar sus tareas –como ya se habían quedado en otros estados de la Norteamérica ficcional y real–, el gobierno villa-francés armó contratos con ellos mediante los cuales se comprometían a cobrar todo su trabajo al finalizarlo, pero en bancos de ciudades lejanas a donde se les transferiría su dinero. Con esta elegante medida los villa-franceses lograron tener una *ciudad limpia*, no solo de chinos, sino también de gérmenes patógenos, gracias a las cañerías de agua potable y cloacas, lavaderos, casas aireadas y con servicios sanitarios que les construyeron los obreros de ojos rasgados. Y es claro, en ésta *ciudad modelo*, con luz eléctrica y teléfono, libre de humo –porque tenían tubos extractores de vapores contaminantes que se reciclaban en otra parte de la ciudad– *los amarillos* hubieran puesto un toque de color desagradable. Sin alfombras, junta ácaros, sin hongos, sin gérmenes, sin chinos, y porque no, sin negros ni indios, esta ciudad del “lejano oeste” americano se convertía en modelo de *urbanismo aséptico*. El plano de la ciudad es de lo más interesante para nosotros, porque parece anticiparse al de la ciudad de La Plata. Es un gran cuadrado subdividido por manzanas cuadradas, con avenidas con bulevares cada seiscientos metros para mejorar la circulación, con árboles en sus calles y plazas públicas, con jardines en las casas, con monumentos de artistas renombrados, tranvías que recorren sus calles numeradas. Bibliotecas, hospitales, escuelas, gimnasios, edificios administrativos, embelesan el casco urbano, y de todos ellos el más importante será la catedral. Solo parecen faltarle las diagonales –quizás un olvido de Verne– y es como estar en nuestra ciudad de La Plata. Esta urbe es una *maquinaria higiénica*, casi un autoclave urbano.

El urbanismo civilizatorio de Pedro Benoit

Hay ciudades que comienzan siendo imaginarias, no solo en la mente de un autor, sino también en el imaginario colectivo de un grupo, y terminan concretándose en la realidad. Es lo que pasó con la ciudad de La Plata. Son

ciudades nuevas, ¿ciudades de autor?, construidas en la realidad desde cero. Pero antes de ser reales, fueron imaginarias, soñadas, dibujadas, bocetadas, escritas a partir de ideales o modos de ver el mundo, fantasías que lucharon por ser reales y esperan que algún contexto histórico favorable las haga posibles. En nuestro caso, se dio el contexto histórico adecuado para que una ciudad imaginada se realice, es lo que en la historia argentina se conoce como *la cuestión capital*: la necesidad de una nueva capital para la provincia de Buenos Aires, cuando la ciudad porteña homónima pasó al ámbito nacional y se convirtió en la Capital Federal de una nueva Nación, reorganizada por el presidente Julio Argentino Roca desde 1880, después de “poner fin” a las guerras civiles entre facciones de argentinos con modelos distintos, y, a las guerras con el indio en la llamada Conquista del desierto, también argentinos del territorio nacional, pero indeseables o *bárbaros*, y con una cultura diferente a la de los argentinos europeizantes y *civilizados* que se peleaban entre ellos. La ciudad de La Plata simbolizaba para esa generación el triunfo definitivo de la civilización sobre la barbarie y sobre la tradición hispana católica, clerical y retrograda; el triunfo del racionalismo laico positivista y masón, y de la nueva oligarquía latifundista terrateniente que se adueñó del territorio indígena, y que ahora sin miedos a malos, mira al *progreso futuro* del país por encima de sus *tradiciones atávicas*. El encargado por el gobierno para realizar la tarea del diseño y construcción de la nueva ciudad inexistente, fue el Departamento de Ingenieros de la provincia de Buenos Aires, con Pedro Benoit a la cabeza de un grupo calificado de arquitectos, ingenieros, sanitaristas y técnicos. Y, si bien generalmente se pone como autor del proyecto al conductor, en realidad la ciudad de La Plata fue una obra colectiva. Sus esfuerzos y conocimientos se concretaron contra reloj en el plano de la ciudad que se aprobó en 1881. A otros profesionales se les encargó –como en la Villa-Francia de Verne– encontrar el lugar de su emplazamiento, con la condición de tener un puerto cercano de aguas profundas para poder desde ahí abrirse al mundo. El nombre parece que lo sugirió el mismísimo José Hernández, el autor del *Martín Fierro*, por entonces diputado provincial. Fue fundada por el gobernador Dardo Rocha en 1882 como *ciudad-monumento a la unidad y la paz entre los argentinos*, como lo expresaba su piedra fundamental, aunque paz blanca, porque los originarios fueron pacificados a la fuerza.

Ni bien comenzó a construirse, el fantasma literario de Villa-Francia y el urbanismo verneano comenzaron a rondar por estos lares, y algún periódico

porteño malicioso, para criticar el gasto de la faraónica obra pública que implicaba la construcción de una nueva capital, se refirió a ella como una ciudad *a lo Verne*; pero también a nivel internacional, cuando el proyecto urbanístico de Benoit ganó la medalla de oro en la categoría *ciudad del futuro* en la Exposición Universal de París de 1889 –la misma en la que se exponía la Torre Eiffel– muchos también hablaban de ella como *la ciudad de Verne*. No sabemos si Benoit leyó *Los quinientos millones de la Begún*, o alguno de su equipo, o si Verne influyó directa o indirectamente en Benoit, pero lo que no podemos negar es que para muchos, con certeza o no, Verne *apareció*, como un fantasma no invitado, a robarle autoría a Benoit y su gente, y esto se instaló en La Plata casi como un mito urbano fundacional. Otro ejemplo de como la realidad se interpenetra por la ficción. Algunos especulan con que Verne vino a Argentina en 1870 a un congreso masón, y allí conoció a Benoit y a Rocha, también masones, e intercambiaron ideas. Probablemente otro mito urbano. Otros, más coherentes, piensan en una fuente común para ambos, quizás el sanitarista Benjamin Ward Richardson (1828-1896) y su ficticia ciudad de Hygeia –publicada en 1876– (2008), un poblado en donde reina la salud debido a sus medidas sanitarias: calefacción y ventilación, agua corriente filtrada, luz, jardines, calles pavimentadas, hospitales, gimnasios, bibliotecas, lavaderos públicos, inspectores sanitarios, mataderos supervisados... *¿Es ésta una ciudad imaginaria que inspira a otra ciudad imaginaria que inspira a una ciudad real que parece imaginaria?* La cuestión es que La Plata fundacional parece más ficción que realidad, entroncada en otra ficción mayor: la de ser Argentina–Europa en América, sin pasado bárbaro y en *un delirio suplantedor de identidades*. Sin establecer parentescos definitivos, a falta de prueba de ADN, podemos establecer que entre Villa-Francia, Hygeia y La Plata hay demasiadas semejanzas, basadas en el ideal higienista decimonónico y positivista. La nueva capital, con su ferrocarril de circunvalación conectado a la Capital Federal, donde arribaban, y aún arriban, todas las redes ferroviarias del país, con su puerto de aguas profundas a imagen del de los porteños, con su diseño urbano de avanzada como *ciudad verde*, con la novedosa y moderna luz eléctrica, calles empedradas y numeradas, hermosos edificios públicos y plazas distribuidos en torno a ejes principales de avenidas, y en una cuadrícula racionalmente calculada de antemano, con dos grandes diagonales que la atraviesan de vértice a vértice en su planta cuadrada perfecta, y que como una brújula

urbana coinciden con los cuatro puntos cardinales, su inmensa catedral en el centro, la universidad, el observatorio astronómico, el museo de ciencias naturales, el dique y el canal que comunicaba el puerto con la ciudad, y a ésta con el mundo, sus constructores inmigrantes europeos dirigidos por profesionales argentinos, que se quedaron para habitarla dándole una fisonomía racial mayoritariamente blanca... *es real*, pero parecía sacada de la ficción literaria, y en esa época, más bien de la ciencia ficción.

La ciudad de La Plata como máquina del olvido

Pero en La Plata hay algo más, hay una aparente contradicción: es una ciudad de urbanismo futurista para el s. XIX, pero sus edificios públicos son de estilos *revivalistas*, miran al pasado, pero no el nuestro sino el de Europa, reflejado en sus edificios civiles neoclásicos eclécticos, que nos remiten al iluminismo racionalista, o en sus templos neogóticos, que nos remiten al cristianismo medieval tardío. Nada de barroco americano mestizado contaminado por formas *foráneas* indígenas, mejor el gótico o el clasicismo, que no lograron mezclarse y conservan *la pureza superior de lo europeo*, estilos más higiénicos, sin sincretismos, ni barbarismos, estilos muertos de un pasado europeo que reviven en el fin del mundo y por eso son aún más asépticos. Propongo que esto no fue un descuido, sino algo calculado, como toda la ciudad. En conjunción con las calles numeradas, que no evocan próceres o acontecimientos históricos nacionales, La Plata se constituye en una perfecta *máquina semiótica del olvido* de lo americano profundo. La ciudad con su orden racional, nos viene a recordar las memorias ajenas voluntariamente puestas en su edificaciones, para cortar de tajo cualquier afloramiento de memorias involuntarias nuestras, de inconscientes colectivos arraigados a la tierra y a nuestros orígenes bárbaros, en un mecanismo represivo- arquitectónico que es una pieza clave de esa *maquinaria urbana suplantadora de memorias identitarias*. Si hay que mirar al pasado ¡por favor que no sea el nuestro, que sea el de Europa! La ciudad-máquina es una alegoría de la nación argentina que quiere refundar el roquismo retomando la proclama sarmientina de civilización o barbarie. Ellos eligieron la civilización actuando bárbaramente, aniquilando, suplantando, expropiando y excluyendo, olvidando cualquier resquicio de americanismo pasado. A la ciudad, como expresión de un proyecto civilizatorio, pienso que la imaginaron como un inmenso artefacto al cual

uno ingresa en estado de barbarie por un lado, y sale civilizado por el otro; un mecanismo perverso y esquizoide, que busca hacernos *olvidar lo propio recordando lo ajeno*, haciéndonos creer que como americanos tenemos un pasado griego cristianizado e iluminista.

Otro aspecto de la maquinaria es la relación entre el ferrocarril de circunvalación y la catedral en su centro. La catedral como símbolo de la memoria histórica trasplantada, de los valores morales y espirituales del pasado europeo. El ferrocarril como símbolo del progreso, del futuro venturoso, de la civilización occidental y del cambio. Tenemos aquí a un Benoit *que anticipa* esa convivencia en Proust de una catedral medieval releída a la luz de los faros de un automotor, en la novedosísima luz eléctrica de nuestra ciudad iluminando la catedral; aunque aquí hay una falacia, porque la catedral de La Plata no es medieval, es totalmente nueva y sin historia, aunque que aparente una milenaria historia europea. Espejismos de la máquina del olvido.

A modo de conclusión

La teoría de la memoria involuntaria y de la reconstrucción de la propia vida por el arte de Proust, como clave para una refundación imaginaria de la ciudad

Vimos al principio como en el urbanismo imaginario de Proust la catedral se convertía en metonimia de la ciudad entera, y como desde aquella se jugaba la construcción de la totalidad. El mismo año en que se publica *La Biblia de Amiens*, 1994, (Ruskin, Proust y Calatrava, 2006), escribe el artículo *La muerte de las catedrales*, donde expresa su preocupación por el patrimonio religioso después de la reciente ley que separaba Iglesia y Estado en Francia, ya que las catedrales seguían siendo *un museo viviente*; retomaría esa idea en *Memoria de las iglesias asesinadas* (1919). La catedral medieval se convertía en un símbolo de resistencia anacrónica, era como el garante de la memoria de una ciudad, más aun cuando asume formas góticas. Sin embargo, esto que tiene sentido en las ciudades europeas en proceso de industrialización y metropolización ¿qué sentido tiene en una catedral gótica de nuestra pampa, en tierras de antiguos querandíes y tehuelches, de gauchos y caudillos? ¿Dónde está la memoria cultural que evoca? Al no tener raigambre se convierte en un montaje escenográfico, y toda la ciudad es *la puesta en escena* de los actores políticos de la Reorganización Nacional de 1880, una teatralización de la

Unidad Nacional, y esto implicaba el montaje de una ciudad ficcional civilizatoria sobre la ciudad material. La Plata sería como una obra de arte urbana, o ciudad-monumento, un irreal de la Argentina que irrealiza a Europa y a la Civilización, sobre ladrillos reales de tierra pampa. La paradoja es que “lo real” de América posibilita la “irrealidad europea” de Argentina. La intencionalidad de nuestra mirada puede hacernos ver otras ciudades, releyendo la misma ciudad, reconstruyendo la memoria viva desde el arte y mirando otras perspectivas, como diría Marcel Proust. Al recrearla desde la imaginación artística somos co-creadores y también al igual que Verne le robamos autoría a Benoit, y así podemos refundarla desde otra verdad, desde otra memoria. A un pasado irrealizado impuesto podemos superponerle otro rescatado, desde la memoria involuntaria proustiana, y *sacar ventaja* de la máquina del olvido, porque el olvido no falsea la memoria desde la racionalidad impuesta, la conserva al sepultarla en el inconsciente colectivo y en la tierra. Solo basta remover la tierra, sentir su olor mezclado con sangre, la plasticidad de su textura, el color rojizo conservado en el ladrillo, y quizá broten memorias guardadas de *la Argentina bajo tierra* por la generación fundadora. América estaba bajo la ciudad. Pasar a lo “real” implica “despertar” del sueño civilizatorio fundacional, y con ello se cae la belleza del relato en la cruda realidad de genocidios indígenas, persecuciones de gauchos, odios sociales no saldados, exclusiones, ninguneos y olvidos de muchos argentinos que no entraban en él. La ciudad verde, la ciudad blanca, la higiénica, la pre-pos industrial, la culta, la racional, la luminosa, preparada para desalienar obreros industriales en un país preindustrializado del sur de América, termina enajenando a sus propios habitantes desde otro-yo adoptado como propio, y que no encaja en el cuerpo real que lo sostiene.

Remover la tierra, remover la memoria

Eso fue lo que sucedió después de 1995. Con motivo de la presentación de La Plata como candidata a Patrimonio cultural de la humanidad ante la Unesco (candidatura aceptada en 1998 y que al final no prosperó) se relevaron y pusieron en valor varios edificios fundacionales, principalmente la catedral, y se decidió desde el gobierno provincial completar sus torres inconclusas según el diseño fundacional. Entre 1997 y 1999 cuando se profundizaron los cimientos de la catedral y se construyeron las torres del proyecto original de Benoit y los arquitectos Ernesto Meyer y Emilio Coutaret, de 1885, algo sucedió.

El cambio en la espacialidad de la catedral, con sus torres, transformó el paisaje urbano, al mismo tiempo que evocaba la infancia de la ciudad y a los proyectos originarios, y recuperaba historias sepultadas. ¿Actos fallidos donde afloraba la memoria involuntaria de la fundación? La cuestión es que desde la Unidad Ejecutora del proyecto de restauración y completamiento de la catedral se tomaron una serie de medidas que iban en contra del diseño fundacional pero a favor de la memoria colectiva platense. Entre ellas la más visible fue no revocar en símil piedra blanca el exterior de la catedral, como estaba previsto por Benoit y sus colegas. La catedral *blanca* de la ciudad *blanca* fundacional no se concretó, teniendo en cuenta la imagen colectiva de más de cien años de una *catedral de ladrillo color tierra americana* que pesaba en los habitantes platenses, y así quedó su *cuerpo en carne viva*, con su pobre memoria a flor de piel. Pero quizá la jugada más osada fue a partir de un acto fallido de los creadores en el plano original. Y es que éstos, no dieron demasiada importancia a las esculturas que estaban destinadas a ornamentar la catedral, que solo estaban marcadas en su ubicación arquitectónica en el plano con figurines uniformes y sin detalles. A partir de esto, es que se decidió inventar un neo-neogótico rioplatense mestizado inexistente, con formatos que integren lo europeo con lo americano precolombino y colonial, con indios y gauchos, un *neogótico herético* en escultura para la mirada europeizante, e impensable para los padres fundadores de la ciudad. Como una hilacha dejada desde la cual tirar y destejer el tejido ideológico fundacional; como un troyano, o un virus de la barbarie inserto en las nuevas esculturas para desactivar la maquinaria semiótica del olvido urbana; desde la periferia de la catedral, en donde fueron pensadas las esculturas, al centro mismo de la ciudad, donde aquella está ubicada, se descarga un mecanismo activador de la memoria olvidada que busca reconstruir, refundar desde el arte, a la ciudad entera y *recuperar algo de su memoria perdida*. Quizá me digan que esta lectura es muy exagerada, o muy ambiciosa, y que las esculturas desconocidas de un autor desconocido no pueden hacer tanto, pero como estuvimos hablando de urbanismos posibles e imaginarios, y como desde la imaginación todo es posible, y como el límite entre lo ficcional y lo real es impreciso, entonces ¿por qué no?

Referencias bibliográficas

Proust, M. (1975). *Los placeres y los días. Parodias y miscelánea*. Madrid: Alianza.

- Proust, M. (1993). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.
- Ruskin, J., Proust, M. y Calatrava, J. (2006). *La Biblia de Amiens*. Madrid: Adaba.
- Verne, J. (2015). *Los quinientos millones de la Begúm*. Madrid: RBA Coleccionables.
- Ward Richardson, B. (2008) [1976]. *Hygeia: A City of Health*. Gloucester: Dodo Press.

La fotografía en el mundo proustiano

Silvia Solas

El universo ficcional proustiano presenta una notoria ambigüedad en la valoración de las artes no tradicionales, tales como el cine y la fotografía. En diversas secuencias se sugiere una estimación positiva de las manifestaciones cinematográficas o fotográficas. Sin embargo, al mismo tiempo, se encuentran pasajes en los que uno y otra, parecieran oponerse a la concepción artística de Proust. Por ejemplo, su rechazo a los postulados del realismo o el naturalismo artísticos, que son estimados, principalmente en la novela, como un arte que su autor denomina “de notaciones” o “cinematográfico”. Leemos, así en *El tiempo recobrado*: “Algunos querían que la novela fuese una especie de desfile cinematográfico de las cosas. Esa concepción era absurda. Nada se aleja más de lo que hemos percibido en realidad que semejante visión cinematográfica” (Proust, 1995, p. 186, 1987-89, p. 461). Asimismo, la fotografía aparece en varias ocasiones en confrontación con la pintura, para señalar una suerte de banalización por parte de la práctica fotográfica, de los descubrimientos del arte pictórico: el narrador admite que la ciencia es la que representa el progreso del conocimiento, pues en el arte no hay acumulación de saber; pero la producción artística resulta más originaria que la producción científica, ya que el arte anticipa, en un plano no teórico, las leyes que la ciencia determina conceptualmente. Así, equiparada al plano propio de la ciencia, la fotografía, como la geometría científica, vulgariza las leyes de la perspectiva, los juegos de sombra que muestra la pintura, cuyos logros resultan admirables, puesto que nos hacen ver algo conocido de una manera desconocida (Proust, 1995, p. 194, 1987-89, p. 408).

Dos estudiosos proustianos han mostrado la importancia de las artes gráficas y de reproducción, como la fotografía, en la *Recherche*: Jérôme Picon

subraya en un artículo titulado “Un grado de arte de más” (Cf. Picon citado por Tadié, 1999, pp. 81-87) el nivel de conocimiento de Proust acerca de cuáles museos europeos guardaban sus obras pictóricas preferidas; la mayoría de ellas le eran conocidas por fotografías, postales, grabados, todas reproducciones que consideraba una fuente de conocimiento, un sostén para la memoria y, sobre todo, un material novelesco.

Valérie Sueur, por su parte, destaca que la imagen impresa, auxiliar privilegiada de la lucha contra el tiempo y metáfora del recuerdo grabado en la memoria, ocupa un lugar de colección en la semántica proustiana (Cf. Sueur en Tadié, 1999, pp. 88-89).

Por su parte, Brassai ha resaltado la importancia de lo que denomina “metáforas fotográficas” en la conformación del entramado novelesco de Proust (Brassai, 1998); así, la pose, la impresión, el encuadre, el registro, la instantánea, etc. aparecen recurrentemente como metáforas de la producción literaria. También hay secuencias en las que la fotografía actúa como vehículo de acercamiento al arte; por ejemplo, las reproducciones de *Los vicios y virtudes* de Giotto, que Swann regala al héroe y que constituyen su primer encuentro con los frescos de Padua (Proust, 1995, p. 84, 1987-89, p. 80).

En el presente trabajo propongo mostrar que, a diferencia del lugar destacado que ocupa la pintura en la novela proustiana, la valoración ambigua de otra manifestación visual como la fotografía, resulta un recurso de ficción más que fluctúa entre la estima y la desaprobación a fin de comprometer la actividad del receptor, ya que como sabemos, para Proust, “todo lector es lector de sí mismo” (Proust, 1995, p. 214, 1987-89, p. 489).

La pregunta sobre la fotografía

François Soulages presenta en su *Estética de la fotografía* una distinción entre la fotografía “realística” y la “ficción fotográfica”, que se sustenta en la postulación de que “el realismo es imposible” (Soulages, 2005). Esta formulación se adecúa a la concepción sobre el arte proustiana; ya que lo que Soulages pone en entredicho no es la posibilidad de relacionar realidad y fotografía, sino la posición del realismo que pretende que una foto “representa”, de manera más o menos fiel, lo real.

En este estudio sobre la pertinencia de una estética de la fotografía, Soulages ha señalado la esencial no-referencialidad unívoca de la foto, en tanto

la misma es el resultado de un proceso, cuyos pasos consecutivos se revelan al análisis como fenómenos sólo posibles. Así como Kant determinó los límites y alcances de la razón para el conocimiento teórico, Soulages postula lo propio para la fotografía. Todos los pasos del proceso fotográfico, la toma, la impresión, el revelado, la vista de la foto por un receptor, están signados por un alcance que sólo puede ser fenoménico. Jamás la foto reproduce lo real (Soulages, 2005).¹ Ni aún en la considerada foto-reportaje o fotografía periodística, lo que vemos al final del registro constituye más que un posible entre tantos.²

Así, distingue entre la interpretación de una toma fotográfica que se pretende refiere a lo real, a la que llama “realística” —pero que, en rigor, es imposible— y la interpretación de la foto —cualquiera sea su función o finalidad— que asume que toda foto es una ficción. Entre los dos sentidos que puede tener el término ficción (lo falso o mentiroso y lo imaginario o inventado) el realismo solo se atiene al primero o a la coincidencia entre ambos. Pero “la ficción puede ser fuente de verdad” (Soulages, 2005, p. 119), en la medida en que, como decía Klee para la pintura, no muestra lo visible, sino que hace “visible”.

En verdad, lo que se busca en la toma fotográfica —pero no se alcanza jamás— es lo que Soulages llama, precisamente, lo infotografiable. La fotografía aparece como el arte imaginario por excelencia ya que es muda, sin movimiento, ni porvenir. La pretensión realista es ilusoria, pues lo que la foto nos muestra es un registro, una huella, producido por condiciones lumínicas y procesos químicos cuyas variaciones, incluso, puede el fotógrafo manejar interminablemente; por cierto, de un mismo negativo, se pueden producir múltiples y muy diferentes resultados. A lo que cabe agregar, la multiplicación exponencial de tales diferencias cuando se trata de la foto digital.

¹ “El supuesto realismo de la fotografía depende del supuesto realismo de cierta pintura. Sólo se cree en ese realismo si se quieren olvidar las condiciones de producción de la fotografía” (Soulages, 2005, pp. 94-95).

² Por lo que Soulages se opone expresamente a la pretensión barthesiana de encontrar una esencia para la fotografía, y a su fórmula del “eso fue” o “eso ha sido” (*çà a été*) con la que el filósofo destaca la manifestación de una existencia pasada que la foto haría presente. Según Barthes, “(...) nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el nóema de la Fotografía. (...) El nombre del nóema de la Fotografía será pues: ‘*Esto ha sido*’” (1992).

Esa imposibilidad de acceder a lo real, torna a la fotografía en un instrumento interrogador, nunca afirmador, de la realidad; como la propia filosofía, la dificultad de respuestas últimas genera la necesidad de seguir interrogando, en este caso, de continuar fotografiando. Más que captar la realidad, accede a una especie de contra-realidad; es un contragolpe crítico a la realidad del mundo: “La foto es más un producto que interroga lo visible que un objeto que lo da” (Soulages, 2005, p. 109, pp. 83-84).

La ambigüedad de la fotografía en la *Recherche*

Estimo que esta manera de plantear la cuestión sobre la fotografía se acerca considerablemente a la concepción del arte proustiano, y proporciona una respuesta al tratamiento ambiguo de la manifestación fotográfica en la *Recherche*. Lo que se rechaza, al igual que con toda manifestación del arte, como la literatura considerada “cinematográfica”, es la fotografía entendida como simple registro de los hechos. Así leemos en *El tiempo recobrado*:

Trataba ahora de extraer de mi memoria otras «instantáneas», notablemente unas instantáneas que había tomado en Venecia, pero sólo esa palabra me la hacía fastidiosa, *como una exposición de fotografía*, y ya no me sentía ni con más afición, ni con más talento, para describir ahora lo que viera ayer, lo que observara con un ojo minucioso y triste, en el mismo momento (1995, p. 170, 1987-89, p. 445).³

Pero, desde una perspectiva distinta, puede ser un vehículo de transmisión artística, capaz de alcanzar, incluso, “un grado de arte de más”: por ello, la abuela al elegir fotografías para su nieto, prefiere las que reproducen obras de arte:

En vez de fotografías de la catedral de Chartres, de las fuentes monumentales de Saint-Cloud, o del Vesubio, preguntaba a Swann si no había ningún artista que hubiera pintado eso, y prefería regalarme fotografías de la catedral de Chartres, de Corot; de las fuentes de Saint-Cloud, de Hubert Robert, y del Vesubio, de Turner, (...) el fotógrafo volvía a recobrar sus derechos al reproducir aquella interpretación del artista (1995, p. 45, 1987-89, p. 39).

³ El subrayado es mío.

Si la obra de arte funciona como un lente distorsionador, tal como lo dice el narrador en *El tiempo recobrado* (1995, p. 332, 1987-89, p. 610), el lente fotográfico, podría ser un recurso, en segundo grado, para profundizar esta característica, como se manifiesta en la intención del héroe cuando, frente a la actuación de la Berma, recurre a un poder suplementario, los lentes de la abuela, para acercar la imagen de la actriz y, presuntamente, verla mejor. Aunque

Sólo cuando se cree en la realidad de las cosas, emplear un medio artificial para verlas no equivale enteramente a sentirse más cerca de ellas. (...) ya no estaba viendo a la Berma, sino a su imagen en un cristal de aumento (Proust, 1995, p. 25).

Así, arte y realidad se confunden, se asocian, sus límites se quiebran o hasta se diluyen, pues siempre media la interpretación del receptor. El héroe reflexiona sobre la identificación por parte de Swann entre las cocineras y las figuras de Giotto conocidas por él a través de las fotografías: “Menester era que aquellos Vicios y Virtudes de Padua encerrasen una gran realidad, puesto que se me representaban con tanta vida como la doméstica embarazada, y la criada a su vez no me parecía menos alegórica que las pinturas” (1995, p. 85, 1987-89, p. 81). Tal vez, la fotografía pueda considerarse, en la visión proustiana, un “medio artificial” que nos acerca, como “un cristal de aumento”, no a las cosas, sino a las imágenes de las cosas.

De modo que la imposibilidad del realismo artístico también forma parte del entramado de la *Recherche*; Proust concibe la realidad de un modo singular, como se manifiesta en la conocida cita de *El tiempo recobrado*, en la que además se hace explícita la identificación entre esa pretensión realista y la “visión cinematográfica”:

Una hora no es sólo una hora, es un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de climas. Lo que llamamos realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos rodean simultáneamente -relación que suprime una simple visión cinematográfica, la que por ahí se aleja tanto más de la verdad cuanto pretende limitarse a ella-, (...) (1995, p. 193, 1987-89, p. 468).⁴

⁴ El subrayado es mío; para el caso también podría entenderse “visión fotográfica”.

A modo de conclusión

Como ha demostrado Brassäi, en la *Recherche*, la manifestación fotográfica oficia de vehículo apropiado para asentar distintas opiniones sobre lo artístico, sobre la subjetividad, sobre el amor, sobre el tiempo, todos temas sustanciales de la obra de Proust. Las “metáforas fotográficas” abundan cuando se efectúa una lectura detenida de la novela.

En ocasiones, se muestra como en paralelo de lo que no debe hacerse en literatura, pues parece anular la actividad subjetiva: “(...) éstas [las frases de los libros] molestan a veces como las fotografías de un ser delante de las cuales uno lo recuerda menos que conformándose con pensar en él” (1995, p. 190, 1987-89, p. 465). Sin embargo, pueden adquirir otro estatus cuando colaboran a conservar aquello que la memoria no ha podido retener o que el paso del tiempo ha desfigurado; Charlus se refiere a una antigua casa cuyas fotografías la muestran en el esplendor que ha perdido:

Conservo fotografías de la casa cuando aún estaba intacta y de la princesa cuando no tenía ojos más que para mi primo. La fotografía gana un poco de la dignidad que le falta cuando deja de ser reproducción de una realidad y nos enseña cosas que ya no existen (Proust, 1995, p. 336).

Pueden ser, asimismo, una especie de imagen materializada de la amada, imagen que, como sabemos, es una construcción, una suerte de hipótesis artística creada por el propio amante. Así, cuando conoce a Raquel, uno de los primeros grandes amores de Saint-Loup, el héroe sólo alcanza a visualizar a una muchacha de vida ligera que ya ha visto en una casa de citas. Es que “me hacía yo cargo de todo lo que una imaginación humana puede poner tras un pedacito de cara como era la de aquella mujer, con tal que sea la imaginación la que primero la ha conocido (...)” (Proust, 1995, p. 142). Inversamente, con el tiempo, Saint-Loup se mostrará sorprendido ante la fotografía que su amigo le muestra de Albertina sin poder comprender cómo esa muchacha vulgar causa los desvelos del joven.

Otra fotografía –la de la tía de Roberto, la Señora de Guermantes–, es el objeto del deseo del héroe que ansía conocer a la dama y relacionarse con ella, quien para su imaginación, sin embargo, era “un dibujo a la aguada, que era una obra maestra” (Proust, 1995, p. 129, 1987-89, p. 441).

Tal vez el personaje más relacionado con la fotografía sea Odette, ya que, como ha demostrado Brassai y destaca Jean-Pierre Montier, la fotografía constituye un índice en la búsqueda de la identidad de los seres novelescos que atraviesa todo el recorrido de la obra. Según Brassai en cada etapa del descubrimiento de una parte de la naturaleza de Odette, interviene una fotografía: en la casa del tío Adolfo cuando el héroe se encuentra con “la dama de rosa”; luego, en el atelier de Elstir al descubrir la acuarela de Miss Sacripant realizada por el pintor en su juventud, el héroe solicita al artista: “Lo que me gustaría mucho, si es que tiene usted alguna, es la fotografía del retratito de miss Sacripant” (Proust, 1995, pp. 429-430, 1987-89, p. 215). Podrá constatar más tarde, frente a una colección de fotografías de *cocottes* que Morel, hijo del asistente del tío Adolfo, le entrega, que una de ellas, la que vio en aquella visita, correspondía a la acuarela pintada por Elstir.

Por otro lado, Swann, enamorado de Odette a partir de una obra de Botticelli, *La Céfora*, guarda para la íntima contemplación de la amada un retratito que en verdad sólo puede tener valor para él:

Se necesitaba toda la depravación de un amante hartado para que Swann prefiriese a las numerosas fotografías de la Odette *ne varieteur* en que se había convertido su deliciosa mujer aquel retratito que tenía en su cuarto, en el que se veía, tocada con un sombrero de paja adornado de pensamientos, una joven bastante fea, con el pelo ahuecado y las facciones descompuestas (1995, p. 430, 1987-89, p. 216).

La fotografía se convierte en un ídolo que puede sustituir al amado cuando tenemos que soportar su ausencia. Y a falta de logros en la posesión de la persona que se ama, es posible no ahorrar esfuerzos para poseer su retrato. El amor de Swann por Odette, mediado por una fotografía, se repite en la relación del héroe con Gilberta, la hija de Swann y Odette:

Pero ya que no tenía esperanza de lograr un pedacito verdadero de aquellas trenzas [las de Gilberta] habríame gustado poseer por lo menos una fotografía de ellas, cuánto más preciosa que las florecillas que dibujaba el Vinci. Por poderla obtener llegué a cometer verdaderas bajezas con algunos amigos de Swann y hasta con fotógrafos, bajezas que no me procuraron lo que yo deseaba, pero que me ligaron para siempre a tipos muy desagradables (1995, p. 79).

Es posible interpretar que debido a su potencial artístico, Elstir recurre a la fotografía para vencer la decepción del héroe con la iglesia de Balbec, pues “en la fotografía de un capitel con unos dragones casi chinos que se devoraban unos a otros” Elstir encuentra la forma de probar la incidencia oriental en lo que el héroe concebía “una iglesia casi persa” y que no supo ver en su primer encuentro con el monumento arquitectónico (1995, p. 412, 1987-89, p. 199).

La cantidad de referencias hacia la fotografía en la *Recherche* podría resultar una extensa lista de citas, si nos propusiéramos consignarlas a todas. Las que señalamos solo como una muestra, exponen la gravitación de lo fotográfico en la trama ficcional de Proust. No encontramos en ella una franca decisión por abogar a favor o en contra de la fotografía, lo que además sería poco proustiano, en la medida en que para Proust en el arte no se trata de sumatoria de sentencias.

Más bien creo que esta ambigüedad en la valoración de lo fotográfico, manifiesta la ambigüedad de lo fotográfico. Como ha dicho Soulages (2005), una de las facetas propias de la fotografía es el “a la vez”: la foto es a la vez pasado y presente, a la vez arte y documento, a la vez adentro y afuera, a la vez positivo y negativo, etc.

Jean François Chevrier escribió un ensayo titulado *Proust y la fotografía* (1982), y se remite a él en una entrevista:

Para mí existían -de ello me doy cuenta retrospectivamente- dos campos, dos lados en fotografía. En uno estaba el acontecimiento y la acción (...), en el otro, el paisaje, la contemplación. El pasaje de un lado a otro se hacía a través de la memoria. Una imagen de reportaje fija un acontecimiento para la memoria futura. El fotógrafo trabaja en el futuro anterior (esto habrá sido). En el lado del paisaje, la memoria produce más bien un efecto de alejamiento. La actualidad de la vista es tomada en una duración que sobrepasa la biografía consciente del fotógrafo. Todo esto aparecía formulado en el libro sobre Proust (Chevrier, 2007).

Si la novela de Proust ha logrado poner de manifiesto esa característica singular de la fotografía, es porque también se presenta como una serie de negativos fotográficos sobre los grandes interrogantes que van cobrando forma literaria: el arte, el amor, la vida, la muerte, la subjetividad, el tiempo. Y

nos invita a ser responsables de su “revelado”: lectores de nosotros mismos, gestamos la obra en complicidad con su autor que ha escrito su libro como un lente de aumento; tal vez, como un lente fotográfico.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1992). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Chevrier, J. F. (1982). *Proust y la fotografía*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Chevrier, J. F. (2007). Introducción: conversación de Jorge Ribalta con Jean-François Chevier. En *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Proust, M. (1987-1989). *A la recherche du temps perdu*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1995). *En busca del tiempo perdido*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Roubert, P. L. (1998). *Brassai. Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris: Gallimard.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Tadié, J-Y. (1999). *Marcel Proust, l'écriture et les arts*. Paris: Gallimard-Bibliothèque nationale de France-Réunion des musées nationaux.

Sobre cuatro habitaciones proustianas

Víctor Guzzo

En busca del tiempo perdido es una obra catedral, en ella se sintetizan variadas expresiones estéticas que hacen de la misma un gran monumento que persiste en el tiempo. *En busca del tiempo perdido* es una obra sin fin (Melamed, 2000, p. 1), repleta de símiles, metáforas, comparaciones, alusiones y citas, la novela deviene en un *palimpsesto*¹ que puede ser recorrido de diferentes maneras y en donde nos tropezamos con diversos mundos: música, artes plásticas, teatro, religión, ciencia, filosofía, con los cuales las historias se continúan, se ramifican, se complejizan y hallan nuevos sentidos que muchas veces quedan ocultos en una primera lectura superficial. *En busca del tiempo perdido* es también una obra sobre los espacios, de modo que “los principales temas de la novela como la identidad, la subjetividad y el arte, guardan relación con la configuración de distintos espacios como el cuerpo, los paisajes, las ciudades, los espacios del arte y los cuartos” (Melamed, 2002). De estos lugares nos centraremos en el análisis de las habitaciones, debido a que, estas no aparecen como un simple espacio más dentro de la novela, sino que acarrean un abanico de imágenes y símbolos que dan forma a los temas y a los personajes de la obra proustiana.

Las habitaciones estructuran el tomo I de la *Recherche*. El capítulo I de *Por el camino de Swann* inicia con la escena del despertar y termina con la conocida escena de la magdalena; saboreadas esas migas húmedas, el narrador recuerda el cuarto de aquella vieja casa gris perteneciente a su tía,

¹ Este tema ha sido abordado en trabajos anteriores donde he estudiado la noción de *palimpsesto* apoyándome en los aportes de J. Genette. Véase *Incesto y palimpsesto en Marcel Proust*. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/35827>

recuerdo que en un instante sorpresivo le abre un nuevo mundo en el cual se aminoran los dilemas de la vida, puesto que la brevedad y fragilidad que la caracterizan no es ahora más que una ilusión (Proust, 2004a, pp. 57-58).

Así vemos como en un cuarto y sobre una cama inicia la novela. Narrar los recuerdos de lo que se soñó; dormir, despertarse y volver a dormirse y saborear gracias a un momento de resplandor de conciencia lo que uno está soñando, son los hechos que le permiten al narrador atravesar el espacio y el tiempo y retroceder a esa vieja época que le devuelve miedos pasados. Dos preguntas aparecen en estas habitaciones evocadas, en primer lugar, en esa alcoba en la cual el narrador reconoce la pequeñez de su condición la pregunta ¿dónde estoy? interrogante que se traduce por ¿quién soy? (Melamed, 2002, p. 43) y por el otro, en ese despertar de los despertares de su niñez y de los que ya no están, pareciera que se responde a la pregunta ¿qué es la verdad? Degustada la magdalena por ese paladar hastiado, la memoria involuntaria le ofrece al narrador en ese instante la verdad: al igual que como opera el amor, él se colma de una esencia preciosa: “esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal”, afirma Proust (2004a, p. 57).

Entre las habitaciones pasadas que aparecen tras el recuerdo se encuentra en primer lugar la de la niñez, aquélla habitación en donde se experimentaron los primeros desencuentros amorosos y las primeras transgresiones. En la soledad de la habitación el narrador niño no sólo juega sino que “despierta” al mundo, el que en consecuencia se abre ante él como absoluta novedad gracias a las proyecciones de su linterna mágica. “A la luz de la linterna no reconocía mi alcoba y me sentía desasosegado, como en un cuarto de fonda o de chalet donde me hubiera alojado por vez primera al bajar del tren”, nos comenta (Proust, 2004a, p. 37). También es en este cuarto de la infancia donde se tienen las primeras experiencias eróticas y donde se oyen las primeras historia prohibidas: *François le Champi* y *Barba azul* son algunos de los relatos que, sentada en la misma cama y antes de darle un beso, la madre lee al narrador; de esa boca que hace esperar el beso tan deseado se oyen historias incestuosas y sangrientas.

Dice Benjamin que cuando un niño lee se mezcla mucho más íntimamente con los personajes que el adulto. Su aliento se confunde con la atmósfera de los acontecimientos y todos los personajes lo respiran (Benjamin, 2008, p. 64). Los niños se apropian de las historias, las viven y con ellas –las cuales

muchas veces actúan como mandatos— construyen sus deseos. Ese misterioso atractivo del color rojo de las tapas del libro de George Sand y ese no sé qué delicioso e indefinible del cuento que de los labios de la madre llegan al oído del hijo, representan el acto de leer y de escuchar pero también una de las primeras transgresiones de la novela. Logrado el ansiado encuentro y entremezclados en las mismas sábanas, el narrador niño construye su deseo amoroso en el deseo prohibido de su propia madre. Esta primera transgresión persistirá a lo largo de la novela, pero sin embargo, más tarde se desplazará el acto de *leer y escuchar* lo prohibido al acto de *observar lo prohibido...* a través de las ventanas, por puertas que quedan entreabiertas, escondido en los rincones de los pasillos, será la mirada en consecuencia la que transgrede la ley moral. Un primer ejemplo de esto lo hayamos en el relato de la habitación de la casa del Sr. Vinteuil, en ese mismo cuarto en el que Vinteuil y el padre del narrador se habían encontrado hacía un tiempo, la hija del primero —y a pocos días de la muerte de su padre— frente a una foto de éste se entrega a la seducción y a los placeres sexuales que una amiga le ofrece. Por una ventana que de modo intencionado quedó abierta y gracias a la luz de una pequeña lámpara que como la linterna mágica proyecta las siluetas de las muchachas, el narrador puede observarlas. Una escena de transgresión similar se repite en las primeras páginas de *Sodoma y Gomorra*, en las que podemos leer cómo el narrador sin que los otros lo sepan, observa el juego erótico al que se había entregado Jupien y Monsieur de Charlus:

¡Qué vieron mis ojos! (...) Jupien, perdiendo el aire humilde y bueno que yo siempre le había conocido, erguía la cabeza (...) colocaba con imperitencia grotesca un puño en la cadera, sacaba el trasero, tomaba poses con la coquetería que hubiera podido tener la orquídea ante el abejorro providencialmente surgido (...) era la primera vez que yo veía manifestar al barón y a Jupien esa belleza (Proust, 2004b, pp. 10-12).

Vemos nuevamente en estas escenas la relación que establecimos entre las habitaciones y la pregunta por la verdad, es decir, es en la intimidad de sus alcobas donde los personajes actúan conforme a lo que sienten, y gracias al sentimiento criminal del goce producido por la transgresión (Bataille, 1987, pp. 186-201), Charlus, Jupien y la hija de Vinteuil actúan conformes a sí mismos y no “al qué dirán los demás”, actitud típica de los habitantes de

Combray que Proust expresa y denuncia a lo largo de las páginas de la obra. Esta hipocresía social se ve por ejemplo en el relato que hace de Francisca, a quien no había forma de hacerle entender que el color de los vestidos no tenía nada que ver con el sentimiento de luto (Proust, 2004b, p. 119).

En el inicio del capítulo II el narrador nos ofrece el recuerdo del cuarto de su tía,

esa tía Leoncia que desde la muerte de su marido, mi tío Octavio, no quiso salir de Combray primero, de su casa luego y, más tarde, de su cuarto y de su cama, que no bajaba nunca y se estaba siempre echada, en un estado incierto de pena, debilidad física, enfermedad, manía y devoción (Proust, 2004b, p. 60).

Esta habitación en la que vive la tía Leoncia castigada con el encierro y la soledad, quizás, por esa vida tormentosa que había llevado en su juventud (Proust, 2004a, p. 85) –dato que el narrador se entera por Bloch, un amigo de la familia– es un símbolo interesante en la novela, justamente porque funciona a nuestro modo de ver como una prolepsis, es decir, anticipa de alguna manera la figura de Proust escritor, quien como sabemos compuso su obra recluido y solo en una habitación forrada en corcho por causa del asma que padecía. Contraria a las habitaciones del capítulo I que están atravesadas por los interrogantes más profundos, aquí, en la soledad del cuarto y a falta de confidentes, la tía Leoncia habla sola siendo esta su única actividad: “en el cuarto de al lado oía a mi tía hablar ella sola a media voz. Nunca hablaba más que bajito creía que eso era sano y que tendría menos ahogos y angustias de aquellos que la quejaban” (Proust, 2004a, p. 61).

De esta manera, creemos que las habitaciones de la novela guardan una íntima relación con los sujetos que descansan en ella en tanto su subjetividad está expresada en sus alcobas; los deseos, los miedos, los recuerdos, la culpa, están todos ellos totalmente materializados en cada rincón del cuarto, y es el cuarto el que manifiesta la personalidad de cada uno de sus dueños; son los colores, las luces, los adornos, las cortinas y la proyección de los cristales los elementos que comunican el estado de ánimo de la tía Leoncia (Proust, 2004a p. 107). Después de realizar sus cotidianos paseos, el narrador nos cuenta que él y sus padres subían a la habitación de su tía antes de cenar para permanecer un momento con ella, y eran aquéllos elementos, que podían percibirse a los

lejos desde la ventana de la habitación que daba a la calle Santiago, los que revelaban el estado de ánimo de su dueña; sentimientos que quedaban confirmados cuando al llegar a la casa se encontraban con Francisca que los esperaba en la puerta de entrada preocupada por el malestar que sentía Leoncia. Por otra parte, en el cuento *Antes que caiga la noche* nos encontramos con un contexto similar; una mujer anciana y consciente de su muerte cercana, confiesa a un amigo las aventuras homosexuales que con una vieja amiga ella había tenido luego de su viudez. Estamos así en consecuencia frente a una nueva habitación: alcobas que funcionan como confesionarios y celdas, pues en estas, los personajes totalmente reclusos no sólo se confiesan sino que confiesan secretos de los demás. Leemos:

“Sube a ver si tu tía necesita algo”. Entré en la primera habitación, y por la puerta abierta vi a mi tía durmiendo echada de lado (...) ya iba a marcharme muy despacito, pero sin duda el ruido que hice se entremetió en su sueño (...) volviendo a medias la cara, que entonces pude ver; pintábase en ella algo como terror; sin duda había tenido un sueño terrible; tal como estaba colocada no podía verme, y yo me estuve allí sin saber lo que hacer, si adelantarme o salir; pero ya mi tía parecía volver al sentimiento de la realidad, y haber reconocido lo falaz de las visiones que la asustaran (...) cuando creía que estaba sola, murmuró: “Alabado sea Dios. No tenemos más preocupación que ésta del parto de la moza” (Proust, 2004a, p. 94).

La tía en sueños se enfrenta a miedos pasados y murmura datos ocultos de su familia, vemos cómo en esta escena se repite el rito de pasaje del despertar con el que Proust abre la obra; cierra finalmente el capítulo II describiendo nuevamente las habitaciones y el acto de soñar, y tras rememorar aquella primera escena vuelve a expresar los sentimientos de angustia surgidos por los besos de su madre.

En la segunda parte, *Unos amores de Swann*, también la configuración de los temas y personajes se realiza a través de las habitaciones. En esta sección de la obra podemos leer cómo poco a poco Swann va enamorándose de Odette, proceso importante ya que a partir de él los amores de la novela seguirán las leyes del amor de Swann. Salimos con Proust ahora del mundo infantil, familiar y campesino, e ingresamos al mundo de la aristocracia y la

burguesía y con ellos al mundo del arte antiguo y del arte moderno, tensión estética que también se verá expresada en los caminos de Guermantes y de Swann. Aquella tensión pareciera que por un momento pierde importancia cuando Proust describe la habitación de Odette: telas orientales, rosarios turcos, un gran farol japonés, crisantemos, abanicos colgados de las paredes pintadas de rosa, grandes palmeras en maceteros chinos, orquídeas, cacharros amontonados, almohadones coloridos (Proust, 2004a, pp. 158-159). Esta habitación que refleja la identidad de la prostituta, por un lado contradice la estética de las habitaciones de los aristócratas y burgueses, pero por el otro, es el espacio en el que sucede el amor de Swann hacia ella. ¿Qué pasa por la cabeza de Swann que se enamora perdidamente de Odette aun cuando le molestaban todos los objetos y adornos de su habitación? Es en esta habitación donde Swann totalmente seducido por la prostituta se enamora y hace de ella una obsesión. Como dije, la estética de la habitación de Odette se opone a los grandes valores del arte antiguo y moderno de aristócratas y burgueses. El amor, siempre irracional, que no sigue ninguna ley si es verdadero y que ha desordenado la razón de Swann, fue expresado por Proust en cada detalle de la “desordenada” habitación de Odette, es en esa habitación exagerada, absurda y sin ley estética que Swann se enamora, siendo ese el espacio al que continuamente intentará volver.

A veces –nos cuenta Proust– Swann se acercaba a las casas de citas con el fin de enterarse novedades sobre su amada, en esas habitaciones le ofrecían a las chiquitas más bellas pero él sin embargo sólo se limitaba a hablar con ellas (Proust, 2004a, p. 243) nada podía hacer. Odette, la amada, se le escapa, continuamente se fuga, y es únicamente su habitación repleta de cacharros la que puede decir algo sobre ella:

Un día, Swann salió a media tarde para hacer una visita, y, como no estaba la persona que buscaba, se le ocurrió ir a casa de Odette, a esa hora en la que nunca solía hacerlo (...) El portero le dijo que creía que la señora estaba en casa; llamó, le pareció oír ruido y pasos, pero no abrieron. Ansioso e irritado, se fue a la callecita a donde daba la parte de atrás del hotel y se colocó delante de la ventana de la alcoba de Odette (Proust, 2004a, p. 190).

Vemos así cómo es la habitación la que puede informar –al igual que el episodio de la tía Leoncia– sobre el sujeto que vive en ella, y también

observamos cómo las habitaciones no son simples escenarios donde suceden las historias sino que por el contrario configuran grandes temas de la obra: la soledad en el caso de la tía, la verdad y la transgresión en los recuerdos de la niñez, y el amor en los detalles del cuarto de Odette.

Finalmente, en la última parte del tomo I Proust inicia el relato describiendo las habitaciones de su infancia en Combray hasta detenerse en una, la del Gran Hotel de la Playa de Balbec, y luego de narrar los sentimientos, emociones y fantasías que le ha despertado Gilberta, cierra el mismo realizando una reflexión sobre los espacios y las habitaciones hasta aquí transitados.

Con este breve recorrido, hemos visto cómo las habitaciones de alguna manera estructuran los capítulos y secciones del tomo I de la *Recherche*. Los cuartos como antes mencionamos no son simples escenarios de acontecimientos sino importantes marcas intertextuales que portan una serie de imágenes, símbolos, comparaciones, metáforas las cuales nos permiten comprender las características de los personajes y la configuración de los temas de la novela. Son cuatro las habitaciones que aparecen en el tomo I: hay *cuartos donde se transgrede*; hay *cuartos estéticos*; hay *cuartos que operan como espacios de castigo*, debido a que en ellos los personajes reclusos y condenados a la soledad monologan y se confiesan; y hay *cuartos donde acaecen las preguntas fundamentales y habita la verdad*, donde surgen los interrogantes más profundos y los recuerdos salvadores.

Las habitaciones y los lechos que en ella se tienden son símbolo de la regeneración en el sueño y en el amor. En las habitaciones hay lechos conyugales, de muerte y de nacimiento; por ello antropológicamente la *cama* simboliza el centro sagrado de los misterios de la vida en su estado fundamental (Chevallier, 1986, p. 316), las habitaciones están siempre relacionadas con el *generar*, y es en este sentido que al lecho que en ellas se esconde se lo considera un objeto genial; de aquí que los romanos, por ejemplo, hayan llamado a la cama *genialis lectus*, pues en ella se realiza el acto maravilloso de la vida y la generación (Agamben, 2013, p. 7).

El sueño, el amor, la culpa, el acto de husmear y escuchar por las ventanas y puertas, los miedos, los recuerdos, la verdad; todos ellos aparecen expresados en las habitaciones de la novela proustiana, sin embargo, resta decir que hay una quinta habitación, esa alcoba en la cual recluso y solo Proust rememora los sitios del pasado y “monologa” al igual que su tía los

secretos de su vida entera. Esos sitios, esos paseos, esos bosques y caminos nos dice, son tan fugitivos como los años; y es en esa última habitación, en la habitación real y sobre ese lecho que nuestro autor puede volver a apoyar las mejillas de la infancia sobre la calidez de esa almohada que ya no existe; la memoria involuntaria revive así los recuerdos del pasado, y como expresa el mismo Proust, “recuerdos que lo cogen en brazos y lo llevan a la cama como a un niño pequeño” (Proust, 2004a, p. 97).

Bataille cree que si algún día el mundo no cristiano define las formas de su vida espiritual, si la humanidad alejada del cristianismo reconociera su rostro, ese rostro se parecería al de Proust (Bataille, 2015, p. 79) justamente porque al reducir su *búsqueda* al hallazgo *involuntario* el objeto de esa búsqueda queda definido por la inmanencia, es decir, los recuerdos que consigo trae la memoria involuntaria hacen que el mundo deje de presentarse como una correspondencia de alguna verdad dada más allá del aquí y del ahora (Bataille, 2015, p. 80); permitiendo que la vida espiritual gracias a estos recuerdos producto de la búsqueda involuntaria sea retirada de los cielos y pueda finalmente hallar toda su fuerza en la pobreza de este mundo, en las calles, en los paseos, en los salones y en las alcobas.

Alcanzado el estado de *durmiente despertado*, y con él totalmente atravesado por los recuerdos involuntarios, interpreta Poulet que Proust rompe el cerco de la muerte, no el de la muerte futura sino el de la ya acaecida, el de la vida pasada; cerco que finalmente quebrado nos permite reencontrarnos y reencontrar el fundamento de nuestra existencia (Poulet, 1969, p. 182).

Aislado en esa habitación cerrada que gracias a la memoria involuntaria deviene *genial*, y recostado al igual que aquel niño frágil y pequeño que entre las sábanas, miedoso, esperaba ansiosamente el beso de su mamá; Proust proyecta desde su habitación todas las habitaciones de la novela, rompiendo así el cerco de la muerte y reviviendo todos sus recuerdos liberadores; recuerdos que finalmente matan la muerte, y en consecuencia, lo salvan de ella y del olvido.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2013). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bataille, G. (1987). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (2015). *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

- Benjamin, W. (2008). *Papeles escogidos*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Chevallier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Melamed, A. (2000). *En busca del tiempo perdido: una lectura sin fin*. Ponencia presentada en III Jornadas de Investigación en Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.234/ev.234.pdf
- Melamed, A. (2002). Espacios proustianos. *Asociación de psicoanálisis de La Plata*, 2, 3.
- Poulet, G. (1969). Proust. En *Proust*. Buenos Aires: Colección perfiles de Jorge Álvarez.
- Proust, M. (2004a). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Madrid: Aguilar.
- Proust, M. (2004b). *En busca del tiempo perdido. Sodoma y Gomorra*. Buenos Aires: Losada.

Los ojos abatidos de Marcel Proust

Eugenia Straccali

Los fragmentos intermitentes

...vi en el cuadro de cristal de la ventanilla, por encima de un bosquecillo negro,
unas nubes festoneadas, cuyo suave plumón tenía un color rosa permanente,
muerto, de ese que no cambiará, como el color rosa ya asimilado
por las plumas de un ala o por el lienzo al pastel donde lo puso el capricho del pintor.
Pero yo sentí que, por el contrario, aquel colorido no era inercia ni capricho,
sino necesidad y vida. Pronto fueron amontonándose detrás de él las reservas de luz. Co-
bró vida, el cielo se fue pintando de encarnado, y yo pegué los ojos al cristal para verlo mejor,
porque sabía que ese color tenía relación con la profunda vida de la Naturaleza;
pero la vía cambió de dirección, el tren dio vuelta, y en el marco de la ventana vino a sus-
tituir a aquel escenario matinal un poblado nocturno con los techos azulados de luna y con un
lavadero lleno del ópalo nacarino de la noche, todo abrigado por un cielo tachonado de estrellas;
y ya me desesperaba de haber perdido mi franja de cielo rosa,
cuando volví a verla, roja ya, en la ventanilla de enfrente, de donde se escapó en un reco-
do de la vía; así, que pasé el tiempo en correr de una a otra ventanilla para juntar
y recomponer los fragmentos intermitentes opuestos de mi hermosa aurora escarlata y
versátil, y llegar a poseerla en visión total y cuadro continuo.

A la sombra de las muchachas en flor,

Marcel Proust

Los ojos de Proust están abatidos, abrumados, no tristes sino conmovi-
dos: padece los efectos del estallido de experimentación ocular que, a fines del
siglo XIX, produjo tanto un *spleen* como una euforia visual en su experiencia

óptica. Sus modos de ver dan cuenta de la mirada fascinada que deviene obsesión por las imágenes, por los efectos de luz, por lo que se vislumbra detrás de los cristales, por escribir la percepción de un cuadro continuo y recomponer los elementos diseminados para lograr a través del arte una visión total.

El narrador de Proust, al igual que Claude Monet pintando la serie de la catedral de Rouen, se desespera por captar los efectos ópticos creados por la luz natural sobre un paisaje o una panorámica suburbana, sin consagrarse a los detalles casuales sino procurando capturar la escena con rapidez, para lo cual el pintor se valía de pinceladas visibles y poco definidas que dieran cuenta de las variaciones lumínicas sobre los distintos lienzos. Se produce así un efecto de visualidad simultánea que elide la causalidad y el proceso.

La teoría óptica de Proust es la de la intermitencia del ojo, la del parpadeo ante los reflejos solares. La concepción de lo real y de la representación es reconstructiva: supone el estallido de la centralidad del argumento, del relato en la modernidad, y a partir de allí se propone la recomposición de fragmentos intermitentes. La imagen es la de la explosión: las esquirlas, las chispas y los residuos esparcidos en el espacio arman una constelación nueva ante el ojo del que observa. Visión instantánea luego del estallido del sentido hegemónico, de la gramática que se volvió insignificante y de la representación imposible, Proust escribe acerca de esta dispersión esencial, presentando la desintegración de la unidad de lo real. El narrador, a través de su mirada imaginaria, parece manifestarse en contra de la dominación del antiguo régimen escópico, del perspectivismo cartesiano y de las variantes del ocularcentrismo filosófico y estético. Entre los intelectuales franceses –dice Martin Jay (2007)– ya se venía produciendo, desde finales del siglo XIX, una sospecha sobre la vista ampliamente compartida, una desconfianza en los campos y parámetros de visión. De este modo, *En busca del tiempo perdido* es una exploración de la relación entre el tiempo y la vista y también el despliegue de una teoría sobre la visión poética, en la cual la idea del tiempo se expande en términos específicamente oculares.

Los experimentos de Proust con un nuevo orden visual, que ponen en escena el desconcertante “frenesí de lo visible” que condujo al discurso antiocular del siglo XX, sin por eso buscar un modo de dominarlo,¹ presentan

¹ La óptica de la temporalidad elaborada por Proust a menudo se ha comparado con la recuperación del tiempo vivenciado, la *durée*, teorizada por Henri Bergson. En su obra hallamos el primer ataque frontal contra el ocularcentrismo en la filosofía francesa moderna. El desarrollo de la filosofía

el mismo efecto del titilar de las estrellas en el cielo nocturno, que parecen parpadear como un faro emitiendo luz de manera intermitente. Es una ilusión perceptiva. Las perturbaciones de la atmósfera producen el “temblor” de las estrellas, cuando en verdad éstas no dejan de emitir luz en ningún momento.

La luz que emiten las estrellas viaja años luz hasta llegar a la Tierra. Antes de alcanzar la vista humana pasa por la atmósfera, que es un fluido no homogéneo. Sufre allí variaciones de temperatura, presión y concentración de sustancias, como por ejemplo, vapor de agua o partículas en suspensión —por eso algunas estrellas se ven como nebulosas—. Los ojos de Proust captan esta condensación de lo real o concentración atmosférica que separa al ojo del mundo, estas irregularidades que afectan a la imagen, haciendo que tiemble y pierda definición. Es por eso que comparamos esta fenomenología con la mirada imaginaria abatida de Proust. No hay una pérdida de la visión sino una visualización de esta percepción nublada. Así, cuanto menor es el espesor de la atmósfera atravesada, menos son las perturbaciones y más débil es el centelleo.

La atmósfera también afecta a la observación de objetos que están mucho más cerca que las estrellas, como la Luna, pero como se ven más grandes la distorsión se disimula. Por otro lado, la modernidad misma dificulta la observación y contribuye al parpadeo de las estrellas. Los faroles, faros y luces de las viviendas borran directamente las estrellas del cielo. Y en los lugares donde se ven, el aire está muy cargado de partículas que dispersan la luz. El ojo conmovido o perturbado de Proust captura la gradación lumínica y la coloración de las sombras, ampliando la paleta de la realidad como cuadro, como si descubriera una amplia gama de color.

La mirada del narrador proustiano en un primer momento contempla la degradación de la luz, luego ocurre el deslumbramiento y en tercer lugar la composición de la pintura visual.

occidental no puede comprenderse sin atender a su perspectiva cartesiana, que luego se amplió para incluir a todas las variantes del ocularcentrismo, con la habitual dependencia de metáforas visuales de uno u otro tipo. Por supuesto, esta tradición reconoce sus precursores: desde las sombras que se proyectan en la pared de la caverna platónica y el elogio agustiniano de la luz divina, hasta las ideas cartesianas al alcance de la “mirada [gaze] mental e inmutable” y la fe ilustrada en los datos proporcionados por nuestros sentidos, no se puede negar que los apuntalamientos ocularcéntricos de nuestra tradición filosófica han sido constantes (Cf. Jay, 2007).

Los jardines de lo real

En un ensayo crítico llamado “Los deslumbramientos”, Proust dice que hay un libro que le gustaría escribir que llevaría el nombre de *Los seis jardines del Paraíso* (1971). Allí despliega una teoría estética sobre lo real: los jardines son espacios imaginarios que deslumbran la mirada y producen en el escritor un efecto de escritura pictórica. Es el jardín de Monet un ejemplo de su cosmovisión en imágenes: aunque no lo conoce, proyecta la escena de la contemplación y lo describe como un boceto primero y vivo. Particularmente señala el gesto del pintor de componer en la naturaleza antes de hacer la obra. En *Qué es la filosofía*, Deleuze habla del jardín de Monet como un universo particular:

La casa de Monet está incesantemente en trance de ser engullida por las fuerzas vegetales de un jardín desenfrenado, cosmos de rosas. Un universocosmos no es carne. Tampoco son lienzos de pared, trozos de plano que se unen, planos orientados de forma diversa, a pesar de que el empalme de todos los planos en el infinito pueda llegar a constituirlo. Pero el universo se presenta en el límite como el color liso, el gran plano único, el vacío coloreado, el infinito monocromo. La puerta vidriera, como en Matisse, no se abre más que sobre un color liso negro. La carne, o mejor dicho la figura, ya no es el morador del lugar, de la casa, sino el morador de un universo que soporta la casa (devenir). Es como un paso de lo finito a lo infinito, pero también del territorio a la desterritorialización. Es en efecto el momento de lo infinito: de los infinitos infinitamente variados (1993, p. 123).

Monet siembra las flores según los colores, los momentos y las estaciones del año, y diseña el estanque de las *Ninfas*, nombre de los nenúfares blancos que cultiva en el jardín acuático que acondicionó en 1893 en su propiedad de Giverny. A partir de 1910 y hasta su muerte en 1926, el jardín y su estanque en particular se convirtieron en el foco de su mirada y en el modelo de representación artística y de su concepción de lo real. Este es el puente con Proust. Dice Monet: “He reanudado con cosas imposibles de lograr: agua con hierbas que ondulan en el fondo. Excepto la pintura y la jardinería, no sirvo para nada. Mi más bella obra maestra es mi jardín”. Monet descarta del campo de visión el horizonte y el cielo, concentra el punto de vista en una

pequeña zona del estanque, percibida como una mónada de la naturaleza, y el ojo se instala en un plano muy cercano. Ningún punto detiene la atención más que otro, y la impresión dominante es aquella de una superficie informe. El formato cuadrado intensifica esta neutralidad de la composición. Esta ausencia de nodos referenciales proporciona al fragmento su carácter infinito, ilimitado. La pincelada del pintor se aleja de la descripción de las formas. Si miramos el lienzo de cerca, tenemos la impresión de una total abstracción, a tal punto los trazos de pintura depositada por la brocha superan la identificación de las plantas o de sus reflejos. El espectador debe realizar un esfuerzo óptico y cerebral constante para reconstituir el paisaje evocado. El inacabado de los bordes dejados sin pintar acentúa esta insistencia sobre la pintura como superficie cubierta de colores que borronean las formas, lo que en pintura se denomina “paisaje abstracto” o “abstracción lírica”.

Lo que interesa a Proust no es únicamente la pintura de Monet como obra de arte, sino también la concepción de lo real o la visión poética que comparte con el pintor:

Por fin, si gracias a la protección del señor Jean Baugnies puedo contemplar algún día el jardín de Claude Monet, bien advierto que veré en un jardín que debe ser, no tanto el antiguo jardín-florista, como un jardín colorista, si puede decirse, flores dispuestas en un conjunto que no es totalmente el de la naturaleza, ya que fueron sembradas de modo que no florezcan al mismo tiempo que aquellas cuyos matices hacen juego, se armonizan al infinito en una extensión blanca o rosada y que esa intención de pintor potentemente manifestada, ha desmaterializado en alguna manera, de todo lo que no es color. Flores de la tierra, también flores del agua, esas tiernas ninfas que el maestro describió en telas sublimes de las que ese jardín (verdadera transposición de arte antes que modelo de cuadros, cuadro ya ejecutado ahí mismo en la naturaleza, que se ilumina por debajo de la mirada de un gran pintor) es como un boceto primero y vivo, por lo menos la paleta ya está lista y deliciosa, con sus tonos armoniosos ya listos (Proust, 1998, p. 31).

Los nenúfares de Monet son las imágenes que dan cuenta de cuál es la visión óptica de Proust: no sólo por la serie en la que se degrada la luz, sino porque es la borradura de la figuración y del territorio, del paisaje, es la

percepción de aquello que se ve debajo del agua. El filtro, lo nebuloso, obliga al sujeto a refregarse los ojos para distinguir, y por lo tanto la experiencia óptica de lo real está mediada por un velo. En su obra de Proust es constante la referencia que hace el narrador a la mediación entre el ojo y el mundo o el objeto de la mirada. El narrador y los personajes de la novela deben limpiar el cristal antes de volver a ver o refregarse los ojos para despejar la visión:

Y como su dolor iba siendo muy agudo, se pasó la mano por la frente, dejó caer el monóculo y limpió el cristal. Indudablemente, si en aquel momento se hubiera visto a sí mismo, habría añadido a su anterior colección de monóculos ese que se quitaba de la cabeza cual un pensamiento importuno y de cuya empañada superficie quería borrar las penas con su pañuelo (Proust, 1992, p. 409).

Los nenúfares son las imágenes-pensamiento, mónadas en el sentido benjaminiano: ideas que determina en la medida en que absorben la pluralidad de sus manifestaciones históricas sedimentadas en su interior; mónadas como microcosmos, representaciones objetivas de un conjunto de fenómenos o abreviaturas de la imagen total del mundo.

...el monóculo que el marqués de Bréauté añadía, en señal de fiesta, a los guantes gris perla, a la corbata blanca y a la bimba, reemplazando con él sus lentes, cuando iba a fiestas aristocráticas -lo mismo que hacía Swann- tenía pegado al otro lado del cristal, como una preparación de historia natural en un microscopio, una mirada infinitesimal, llena de amabilidad, que sonreía incesantemente por todo, por lo alto de los techos, lo magnífico de la fiesta, lo interesante del programa y la excelente calidad de los refrescos (Proust, 1992, p. 386).

La experiencia de la luz y de las iluminaciones de lo real está en la simultaneidad de los tiempos, las capas de espacios de la memoria que contiene la imagen. La imagen-tiempo, la imagen dialéctica de Benjamin, la constelación, es el tiempo de la suspensión, de la interrupción, del relámpago del momento epifánico, resto de la experiencia aurática. Existe en Proust la confianza en que el arte da cuenta de las discontinuidades, arte del parpadeo que puede atravesar la pantalla o película sutil que separa al ojo de la realidad y conforma un objeto luminoso, un deslumbramiento. Esto refiere también

a la opacidad residual que queda en la representación lingüística que se ve tematizada en el impresionismo. La noción de transparencia velada es una metáfora de la personalidad del artista. Tanto la poética de Proust como la de Monet suponen la existencia de un filtro que implica “mirar a través de” y conforman una dialéctica entre ver y no ver: “Cuanto más viejo me hago más cuenta me doy de que hay que trabajar mucho para reproducir lo que busco: lo instantáneo. La influencia de la atmósfera sobre las cosas y la luz esparcida por todas partes” (Monet).

Stoichita señala en *Ver y no ver*, su libro acerca del impresionismo, que el cuadro de Monet *Impression. Soleil levant* resquebrajó los cimientos pictóricos de la pintura occidental provocando una revolución óptica. Los pintores dejan el encierro de sus talleres y trasladan sus caballetes a la naturaleza, acción “que se vio secundada por una parte, por el estudio de las leyes de la composición de la luz y del contraste óptico, y por otra, la adopción de la acusada fragmentación de la pincelada como medio expresivo” (Stoichita, 2005, p. 11). Por eso a Proust lo fascina la tematización de la mirada en el cuadro impresionista y las modulaciones de lo real en esa proyección imaginaria.

Tres obras de Monet para la teoría óptica de Proust

A partir de tres obras de Monet puede analizarse las versiones ópticas que despliega Proust a lo largo de su obra:

1) La polifonía cromática de la *Catedral de Rouen* es análoga a la mirada en serie de Proust: las fantasmagorías de la luz, las transfiguraciones de la realidad física que el ojo abatido registra cromáticamente. Esta mirada seriada tiene el narrador de Proust cuando ve a las muchachas que aparecen como una constelación ensombrecida ante el ojo, para luego descubrir la individualidad:

Ahora ya las había individualizado; pero, sin embargo, la réplica que se daban unas a otras con los ojos, animados por un espíritu de suficiencia y compañerismo, en los que se encendía de cuando en cuando una chispa de interés o de insolente indiferencia, según se posaran en una de las amigas o en un transeúnte, y esa consciencia de conocerse con bastante intimidad para ir siempre juntas, formando “grupo aparte”, creaba entre sus cuerpos separados e independientes, según iban avanzando por el paseo, un lazo invisible, pero armonioso, como una misma sombra cálida

o una misma atmósfera que los envolviera, y formaba con todos ellos un todo homogéneo en sus partes y enteramente distinto de la multitud por entre la cual atravesaba calmosamente la procesión de muchachas (Proust, 1987, p. 420).

2) La serie de los nenúfares. Es para Proust la mirada reflejada, serie de paisaje de agua. El narrador ve su reflejo narcisista en el reflejo acuático del estanque como forma de la automímesis. La realidad puede captarse sólo si el ojo rasga el filtro que lo separa o puede representarse en esa transfiguración borrosa y en su sombra. En una carta escrita poco antes de la exposición de esta serie de obras dice Monet

Sabed que el trabajo me absorbe. Los paisajes de agua y de reflejos se han convertido en una obsesión. Esta va más allá de mis fuerzas de viejo, y no puedo llegar a traducir lo que siento. He destruido tantos... y recomienzo... y espero que, de tantos esfuerzos, salga algo (Stoichita, 2005, p. 76).

Como define Baudelaire en su artículo “El pintor en la vida moderna” (1992), el observador es un yo insaciable del no-yo, que a cada instante lo refleja y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva. Es decir que el pintor impresionista considera la proyección contingente y transitoria del que observa y pone en el centro la proyección borrosa del yo autoral en la obra. Esta obra presenta una relación nueva entre observador y objeto de la observación, por un lado, y entre el marco y la figuración por el otro. Estos lienzos no son paisajes en sentido estricto, ya que les falta el horizonte y el cielo. La superficie del cuadro se confunde con la superficie del agua, y el exterior (el árbol, el cielo) está presente en la imagen porque se refleja en el agua. Todo el paisaje se disuelve en la imagen acuática.

esa impresión aun se afirmaba con otros barcos, formados a lo largo del muelle, pero tan apretados y juntos, que los hombres hablaban de uno a otro barco sin que se pudiese distinguir la separación entre las embarcaciones ni el intersticio del agua: así, que esa flotilla parecía una cosa menos marina que las iglesias de Criquebec, por ejemplo, las cuales allá lejos, ceñidas de mar por todos lados, porque se las veía sin la ciudad que estaba al pie, entre una vibración de sol y olas, hubiérase dicho surgían

de las aguas, y que, hechas de yeso o espuma, encerradas en el ceñidor de un arco iris versicolor, formaban parte de un cuadro místico e irreal. En el primer término de la playa el pintor había sabido acostumbrar ala vista a no reconocer frontera fija, demarcación absoluta, entre tierra y océano (Proust, 1987, p. 255).

3) *Primavera a través de las ramas* de los árboles. Es la mirada interrumpida. El ojo queda separado por una barrera natural, las ramas velan la visión. Es la dialéctica del ver y no ver en Proust, la intermitencia lumínica.

Esta disposición resultaba que allí siempre había corrientes de aire, bruscas e intermitentes oleadas de sol, y una claridad tan cegadora que casi no se veía a las señoras que estaban merendando; de modo que las damiselas se apilaban de dos endos mesas a lo largo del estrecho gollete, y como hacían visos a cada uno de sus ademanes para tomar el té o al saludarse unas a otras, la galería venía a asemejarse a un vivero de peces o a una nasa donde el pescador junta muchos pececillos que asoman la cabeza casi fuera del agua, y que bañados por el sol relucen con cambiantes reflejos (Proust, 1987, p. 241).

El jardín pintado por Monet no es representado como paisaje, es habitado por el artista, armado especialmente para la creación, la naturaleza compuesta para ser estetizada. Y en el paisaje está el hombre-escritor-pintor que puede traducir la experiencia imaginaria de ese espacio. El espacio tiene la configuración exótica y el diseño; el efecto de estar en la imagen es lo que subyace tanto en el pintor como el escritor:

Quisiéramos ir a ver ese campo que Millet (porque los pintores nos instruyen igual que los poetas) nos muestra en su *Primavera*, quisiéramos que monsieur Claude Monet nos llevara a Giverny, a orillas del Sena, a ese recodo del río que nos permite distinguir apenas a través de la niebla matinal. Pero en realidad son simples casualidades de la amistad o de parentesco las que, proporcionándoles la ocasión de pasear o residir cerca de ellos, han hecho que madame de Noailles, Maeterlinck, Millet y Claude Monet escogieran para pintarlos ese camino, ese jardín, ese campo, ese recodo del río, y no otros. Lo que nos los hace ver como distintos y más hermosos que el resto del mundo es que llevan como un reflejo

intangible la impresión que han producido en el genio, y que veríamos vagar igual de singular y despótica sobre la superficie indiferente y sumisa de todos los paisajes que hubiesen pintado. Esta apariencia con la cual nos seducen y nos decepcionan, y más allá de la cual quisiéramos ir, es la esencia misma de ese algo en cierto modo sin cuerpo –ese espejismo fijado en una tela- que es una visión. Y esta niebla que nuestros ojos ávidos quisieran traspasar es el no va más del arte del pintor. El supremo esfuerzo del escritor, como del artista, sólo alcanza a levantar parcialmente para nosotros el velo de fealdad e insignificancia que nos deja sin curiosidad ante el universo (Proust, 2013, pp. 81-82).

A través de los ojos conmovidos de Proust puede reconstruirse una teoría de la contemplación poética de lo real, en un espacio imaginario compartido con los pintores: el jardín de Monet y el campo que habita Millet para poder pintar son las mónadas o microcosmos que dan cuenta desde la pintura de esa visión sobre lo real, de la revolución visual del mundo que *En busca del tiempo perdido* pone en escena mediante la escritura.

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, Ch. (1992). *Le peintre de la vie moderne*. En *Critique d'art suivi de critique musicale*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Monet, C. *Claude Monet, Ninfeas azules*. Recuperado de http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/nymphes-bleus-483.html?cHash=4ee84dee6e
- Proust, M. (1971). *Les Éblouissements*, par la comtesse de Noailles. En *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Melanges et suivi de Essais et articles*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (1987). *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1992). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1998). *Crítica literaria*. Buenos Aires: Need.

Proust, M. (2013). Sobre la lectura. En *Días de lectura* (pp.59-110), Buenos Aires: Taurus.

Stoichita, V. (2005). *Ver y no ver*. Madrid: Siruela.

Tiempo, espacio, memoria y tradición: *le côté* Ruskin de Proust

Analía Melamed

Según revelan los estudios sobre los manuscritos de la *Recherche*, Ruskin había sido profusamente mencionado en las primeras versiones pero su nombre fue desapareciendo, hasta quedar en cuatro menciones (Proust, 1987-1989, p. 9, p. 99, p. 224, p. 411). Aún así, posiblemente sea uno de los autores más presentes en la novela proustiana. La influencia velada de este crítico y artista inglés tal vez podría explicarse bajo la figura del mediador, concepto que René Girard utilizó para explicar las relaciones entre los personajes de la novela (Girard, 1985). Sostenemos que a través del estudio de este vínculo es posible apreciar el peso de Ruskin en cuestiones cruciales y polémicas en Proust: uno, la concepción del tiempo en continuidad con el espacio y dos, en relación con esto, una dimensión de la memoria que podríamos considerar no individual, sino ligada a la tradición, en particular a la tradición artística.

En cuanto a la figura del mediador, en *Mentira romántica y verdad novelesca* (1985) Girard considera que todas las relaciones de la *Recherche*, el esnobismo social, los celos amorosos, son figuras triangulares porque están regidas por el deseo mimético. Según Anne Henry la imitación como principal motivación del comportamiento humano indica en Proust la inspiración de la sociología de Gabriel Tarde, autor *Les lois de l'imitation* (Henry, 1983). Para Girard, en el amor a una persona, en la apreciación de un objeto, se enmascara un tercer elemento, el mediador. De modo que los mundos novelescos están fuertemente entrelazados por el impulso de imitación. Para dar

un pequeño ejemplo, la música de Chopin recupera su prestigio para Madame de Cambremer cuando se entera de la admiración de Debussy por Chopin.

En un plano extranovelesco, la relación de Proust con algunos autores admirados también parece tener esta estructura triangular. En este sentido la imitación aparece como un procedimiento voluntario para encontrar la voz poética propia, lo que equivale a decir el estilo propio. Imitar voluntariamente, dice, para no imitar involuntariamente. Tomar conciencia de sí como artista a partir de tomar conciencia de los otros. Pero, como sucede en la propia novela, esta relación con los maestros es ambigua, la admiración se mantiene cuando hay distancia y la proximidad a menudo genera los sentimientos opuestos. En el caso de los pastiches —en los que Proust imita voluntaria y hasta terapéuticamente el estilo de los maestros— se desplaza a la burla. En los textos sobre Ruskin, en los que puede verse cómo sigue los pasos e indicaciones del autor admirado en peregrinajes por catedrales y ciudades, deriva en acusaciones y objeciones cada vez más explícitas.

Esta transición respecto de Ruskin puede apreciarse en los prefacios y *post scriptum* de su traducción de la *Biblia de Amiens* y de *Sésamo y Lirios*. Aquí Proust se desempeña como traductor y crítico autorreflexivo, de manera que encontramos superpuestos al artista y al crítico, al espectador y al creador. Esta relación ha sido estudiada tempranamente por especialistas como Sybil de Souza quien en *L'influence de Ruskin sur Proust* de 1932, sostiene que se puede discernir una progresión en los prefacios y *post scriptum* en sus ideas relativas a la obra de Ruskin y que entre 1900 y 1903 Proust fue profundamente influido por el crítico. Sin embargo a medida que toma conciencia de sus propias ideas sobre arte, establece límites a su admiración. De Souza sostiene que la idea ruskiniana de una realidad espiritual que trasciende el valor de la vida es la que parece haber penetrado más profundamente en la *Recherche* bajo la forma del interrogante acerca de la realidad del arte y de la eternidad del alma (De Souza, 1932, pp. 49-50).

Más recientemente el crítico Luc Fraisse en *L'ouvre cathedral* (1990) señala que la principal influencia de Ruskin en Proust puede encontrarse en la fuerte impronta arquitectónica que tiene la *Recherche* a la que considera justamente una obra catedral. Fraisse muestra, por el estudio de la correspondencia y de la novela juvenil fallida *Jean Santeuil*, que el interés de Proust por la arquitectura medieval es preexistente al período ruskiniano, que ubica

entre 1900 y 1906. Sin embargo, dice que el contacto con la obra de Ruskin y su trabajo como traductor lo convierten en un erudito sobre iglesias medievales. Proust complementa la lectura de Ruskin con una documentación altamente especializada: los 10 tomos del *Diccionario razonado de la arquitectura francesa del siglo XI al siglo XVI* de Viollet le Duc, *El arte religioso del siglo XIII en Francia* de Emile Mâle, también *La catedral* de Huysmans sobre Chartres, entre otras obras (Fraisie, 1990).

En línea con esta perspectiva afirmamos que Ruskin, como mediador metanovelesco, influye decisivamente en diversos niveles de la novela, en particular en las concepciones del tiempo/espacio, de la memoria y el vínculo con la tradición.

Las ideas estéticas de Ruskin, según señalan sus biógrafos, se establecen en relación a dos elementos principales: la experiencia directa del arte y el romanticismo social, utópico, por el cual vincula el arte a las condiciones sociales de su época y a la moral. Precursor del *Gothic revival* y ligado al movimiento *Art and crafts*, junto a William Morris, condenó a la sociedad burguesa y a la teoría económica liberal. Ruskin proponía independizar el trabajo del obrero y su salario de la ley de la oferta y la demanda. Crítico de la civilización de las máquinas, abogó por la vuelta a la Edad Media y las comunidades artesanas. Sólo este retorno podría evitar, sostenía, la desintegración de la cultura artística. La Edad Media se identifica para él con Venecia, Florencia y Amiens. En cuanto a sus ideas sobre arte, se sustentaban sobre la creencia medieval de que la naturaleza es el lenguaje de Dios. Esas escrituras naturales son un texto al que el artista debe dedicarse para esclarecer su significado así como para ofrecer al espectador, a través de su obra, un cristal para leer la naturaleza. El artista para Ruskin debe, por tanto, conservar la inocencia de su mirada, preservar las impresiones recibidas de la naturaleza sin que la inteligencia las perturbe. Si la naturaleza es un texto sagrado, las formas más altas de arte son para el crítico las pinturas de paisajes –cuya máxima expresión son las obras de Turner– y la arquitectura gótica, en especial las catedrales. Estas, en de sus ornamentos, imitan las figuras naturales y en sus esculturas y bajo relieves narran escenas del Viejo y Nuevo Testamento. En *La biblia de Amiens* sostiene la idea de que la catedral es un libro escrito en un lenguaje de figuras cuyas significaciones se encuentran perdidas (Ruskin, 2006).

Su actitud antirrenacentista, la defensa del prerrafaelismo, el interés por Giotto –en particular los frescos de la capilla de la Arena en Padua –, la pasión por el gótico en lo espiritual y en lo arquitectónico, por ejemplo en las catedrales, el estudio detallado de la obra de Turner son algunos de los motivos que desarrolla en *Pintores modernos, Las siete lámparas de la arquitectura, Las piedras de Venecia, Las mañanas de Florencia, Sésamo y lirios, La biblia de Amiens*, entre otras (Ruskin, 1944, 1994, 2006, 2015a, 2015b y 2016).

Si en el amor a un objeto puede encontrarse la presencia del mediador, en esta enumeración incompleta, pueden advertirse la mediación ruskiniana en los numerosos motivos que reaparecen en la *Recherche*: en sus iglesias y catedrales, en el papel de la ciudad de Venecia desde el comienzo de la novela hasta el final del ciclo de Albertina, en las pinturas de Turner. Influye también en la concepción de obras y artistas ficcionales como Elstir y su pintura, en Combray y Balbec cuyos modelos, según los estudios genéticos, son combinaciones de Florencia y Venecia. Asimismo se puede hablar de un ciclo de Giotto en la novela que se abre con la comparación de Swann de la ayudante de cocina de Francisca con las alegorías de “Los vicios y las virtudes” que decoran la capilla de la Arena en Padua¹ y se cierra en *La fugitiva*, en los episodios del héroe en Venecia cuando visita la capilla de la Arena. Según Fraisse, los frescos de Giotto de la capilla de la Arena, constituyen uno de los modelos de la sintaxis narrativa de Proust. De la sucesión en el ciclo de frescos, a la sucesión y yuxtaposición de escenas en la *Recherche*. Así como los vitrales del siglo XIII conducen a la linterna mágica en la habitación de Combray.

Debe señalarse que Proust aproxima a Ruskin con el trascendentalismo de Emerson, otra lectura de juventud, autor poco mencionado en la *Recherche* que también sostiene la continuidad y comunión con la naturaleza. La concepción de Ruskin de la arquitectura y la pintura como metatextos del texto de la naturaleza, el papel del artista como lector de la naturaleza, los propios escritos ruskinianos sobre arquitectura y pintura como textos sobre metatextos, todos estos niveles de lectura y escritura encuentran una recepción en la *Recherche* proustiana. Lo mismo ocurre con la concepción de la creación como lectura, con la espacialización de la literatura y sobre todo en las relaciones entre el tiempo, el espacio y la memoria.

¹ Una colección de catorce alegorías en la que se presentan, enfrentadas cara a cara, en una pared las virtudes teologales y cardinales, y en la otra los vicios. El narrador llama la atención sobre esa “caridad sin caridad”, esto es, la distancia entre la imagen y lo significado.

Es sabido que sobre tiempo, espacio y memoria se discute la afinidad de Proust con Bergson (2006), con sus concepciones del tiempo como *durée* pura, inespacial y con la continuidad melódica de la memoria.² Por mencionar algunos ejemplos, en “El legado de Proust”, de Henri Peyre, declara que Proust es el novelista que Bergson pudo anunciar (Peyre, 1969). Por su parte, para Ricoeur la novela proustiana es, más que ninguna otra obra, un monumento literario a la intuición maestra de *Materia y Memoria* que consiste en que “el devenir no significa fundamentalmente paso, sino, bajo el signo de la memoria, duración” (Ricoeur, 2008, p. 557). En el marco de la interpretación bergsoniana la memoria y el olvido serían hechos psíquicos, huellas latentes o presentes que posibilitan la memoria o el olvido. Por el contrario, Georges Cattai en *Proust et ses métamorphoses* (1972) sostiene que al *fluir* continuo de la *durée* bergsoniana, Proust opone las “intermitencias del corazón”; para Bergson el tiempo es duración pura, en Proust el tiempo se encuentra a menudo espacializado; para Bergson el tiempo se revela en la continuidad del movimiento, para Proust en su discontinuidad ya que la evolución de los individuos y las sociedades están hechas de mutaciones. Por tal motivo, Cattai afirma que respecto de la concepción del tiempo Proust más que a Bergson es próximo a Kierkegaard, quien distingue el tiempo abstracto del filósofo, el tiempo discontinuo del artista y el instante de la eternidad del místico. Los dos últimos, para este crítico, propios también de la *Recherche*.

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... son oeuvre est métamorphose du temps, métamorphose de l’espace, métamorphose des êtres et des choses (Cattai, 1972, p. 22).

² Si bien la distinción entre la memoria inmanente a la conciencia y la memoria objetiva que miden los relojes es bergsoniana (*Materia y memoria, El pensamiento y lo movable, Los datos inmediatos de la conciencia*), Proust se diferencia, según Georges Poulet (1982), pues ante la continuidad melódica de Bergson nos muestra la discontinuidad y heterogeneidad inasible de la memoria. Por otra parte, la principal distinción de Proust es entre memoria voluntaria y memoria involuntaria o inconsciente.

Si, en efecto, hay un costado bergsonianos de Proust pues este ha leído algunas de sus obras y coincide en su concepción del arte en relación con el tiempo y su distinción entre el arte y la inteligencia abstracta y al hábito, sin embargo difiere, como decíamos, en la discontinuidad de la memoria y la continuidad tiempo/espacio. En este sentido podemos hablar de un costado Ruskin de Proust.

La temporalidad de la novela, que se desarrolla en primer lugar como acto de escritura, es inseparable del espacio poético que emerge de ella. Este juego temporal se produce a medida que se entretienen las frases y en ellas se van reconstruyendo paisajes, habitaciones, calles, ligados a su vez a la expresión de un rostro, a la inflexión de una voz, al sonido de una servilleta, a los pliegues de un vestido. Desde el comienzo de *Por el camino de Swann*, en el momento del despertar hay un yo que para saber quién es debe leerse en el cuarto en el que se encuentra, en la ubicación de los muebles, en la luz que se filtra por la puerta, en la disposición del cuerpo en la cama. El tiempo novelesco es en realidad un espacio-tiempo, un tiempo “encarnado” en los diversos espacios, el del cuerpo, el de los cuartos, los paisajes, las ciudades, el espacio poético de las obras de arte. En la novela se despliega una conciencia-mundo también de corte heideggeriano. Así, en tanto la impresión es inseparable del mundo, en Proust no se podría hablar estrictamente de la memoria como huella psíquica. Pues, como dice en *Por el camino de Swann* es en una impalpable gotita que se encuentra el edificio enorme del recuerdo.

A medida que reconocemos los lunares, los sombreros, la vajilla, el *croissant* que disfruta Madame de Verdurin, podemos preguntarnos si éste que surge de la escritura, se trata de un mundo biográfico individual, un mundo vivido, perdido y evocado, una mitología de la infancia, un *Bildungsroman*, novela de aprendizaje personal. Podemos preguntarnos en qué medida la memoria involuntaria proustiana significa, como lo ha interpretado Benjamin (1970), un quiebre con la tradición.

Lo que a nuestro juicio impediría una lectura, por decirlo así, individualista, privada, de resurrección del pasado es por una parte la presencia constante pero a menudo difícil de captar, de una serie de evocaciones con las cuales la escritura también establece un diálogo. Porque entrelazado con un universo de detalles, en ese mundo aparentemente biográfico e individual, en la novela Proust dialoga con los maestros. Un vasto conjunto de artistas,

críticos y filósofos, muchos de ellos mencionados en la novela, otros, tal vez los más presentes, casi sin ser nombrados, como es el caso de Ruskin. Pero fundamentalmente lo que hace objetable una interpretación individual y de ruptura con la tradición es una concepción de la memoria no como mero hecho psicológico individual y la del tiempo como espacio tiempo. En estos aspectos encontramos la impronta ruskiniana.

En efecto, la cuestión de la memoria para Ruskin es central para el análisis de la producción y recepción artísticas. Así, sobre Turner y los prerrafaelistas, afirma que la pintura no es cuestión de imaginación sino de memoria, que los artistas pintan lo que ven y no lo que saben. Una afirmación que Proust aplicará al pintor ficcional Elstir. Sin embargo en el papel que otorga a la arquitectura como “principio de las artes y que todas las demás han de seguirla en su principio y método”, Ruskin considera la memoria no como un hecho individual, ni como fenómeno puramente psicológico. En *Las siete lámparas de la Arquitectura* (1994), una de las cuales es la memoria, sostiene que aun cuando podemos vivir sin la arquitectura, nos es imposible recordar sin ella.

... sólo hay dos vencedores firmes del olvido de los seres humanos: la poesía y la arquitectura; y esta última que, de una forma u otra, engloba a la primera, detenta más poder en su realidad; es bueno tener no sólo lo que las personas han pensado y sentido, sino lo que sus manos han manipulado, su fuerza forjado, sus ojos contemplado todos los días de su vida (Ruskin, 1994, pp. 158-159).

Afín a esa especialización de la memoria y el tiempo, Georges Poulet sostiene que la novela de Proust comienza con una doble reconquista: el tiempo perdido y recobrado es el espacio perdido y recobrado (Poulet, 1982). Y ese espacio recobrado es arquitectónico, pictórico, literario, en suma artístico. Remite a una comunicación entre obras y artistas, pero a su vez mediada por las sucesivas recepciones. Como la iglesia de Combray, un palimpsesto donde se superponen lo mineral, lo vegetal, lo animal, el espíritu humano y que plasma en sus paredes y sus escalinatas, las huellas de los fieles (Cf. Melamed, 2001).

Decíamos que la relación con el mediador es ambigua y que la admiración por Ruskin se torna en reproche. En la progresión de los paratextos de la *Biblia de Amiens* Proust termina acusando a Ruskin de idolatría, pecado favorito, por otra parte, de muchos de los personajes de la *Recherche*:

tengo la impresión de que Ruskin no ha dejado de cometer continuamente el pecado de la idolatría. Y en el momento mismo en que predicaba la sinceridad, faltaba a ella, no en lo que decía, sino por la manera de decirlo. Las doctrinas que profesaba eran doctrinas morales y no estéticas, y sin embargo las elegía por su belleza (...). Y este pecado lo cometía constantemente, en la elección misma de cada explicación de un hecho, de cada apreciación sobre una obra, en la elección misma de las palabras empleadas - y acababa por imprimir una actitud mentirosa al espíritu que así se comportaba continuamente (Proust, 1975, p. 310).

Y a medida que avanza la escritura de la *Recherche* el nombre de Ruskin resulta entonces silenciado. Más aún, el mundo novelesco abandona los climas medievales y ruskinianos de Combray y de Balbec. Porque Proust, a diferencia de la duquesa de Guermantes, sí ha sufrido las perturbaciones de la modernidad, es decir, las ideas de Kant y la nostalgia de Baudelaire.

à l'accent, au choix de mots on sentait que le fond de conversations de la duchesse venait directement de Guermantes. Par là, la duchesse différait profondément de son neveu Saint-Loup, envahi par tant d'idées et d'expressions nouvelles; il est difficile, quand on est troublé par les idées de Kant et la nostalgie de Baudelaire, d'écrire le français exquis d'Henri IV, de sorte que la pureté même du langage de la duchesse était un signe de limitation, et qu'en elle l'intelligence et la sensibilité étaient restées fermées à toutes les nouveautés... (Proust, 1987-1989, p. 94).

La modernidad se vincula a las alteraciones del tiempo de Baudelaire, a su lírica urbana, a su fascinación por el mal. Y también al idealismo, a la primacía de la subjetividad, al vacío metafísico. Encontramos entonces que la novela se convierte en un mundo ruskiniano descompuesto, como un jergológico incomprensible, desquiciado. Si Ruskin, en su pasión por el detalle, instaba a buscar en la catedral de Ruan una pequeña figura, casi imperceptible para el ojo humano, que el escultor se había esforzado en colocar allí aún cuando nadie la viera, Proust, también cultor del detalle, lo traslada, como observa Adorno, a la arquitectura de los vestidos (Adorno, 1962). El narrador elogia el interior de la chaqueta de Odette, vista accidentalmente, cuya delicada y minuciosa confección era invisible a las miradas ajenas.

Sin embargo, aun cuando el nombre de Ruskin fuera silenciado, y contra sus creencias, el universo de detalles de la novela no representan ya ningún valor moral, sino que aparece lo sórdido, lo abyecto, lo absurdo, no puede negarse que Ruskin continúa presente. Como el mundo de la infancia, como el eco de la campanilla que anuncia la llegada de Swann, las palabras de Ruskin continúan sonando a la distancia como la voz de un paraíso perdido, reencontrado y vuelto a perder. Diane Leonard, autora en la entrada correspondiente a “Ruskin” del *Diccionario Marcel Proust* (2014, p. 890), sostiene que Proust ha dejado, al final de su artículo “Ruskin en Notre Dame de Amiens”, una clave para explicar la ausencia del crítico inglés en la novela. En ese texto, Proust observa el pórtico de la catedral donde se encuentran los cuatro grandes profetas y agrega

... hay uno más que no está aquí y del que, sin embargo, no podemos decir que está ausente, pues lo vemos por doquier. Es Ruskin: si su estatua no está a la puerta de la catedral, está en el umbral de nuestro corazón. (Proust, 1975, p. 285)

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. (1962). Sobre Proust. En *Notas sobre literatura*. Barcelona: Ariel.
- Benjamin, W. (1970). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Sobre el programa de la filosofía venidera y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus ed.
- Cattai, G. (1972). *Proust et ses métamorphoses*. Paris: Nizet.
- De Souza, S. (1932). *L'influence de Ruskin sur Proust*. Montpellier: Faculté de Lettres.
- Fraisse, L. (1990). *L'oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*. Paris: José Corti.
- Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama.
- Henry, A. (1983). *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris: Flammarion.
- Leonard, D. (2014). Ruskin. En A. Bouillaguet y B. Rogers (Dirs.), *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion.
- Melamed, A. (2001). Sobre la presunta solidez de las catedrales. En J. C. Moran, *Proust más allá de Proust*. La Plata: De la Campana.

- Peyre, H. (1969). El legado de Proust. En *Proust*. Buenos Aires: Ed. Jorge Alvarez.
- Poulet, G. (1982). *L'espace proustien*. Paris: Gallimard.
- Proust, M. (1975). John Ruskin en "En memoria de las iglesias asesinadas". *Los placeres y los días. Parodias y misceláneas*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1987-1989). *A la recherche du temps perdu* (versión de J-Y. Tadié). Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- Ruskin J. (1944). *Arte primitivo y pintores modernos*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Ruskin, J. (1994). *Las siete lámparas de la arquitectura*. México: Coyoacán.
- Ruskin, J. (2006). *La Biblia de Amiens*. Madrid: Abada.
- Ruskin, J. (2015a). *Mañanas en Florencia*. Valencia: Pre-Textos.
- Ruskin, J. (2015b). *Sésamo y lirios*. Madrid: Cátedra.
- Ruskin, J. (2016). *Las piedras de Venecia y otros ensayos*. Barcelona: Biblok.

Acerca de la coordinadora

Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata, su tesis versó sobre “La vejez en la obra de arte de Marcel Proust”. Es Profesora Titular en las Facultades de Humanidades y Ciencias de la Educación y de Periodismo y Comunicación Social en esta misma universidad. Asimismo, dicta el seminario sobre estética en la Maestría de Estética y Teoría de las Artes de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Coordinó la publicación de las *Actas de las Jornadas Marcel Proust: Literatura y Filosofía* (2016). Tiene numerosos artículos y capítulos de libros en publicaciones especializadas y de divulgación.

En la edición 2017 de las Jornadas sobre Marcel Proust, los trabajos pueden articularse en torno a tres diálogos que se plantean en su obra o a partir de ella: 1) diálogo hacia y desde otras obras y manifestaciones artísticas. Aquí la comunicación, en doble dirección hacia el arte del pasado y el arte del futuro, anticipa o recupera obras o aspectos de manifestaciones artísticas; 2) diálogo con la filosofía a partir de la presencia de problemas y concepciones filosóficas en la novela y en la diversidad de lecturas filosóficas de la novela; 3) diálogo con la naturaleza, presente como una suerte de sustrato de la trama, en una multiplicidad de hermenéuticas que van desde la visión poética y encantada de la infancia y las primeras ensoñaciones juveniles a la naturaleza como fuente de misterio y de lo indescifrable y, finalmente, ligada a la vejez, a la destrucción y a la muerte.

**Trabajos, Comunicaciones
y Conferencias, 35**

ISBN 978-950-34-1709-6

IdIHCS | Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales

