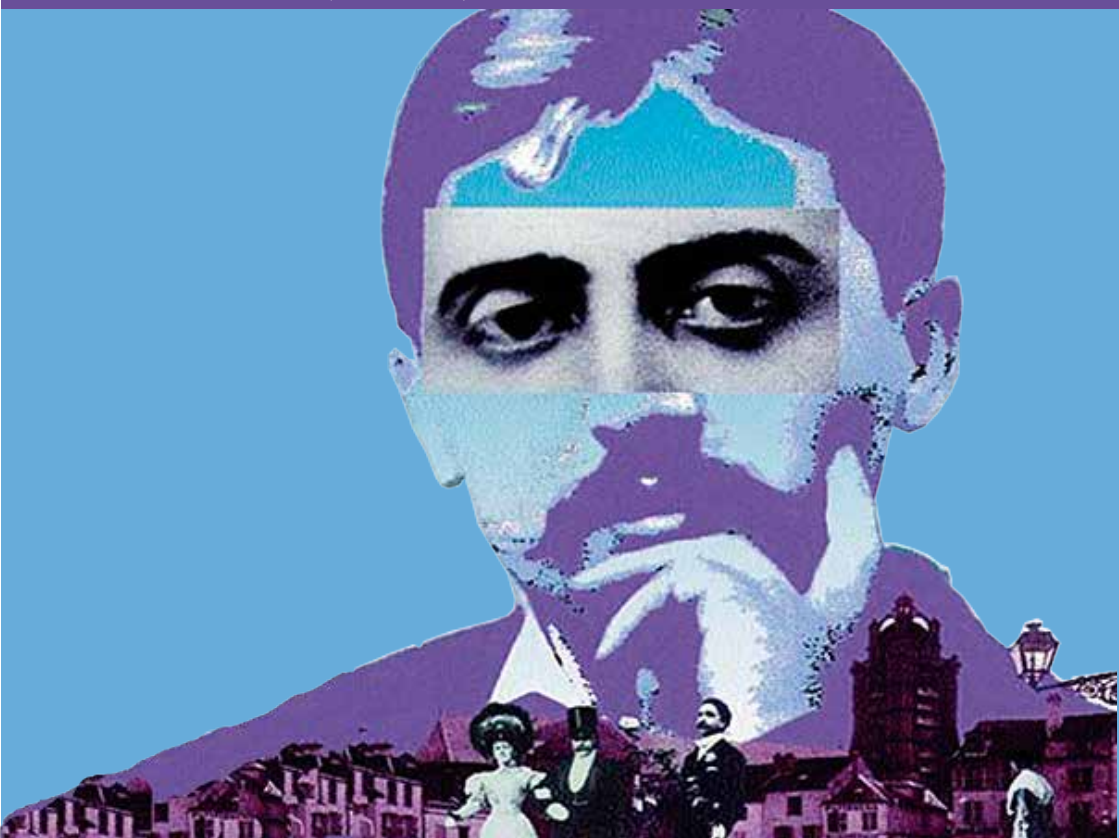


Trabajos, Comunicaciones y Conferencias

Actas de las Jornadas Marcel Proust
Literatura y filosofía

Anaía Melamed
(coordinadora)



FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

**Actas de las Jornadas Marcel Proust:
literatura y filosofía**

Ensenada, 1 y 2 de diciembre de 2014

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

2016

Diseño: D.C.V Celeste Marzetti

Tapa: D.G. P. Daniela Nuesch

Asesoramiento imagen institucional: Área de Diseño en Comunicación Visual

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2016 Universidad Nacional de La Plata

Actas de las Jornadas Marcel Proust: literatura y filosofía

Ensenada, 1 y 2 de diciembre de 2014

ISBN: 978-950-34-1398-2

Número de la colección: Trabajos, comunicaciones y conferencias 28

Cita sugerida: Melamed, A. (coord.). (2016). Actas de las Jornadas Marcel Proust : Literatura y filosofía (2014 : Ensenada). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Trabajos, comunicaciones y conferencias ; 28) Recuperado de <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/73>



Licencia Creative Commons 3.0 a menos que se indique lo contrario

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Dr. Aníbal Viguera

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Ana Julia Ramírez

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Prof. Laura Lenci

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

INDICE

Presentación	6
<i>Analía Melamed</i>	
Sobre los trabajos presentados en las jornadas	9
<i>Leopoldo Rueda</i>	
Literatura y filosofía: por los caminos de la ambigüedad	16
<i>Silvia Solas</i>	
Identidades ficticias, alienación y enmascaramiento: la teoría anti-egológica de J. P. Sartre en la función amor proustiana	29
<i>Luisina Bolla y Andrea Noelia Gómez</i>	
Rorty adversus Rorty: posibilidades políticas en la lectura neopragmatista de la novela proustiana	38
<i>Leopoldo Rueda</i>	
Sobre las condiciones de posibilidad de la metáfora visual	52
<i>Alejandra Bertucci</i>	
La Prisionera de Marcel Proust: el factor Pussy Galore	61
<i>María Luján Ferrari</i>	
El travestismo y la “raza maldita”	71
<i>Ignacio Lucía</i>	
Madame de Sévigné y algunos aspectos centrales del amor en la novela proustiana	81
<i>Andrea Noelia Gómez</i>	
Memoria y experiencia en Proust: una lectura de “Unos amores de Swann”	89
<i>Santiago Woollands</i>	
Recordar y despertar: dos experiencias de umbral en Saer y Proust	100
<i>María Alma Moran</i>	
Elogio al fracaso (Sobre lecturas deseantes de la Recherche)	109
<i>Luis Fernando Butierrez</i>	
Charlus, un recorrido personal de la decadencia	118
<i>Analía Melamed</i>	

Presentación

Las jornadas “Marcel Proust: literatura y filosofía” realizadas durante el año 2014 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Educación de la UNLP contaron con el valioso auspicio del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (Conicet-UNLP) y del Departamento de Filosofía. Estas jornadas constituyeron un aporte más a una tradición de estudios proustianos del Departamento de Filosofía, que incluye el desarrollo de proyectos de investigación, tesis doctorales, publicaciones de libros, artículos, ponencias, etc. El antecedente más directo de las jornadas de 2014 se remonta a las Jornadas “Proust y la estética contemporánea” realizadas el 21 y 22 de septiembre de 2000 en el pasaje Dardo Rocha de La Plata, con el auspicio de los Departamentos de Filosofía y de Letras de la UNLP así como de la Embajada de Francia. En esa ocasión fueron organizadas por Julio Moran en calidad de director y quien escribe como secretaria. Contaron además, con la presencia de numerosos especialistas de filosofía, letras, historia del arte, pintura, cine.

En 2014 quisimos retomar aquel espíritu de las primeras jornadas y para ello contamos con el aporte entusiasta de alumnos de la carrera de Filosofía –también de las carreras de Letras e Historia– reunidos en un grupo de lectura sobre Proust. Asimismo tuvimos la colaboración de Profesores de Filosofía y de Letras, muchos de los cuales habían participado también de las jornadas realizadas 14 años antes.

Por mi parte, para la apertura de las jornadas me propuse investigar sobre la vida de Marcel Proust y lo que cien años antes le había ocurrido, para que nuestra reunión fuera al mismo tiempo una ocasión para conmemorar algún acontecimiento especial de su vida u obra. Al indagar en las biografías, particularmente la de Jean-Yves Tadié,¹ de donde extraje la información que

¹ Jean-Yves Tadié. (1983). *Proust* (pp. 281-287). París: Belfond.

sigue, encontré que posiblemente 1914 fue uno de los años más tristes de la existencia de nuestro autor. En efecto, el 1 de enero se publica en la *Nouvelle Revue Française* una crítica demoledora de Henri Ghéon a *Por el camino de Swann* editada el año anterior. Ghéon considera a la obra “producto del ocio”, “lo contrario de la obra de arte, es decir, un inventario de sensaciones” que “rebasaba nuestra irritación”. Para medir la importancia que la crítica tendría sobre Proust baste señalar que éste consideraba a la *Nouvelle Revue Française* como parte de su familia espiritual. No obstante, intenta defenderse al afirmar –en una nota dirigida a Ghéon– que no se trata de un producto del ocio porque su enfermedad le permite escasas horas de trabajo. Mientras que a la acusación de minuciosidad responde que sin estrellas y microbios no se puede descubrir las leyes profundas de la vida y de la naturaleza. Hay que señalar que también recibe críticas elogiosas, por ejemplo la del pintor Jacques Emile Blanche publicada el 15 de abril en *L’Echo de Paris*.

El 30 de mayo su amado Agostinelli –que estaba inscripto en una escuela de aviación con el nombre Marcel Swann– cae al mar en una avioneta y muere ahogado. Ese mismo día Proust le había escrito una carta donde contaba que le había comprado un avión y que tenía intención de hacerle grabar el soneto “El cisne” de Mallarme (el mismo que el narrador de *En busca del tiempo perdido* quiere grabar en el *rolls* de Albertina). Proust compara su dolor por la muerte de Agostinelli con el de la muerte de su madre.

En el mes de julio se declara la Gran Guerra, hoy conocida como la primera guerra mundial, cuyos efectos devastadores son ampliamente conocidos. Su hermano y muchos de sus amigos van al frente. En esa época su correspondencia incluye las listas de los amigos caídos en combate. De esos textos, las descripciones de las noches en París durante la guerra reaparecerán en el *Tiempo Recobrado*. El 17 de diciembre muere en el campo de batalla uno de sus más queridos amigos: Bertrand de Fénelon. Y el 31 de diciembre, en una carta, se refiere al año 2014 como “este año horroroso”.

También durante 1914 transcurre la preparación de *El mundo de Guermantes* y de ese año datan esbozos de lo que serán *Sodoma y Gomorra*, *La prisionera*, *Albertina ha desaparecido*.

De lo dicho surge que resulta imposible escoger algún acontecimiento de ese año que sea digno de celebración cien años después, sin embargo sí hay algo que es necesario rescatar, una suerte de mensaje que atraviesa los años y

tiene significado en un contexto que ya no es el mismo, pero que se le parece en su violencia. Y es que en un mundo que se derrumba, la persistencia en la escritura, la confianza en la propia obra y en su capacidad redentora del sufrimiento, son merecedoras de recuerdo y admiración.

Analia Melamed

Sobre los trabajos presentados en las Jornadas

*Leopoldo Rueda*¹

Los trabajos que aquí se presentan abordan distintos aspectos de la obra proustiana, e indagan todos ellos los puntos de vinculación entre la literatura y la filosofía, eje principal de las Jornadas. En este sentido, en “Literatura y filosofía: por los caminos de la ambigüedad” Silvia Solas comienza con dos preguntas básicas, a saber, ¿qué tienen en común literatura y filosofía? ¿Qué las diferencia? En el abordaje de estas preguntas, Solas retoma por un lado la perspectiva de Proust como un referente del campo de la literatura que aborda la filosofía y por otro lado la perspectiva de Merleau-Ponty, quien desde la filosofía trabaja la literatura. En los trabajos de Merleau-Ponty sobre Proust es donde justamente resalta la relación entre literatura y filosofía, dado que allí se pone de relieve su condición de posibilidad: la convicción de que somos contingencia y ambigüedad. Si, como sostiene Merleau-Ponty, la tarea del novelista es hacer que las ideas existan delante de nosotros, la filosofía y la literatura vuelvan a reunir sus caminos cuando la primera busca dar cuenta de la experiencia del mundo, por lo cual ya no puede prescindir de las historias literarias, en tanto que ellas no representan o traducen algo, sino que hacen accesible ese algo a la experiencia de todos. Pero, como señala Solas, en el caso de la novela proustiana no sólo se experimenta una obra (una sonata o a Fedra) sino que también experimentamos la experiencia del receptor de dichas obras. Es a través de la literatura donde se recupera una noción no dualista de la experiencia humana, o mejor, donde se encuentran superados los dualismos adentro/afuera, sujeto/objeto, cuerpo/pensamiento, ideal/sensible, y sobre todo visible/invisible. La

¹Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata-CONICET.

literatura y la filosofía tienen así la tarea de mostrar el trasfondo metafísico del hombre, su fundamental contingencia, su ambigüedad.

En Proust esta contingencia llega hasta lo más profundo de lo humano, a su yo, cuestión que es trabajada en el capítulo titulado “Identidades ficticias, alienación y enmascaramiento: la teoría anti-egológica de J. P. Sartre en la función amor proustiana” de Noelia Gómez y Luisina Bolla. Tomando la noción de intertextualidad, las autoras indagan en las identidades inestables que aparecen en la novela proustiana desde un marco sartreano, más precisamente desde la teoría de la alienación egológica del primer Sartre. En efecto, la inestabilidad ontológica que caracteriza los personajes proustianos logran ciertos momentos de sutura, de cristalización de una identidad siempre precaria. Del mismo modo, Sartre sostiene que el ego es una instancia derivada, secundaria, mediante la cual la conciencia enmascara su absoluta espontaneidad. El yo ilusorio tiene como función evitar la angustia antes las infinitas posibilidades derivadas de la inestabilidad ontológica y de esta manera lo que opera es un esquema secuenciado como conciencia/alienación/yo. Las autoras sostienen que este esquema funciona también en el caso de las identidades de los personajes de Proust, donde el amor es tanto una instancia alienante como instancia de sutura (siempre precaria) de las identidades. Identidades por supuesto siempre ficticias y teatrales, que configuran la trama de simulacros y equívocos que caracteriza la novela, una trama también de anticipaciones y decepciones.

El radical antiesencialismo y consecuente perspectivismo que caracteriza a la novela proustiana puede ser leído desde una perspectiva política, siempre que el reconocimiento de que no hay verdades últimas pueda favorecer el entrar en una comunicación con otros. En este sentido, en “Rorty adversus Rorty: posibilidades políticas en la lectura neopragmatista de la novela proustiana” Leopoldo Rueda propone leer a Proust desde la teoría de la literatura rortiana, contradiciendo lo que Rorty mismo sostiene acerca de Proust. En efecto, fiel a su idea de la separación del ámbito de lo público y lo privado, Rorty afirma que la novela proustiana solo sirve a efectos de nuestra autoperfección privada pero poco tiene que ver con el fomentar la solidaridad humana. No obstante, atendiendo a la concepción de la literatura del mismo Rorty, es justamente esta la que tiene la función de mostrarnos la pluralidad de los puntos de vista, la posibilidad de autocreación, la necesidad de estimular nuestra imaginación y

de tratar de ver los muchos mundos que nos presentan los otros. El abandono de una perspectiva autoritaria que nos haga creer que estamos en posesión de una verdad es la posibilidad de entrar en una conversación con otros. Es por ello que para el autor del trabajo la novela proustiana sí ofrece perspectivas políticas y que el autor neopragmatista al hablar de Prout contradice su propia concepción de la literatura.

Es justamente en el arte donde se expresa la posibilidad de observar las cosas de otra manera. Alejandra Bertucci se pregunta acerca de si “es posible la metáfora visual” y para ello retoma los aportes de Proust pero también de Ricoeur y de Gombrich. En términos generales las metáforas han sido entendidas como un tropo fundamentalmente lingüístico mediante el cual es posible comparar términos extraños a partir de una desviación o torsión de los sentidos. Como sostiene la autora en “Sobre las condiciones de posibilidad de la metáfora visual”, retomando la concepción aristotélica, las metáforas se caracterizan por un índice negativo (el choque de dos elementos heterogéneos) y por un índice positivo (la posibilidad de observar una nueva semejanza), pero lo interesante de la concepción de las metáforas en el arte de estos tres autores es que para ellos son estas metáforas las que permiten redefinir las categorías con que capturamos lo real y cuestionar las clasificaciones anteriores, teniendo por lo tanto un auténtico valor cognitivo. Pero Proust, como da entender Bertucci, va un poco más lejos todavía cuando afirma que la pintura representa la posibilidad de acceso a una experiencia más originaria del mundo que la que ofrece el lenguaje y el intelecto. De este modo, para Proust, el arte revelaría una “naturaleza poética” en la cual se disuelven las clasificaciones habituales, pero para que el arte revele esto requiere de metáforas vivas, que no fijen su sentido en convenciones sino que exijan al vidente de un esfuerzo de comprensión.

Si para Proust el arte es una posibilidad de comprender a los demás, en su novela él busca lograr una intelección de mundos desconocidos, sobre todo el mundo de las mujeres y las relaciones homoeróticas entre ellas. En “La Prisionera de Marcel Proust: el factor Pussy Galore” Luján Ferrari explora la construcción de la homosexualidad femenina en la Recherche a partir de la construcción del personaje de Albertine y su posible lesbianismo. En la lógica de todos los amores que retrata Proust, el ser amado siempre aparece como un emisor de signos ambiguos, cuya decodificación exacta pareciera

depender de ser habitante de un mundo del cual no somos parte. Los mundos posibles que el arte abre son los que el amor cierra, dejándonos sin embargo la conciencia de su visión y el deseo de participar en ellos. En la novela el amor funciona incluso como un prisma deformante a la hora de considerar la homosexualidad: si en el caso del barón de Charlus la homosexualidad se vuelve feminizante, no sucede lo mismo en el caso de Albertine, cuya sospechada homosexualidad no la masculiniza. Por otro lado, si cuando el amor no interviene se goza de un privilegio epistemológico que permite decodificar los signos y ver, cuando se ama, por el contrario, la mirada recae sobre uno. El mundo de las mujeres aparece en Proust como un mundo desconocido y con características esenciales. Ahora bien, la autora sostiene que al secuestrar a Albertine, lo que se busca es invertir dicha lógica y “mirar sin ser visto”. De esta manera, el amor entre mujeres es puesto como objeto de placer erótico para la mirada masculina, derribando el incognoscible mundo femenino. La autora llama esto el factor Pussy Galore, un elemento mítico y fraudulento que juega tanto en Proust como en buena parte de la cultura popular del siglo XX a la hora de establecer un código la mirada sobre la sexualidad entre las mujeres desde un código visual heterosexual masculino.

El tópico de la homosexualidad es trabajado también por Ignacio Lucía, quien en “El travestismo y ‘la raza maldita’” retoma los aportes de Kosofsky Sedgwick y analiza cómo aparecen en la *Recherche* dos modelos explicativos de la homosexualidad en abierta contradicción. Por un lado, como muestra la escena de seducción entre el barón de Charlus y Jupien, desde el punto de vista de Marcel, la homosexualidad es comprendida desde el tropo universalizante de la “inversión” siendo el homosexual una mujer atrapada en el cuerpo del hombre pero no contradiciendo el patrón heterosexual: una mujer que desea un hombre, un hombre que desea una mujer. La otra visión que aparece en la *Recherche*, o visión “minorizante”, comprende que la homosexualidad es una identidad en sí misma, totalmente distinta de la heterosexualidad, y que determina un tipo peculiar de deseo. Se trata así del tropo de “separatismo de género”. La convivencia de estos dos modelos contradictorios se relaciona según el autor con la crisis en la definición de la homosexualidad de principios de siglo XX de la cual Proust se hace eco. No obstante, no se trata solo de esto, sino que Proust mismo evalúa ambos modelos poniéndolos a jugar en ese escenario teatral de experimentación que es la novela.

Por su parte, en “Madame de Sévigné y algunos aspectos centrales del amor en la novela proustiana” Noelia Gómez propone una lectura intertextual entre las cartas de Sévigné a su hija y el modelo del amor materno que es presentando en la *Recherche*. La autora argumenta que Proust da indicios de que los personajes sabían del amor incestuoso de Mme. de Sévigné por su hija, y por este motivo la inclusión de sus citas y las referencias a sus *Cartas* son entonces marcos de comprensión para entender las lógicas del amor en la novela no quedando exceptuado el amor materno de la perversión y degradación que caracterizan los “verdaderos amores” en Proust. Pero, si las Cartas funcionan como una pista que depende del horizonte del lector descifrar, abren al mismo tiempo un lugar para que el lector haga una lectura telescópica, es decir, se abren muchas perspectivas que no pueden ser jerarquizadas en una escala de más o menos verdaderas sino que todas son válidas. Para Proust la relación con el arte no puede ser dogmática.

Precisamente, Santiago Wollands en su trabajo titulado “Memoria y experiencia en Proust: una lectura de ‘Unos amores de Swann’” señala que Proust denuncia la forma dogmática en que la burguesía se relaciona con el arte. En efecto, el clan de los Verdurin, gobernado por la “ama”, exige a su cogollito la adhesión sin fisuras de los criterios estéticos. No obstante, se trata de una fe donde el arte es una mercancía entre otras que se utiliza como instrumento de legitimación de los nuevos valores de una clase ascendente. La posibilidad de una genuina experiencia con el arte aparece con el personaje de Swann, a partir de la memoria involuntaria que, al mismo tiempo que preserva a las cosas de la nihilización propia del tiempo destructor, funde el pasado y el presente en un dato significativo que se vuelve así lo único digno de fe. La experiencia del arte aparece en Proust como la experiencia por excelencia capaz de ser resguardada por la memoria involuntaria, y como la única que puede sobrevivir al tiempo destructor, pero esta se encuentra amenazada por el amor que todo lo pervierte, como es el caso de Swann, quien a raíz de asociar el arte al amor lo pervierte y se convierte en un “solterón del arte”.

El acceso a una genuina experiencia que recupere toda la densidad de lo real puede encontrarse también en lo que Alma Moran llama “experiencias del umbral”. Partiendo del diagnóstico benjaminiano de la crisis de la experiencia en “Recordar y despertar: dos experiencias de umbral en Saer y Proust” la autora argumenta que tanto para Proust como para Saer el momento del despertar

es un momento fundamental en la posibilidad de la recuperación de la trama de la experiencia. En efecto, para ambos autores, el despertar se proyecta como principio creador y dinamizador a lo largo de sus obras y por otro lado la tematización del despertar remite a la preocupación por lo real. Como punto de confluencia de ambos autores, el despertar es el momento dialéctico por excelencia entre el sueño y la vigilia y funciona así como momento dialéctico entre la ficción y la realidad.

El despertar es también el momento en el que todas las certezas caen y con ellas, caen también todos los hábitos y todas las costumbres que conforman el yo. Como analiza Luis Butierrez, la dinámica del deseo sigue un camino similar. En “Elogio al fracaso (sobre lecturas deseantes de la *Recherche*)” el autor busca articular algunas lecturas en torno a la discusión del deseo y del placer del lector de la novela con la teoría del deseo de Deleuze. A partir de algunos episodios seleccionados, Butierrez hace una reconstrucción de la teoría del deseo de Proust y se pregunta también acerca de si es posible una lectura deseante de la novela. Siguiendo los episodios de los viajes a Balbec del héroe y de la aventura de amor con Albertine, el autor sostiene que en Proust el deseo funciona como algo previo a la relación sujeto-objeto, y que el primer momento es una liberación o un despertar de las potencias del deseo a partir de la caída de los hábitos y las costumbres, producto de una situación novedosa (un viaje, una persona, una obra de arte), una suerte de desterritorialización. Los nuevos hábitos configuran nuevas territorializaciones y una nueva pérdida del deseo, del cual queda siempre un excedente, un “goce procedente de un deseo muerto” que se proyecta en las nuevas sucesiones deseantes. El deseo es entendido así no como la relación entre un sujeto y un objeto sino como campos de fuerza y multiplicidades que se abren o cierran a partir de ciertos dispositivos y que las territorializaciones en hábitos y costumbres clausuran. Por ello, elogiar el fracaso, es valorar la caída de los hábitos y costumbres que liberan las potencias del deseo y que permiten desterritorializaciones, y es esta teoría del deseo la que se pone en juego cuando un lector se acerca a la novela: el fracaso de cada hipótesis de lectura.

Si como dijimos al principio, la ambigüedad era el trasfondo metafísico del hombre que la literatura y la filosofía tenían la tarea de revelar, la novela proustiana expone esta ambigüedad tanto en su aspecto positivo y productivo (como la tarea de autocreación) como también en su aspecto trágico que se

vislumbra principalmente en el recorrido decadente que siguen los personajes de Proust, es decir, expone ambiguamente su teoría de la ambigüedad. En este sentido, en “Charlus, un recorrido personal de la decadencia” Analía Melamed sostiene que por sus múltiples perspectivas el barón deviene un cristal imprescindible para analizar la novela pero también es un espejo en el cual mirar nuestras propias vidas y nuestras lecturas. En efecto, sobre la figura de Charlus, Proust va superponiendo capas, pistas falsas, signos equívocos sujetos a constantes desciframientos que refieren a su fundamental ambigüedad. En Charlus se expone el fracaso de todas las certezas tanto sobre el mundo como sobre los personajes, el fracaso también de los intentos de ocultar una naturaleza que nos excede, pero también se expone en él la batalla de los mundos sociales, la locura y la perversión del amor. Sobre el cuerpo de ese ser ambiguo, como muestran las últimas apariciones de Charlus, no pueden dejar de leerse la tragedia de esa ambigüedad y las marcas de las batallas contra sí mismo, y sobre todo, la batalla siempre perdida contra el tiempo destructor.

Literatura y filosofía: por los caminos de la ambigüedad

Silvia Solas¹

Si logramos comprender el sujeto, no lo será en su
pura forma, sino buscándolo en la encrucijada de
sus dimensiones

Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*

Podríamos comenzar por plantear dos cuestiones elementales para dar inicio a una exploración sobre las relaciones entre literatura y filosofía: ¿qué tienen en común?, y por extensión u oposición, ¿qué es lo que las distingue? Considero que la primera de estas cuestiones es la que resulta más productiva, ya que diferenciarlas, muy posiblemente, nos llevaría por andariveles técnicos, genéricos o de estilo. En cambio, partir de la idea de que hay algo compartido entre el filosofar y el hacer literatura, más bien parece llevarnos a terrenos más complejos que, suponemos, suelen ser más fructíferos.

Curiosamente, cada uno de estos dominios tiene, en la historia del pensamiento reciente, un título que interroga (y en tal interrogación se juega la más elemental pregunta filosófica) sobre su condición.

En primer lugar, Jean Paul Sartre escribe, en 1948, *¿Qué es la literatura?*, entre cuyos objetivos, sustentados en la convicción de que la finalidad de la literatura es convocar al lector a la realización de la libertad humana, sobresale la diferenciación entre el escritor “comprometido” de aquél que, como sostiene su autor, “escribe para la posteridad”. Bien podría pensarse, en paralelo, al filósofo como un “escritor” que decide su escritura para el presente o para el futuro.

Por su parte, Gilles Deleuze y Félix Guattari titulan *¿Qué es la filosofía?*

¹ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata-CONICET.

al texto editado en 1991, en el que intentan establecer que de lo que se trata, al hacer filosofía, es de inventar o fabricar conceptos para lo cual, en múltiples ocasiones, Deleuze recurre a la literatura y al arte. Hay además, en esta forma de entender la filosofía, un fuerte componente habitualmente más asociado a la escritura literaria, como es la creatividad.

Intentemos, por nuestra parte, un primer esbozo de respuesta ante la cuestión de cuándo un texto es literario o es filosófico. Digamos, en consonancia con la consideración proustiana respecto del lector: precisamente, en la lectura. Es, en definitiva, el lector, quien enfoca la perspectiva con que se lee un texto. Así, no podría negarse que es en la lectura y posiblemente solo en ella, que puede satisfacerse tal disyuntiva. En tal supuesto, también podría plantearse incluso, la posibilidad de un abordaje literario de la filosofía y uno filosófico de la literatura. Es decir, la lectura es susceptible de constituir (o no) una comprensión filosófica de un texto literario y, viceversa, la comprensión literaria de un texto filosófico.

Con relación a esta última alternativa, Elena Oliveras ha establecido en su estudio sobre la metáfora en las artes plásticas (2007) un recorrido por diferentes imágenes visuales a las que los filósofos han echado mano para dar a comprender sus ideas: desde la caverna platónica, el búho de Hegel o el Leviatán de Hobbes, hasta el caminante de Nietzsche, la luz negra de Derrida o el rizoma de Deleuze y Guattari, todas metáforas-concepto en las que se apoyan para dar cuenta de sus respectivas visiones de la realidad y de nuestras posibilidades de expresarla. Resulta en tal interpretación que hay bastante de literario en las disquisiciones filosóficas, aún en las que estimamos como más sistemáticas.

Acaso, ¿no sería lícito efectuar una lectura literaria de los diálogos platónicos, de los aforismos nietzscheanos, de múltiples pasajes en los textos de Heidegger y de muchos otros filósofos contemporáneos?

Por su parte, los textos literarios son, a menudo, especialmente en la contemporaneidad, referentes para la filosofía. Es, precisamente, uno de los objetivos de este encuentro, interpreto, ahondar y expandir esta afirmación. Y, naturalmente, es Marcel Proust uno de los ejemplos paradigmáticos para problematizarla, en tanto, además de muchas otras cosas, su gran obra literaria es una respuesta, bien que desmesurada y hasta provocativa, a la elemental pregunta que la originó: “¿debo escribir una novela o un estudio

de filosofía?”

Es en esta pregunta que se juega la idea de que, de algún modo, filosofía y literatura comparten, al menos, ciertos propósitos, algunos rumbos y quizá, varias conjeturas.

Uno de los filósofos contemporáneos que estimo relevante en esta perspectiva es Maurice Merleau-Ponty. No solo porque buena parte de su producción escrita invita a la lectura en clave literaria sino, y principalmente, porque ha hecho del arte y de la literatura ámbitos imprescindibles para la fundación de lo que llamaba “la nueva filosofía”, en la medida en que encontraba en ellos (aunque también en los nuevos enfoques científicos) un camino ya iniciado en la imprescindible superación del dualismo moderno y que la filosofía debía comenzar a caminar. Fue, precisamente, Marcel Proust, uno de los escritores sustantivos que nutre el pensamiento del filósofo y a quien consideraba como el que había llegado más lejos en la deseable superación de la dicotomía “visible-invisible”.

Propongo, entonces, en esta oportunidad, recorrer la cuestión de la relación entre la literatura y la filosofía, a partir de las disquisiciones merleau-pontyanas, con los escritos de Proust como referencia, poniendo de relieve aquello que, al decir de Merleau-Ponty, admite este juego entre una y otra: la convicción de que somos, y la realidad con nosotros, contingencia y ambigüedad.

Filosofía y literatura en Merleau-Ponty

Deleuze mismo, con fuertes resonancias merleau-pontyanas,² aunque sin admitirlo, sostiene en el texto escrito con Guattari ya citado:

Tal vez lo no filosófico, esté más en el meollo de la filosofía que la propia filosofía, y significa que la filosofía no puede contentarse con ser comprendida únicamente de un modo filosófico o conceptual, sino que se dirige también a los no filósofos, en su esencia. Veremos que esta relación constante con la no filosofía reviste aspectos variados [...] (1993: 45).

Como ha quedado dicho, es Merleau-Ponty, uno de los filósofos, tal vez de los más decididos, que se han comprometido filosóficamente con esta re-

² Para Merleau-Ponty la “nueva filosofía” tendría que iniciar un camino a partir de lo que llamó la “no filosofía” incluyendo en ello al arte y a la literatura.

lación entre arte y filosofía lo que incluye, naturalmente, la relación entre filosofía y literatura. Su objetivo permanente a lo largo de todo su pensamiento ha sido la superación de la dicotomía entre pensamiento y sensibilidad, es decir, el dualismo, que ha sustentado buena parte de la filosofía tradicional.

Si bien, como es sabido, su proyecto quedó trunco a causa de su muerte temprana, a los 53 años, cuando apenas comenzaba a esbozar los lineamientos de esta “nueva filosofía”, ha quedado entre nosotros la versión trunca (por supuesto póstuma) de *Lo visible y lo invisible* lo que junto a las ediciones de las notas de sus últimos cursos ha permitido reconstruir en parte sus intenciones y proyectos filosóficos. Nueva filosofía que pretendía gestar en diálogo con el arte y la ciencia contemporáneos en los que ya vislumbraba un cambio determinante en este sentido y que lo lleva a afirmar en un texto emblemático (ya que se trata del último escrito publicado en vida), *El Ojo y el Espíritu*, una consideración que remite a la pintura pero que, en rigor, también podría pensarse para otras manifestaciones artísticas y literarias: “toda la historia moderna de la pintura [y por moderno entiende el arte de la primera mitad del siglo XX], su esfuerzo por alejarse del ilusionismo y por adquirir sus propias dimensiones tienen una significación metafísica” (Merleau-Ponty, 2011: 61; la traducción es mía).

En su primera etapa filosófica, la que los estudiosos de su obra estiman como la etapa fenomenológica (para distinguirla de los últimos escritos en los que explícitamente expresa su intención de acometer una empresa ontológica y a la que pertenece *El ojo y el espíritu*) se edita una serie de artículos reunidos bajo el título de *Sentido y sin sentido*. Allí hay una primera parte que incluye artículos dedicados a la pintura de Cézanne, al autor “escandaloso” (el tono irónico del adjetivo es de Merleau-Ponty), a Jean-Paul Sartre, al cine en relación con la “nueva psicología” y otro, que tomaremos aquí como referencia, dedicado a *La invitada* de Simone de Beauvoir, y que se titula, precisamente “La novela y la metafísica”. Allí Merleau-Ponty sostiene:

La obra de un gran novelista está siempre sostenida por dos o tres ideas filosóficas. Por ejemplo, el Yo y la Libertad en Sthendal, en Balzac el misterio de la historia como aparición de un sentido en el azar de los acontecimientos, en Proust el pasado envolviendo el presente y la presencia del tiempo perdido. La función del novelista no es la de tematizar estas ideas, sino la de

hacerlas existir delante de nosotros como si fueran cosas (2000: 57).

Queda así planteada una estrecha relación entre literatura y filosofía. Sin embargo, lo que las ha separado durante mucho tiempo ha sido, según su interpretación, el hecho de que se consideraba que entre una y otra había no solo diferencias en la forma de expresarse, esto es, diferencias de orden técnico, sino, sobre todo, una diferencia de objeto. No se ocupaban de lo mismo.

Pero, y en coincidencia con los grandes cambios que se vislumbran en la ciencia y en el arte, especialmente a partir de fines del siglo XIX, la filosofía y la literatura establecen conexiones cada vez más próximas. Así, entonces, reflexiona:

A pesar de los más audaces inicios (como, por ejemplo, en Descartes) los filósofos acababan siempre por representarse su propia existencia, ya sea sobre un teatro trascendente, ya como momento de una dialéctica, ya a través de conceptos, del mismo modo que los primitivos se la representaban y la proyectaban en los mitos. La metafísica en el hombre se superponía a una robusta naturaleza humana que era gobernada según recetas comprobadas y que jamás era puesta en cuestión en los dramas completamente abstractos de la reflexión (2000: 59).

Cuando la filosofía –nótese que para dar cuenta del acercamiento entre filosofía y literatura Merleau-Ponty pone el acento en los inicios de cambio producidos en la perspectiva filosófica– se decide a abandonar las explicaciones del mundo o los descubrimientos de sus “condiciones de posibilidad” y a poner de manifiesto la experiencia del mundo, es decir, el contacto que precede todo razonamiento sobre el mundo. En síntesis, cuando aparece la filosofía fenomenológica o existencial, la tarea de la literatura y la de la filosofía ya no van por caminos separados:

La expresión filosófica asume las mismas ambigüedades que la expresión literaria, puesto que el mundo está hecho de tal modo que no puede ser expresado más que a través de “historias” y mostrado como con el dedo. Ya no veremos solamente aparecer maneras de expresión híbridas, sino que la novela y el teatro serán cada vez más metafísicos, incluso si

no emplean ni una sola palabra del vocabulario filosófico (2000: 60).

Si los verdaderos problemas filosóficos de nuestro tiempo son aquellos en los que se juega la experiencia existencial del hombre, entonces, la tarea de la filosofía no puede permitirse prescindir del material vivencial que le brindan las experiencias ficcionales. Y en particular aquellas que cuentan “historias”, es decir la literatura.

Veamos qué propone nuestro autor respecto del lenguaje, en el texto más sistemático de su primera etapa fenomenológica: la *Fenomenología de la percepción*.

Con la convicción de que la palabra es algo así como la exteriorización del pensamiento, en tanto no hay pensamiento por fuera de ella, ya establece una diferenciación entre lo discursivo y el resto de las manifestaciones artísticas. Esta diferencia es lo que, finalmente, ha habilitado históricamente una idea de la filosofía, de la palabra filosófica, que se ha constituido como promotora de un “ideal de pensamiento sin palabra”, mientras que es manifiesto el absurdo de una música sin sonido o una pintura sin trazos de pintura:

Incluso si se trata sólo de una idea límite y de un contrasentido, inclusive si el sentido de una palabra no puede nunca ser librado de su inherencia en alguna palabra, queda el que la operación expresiva en el caso de la palabra puede ser indefinidamente reiterada, que se puede hablar sobre la palabra, mientras que no se puede pintar sobre la pintura, y que finalmente todo filósofo ha soñado con una palabra que las haría culminar a todas, mientras que el pintor o el músico no alimentan la esperanza de agotar toda la pintura o toda la música posible (1957: 203).

Proust para Merleau-Ponty

Es más aceptado en el caso de las expresiones artísticas, que las mismas le confieren a lo que expresan existencia por sí; que hay una suerte de instalación en el mundo, tal como lo escribía en el fragmento citado anteriormente a propósito de la novela de Simone de Beauvoir, como si se tratara de “cosas sensibles” que se nos enfrentan no como traducción de alguna otra cosa o como su representación, sino como algo accesible a la experiencia de todos.

Los ejemplos que toma, en esta oportunidad, de la gran novela

proustiana, la sonata de Vinteuil y la actuación de la Berma, nos lo muestran fehacientemente: no hay significación de la sonata por fuera de los sonidos que la soportan, todos nuestros análisis intelectuales sobre ella deben referirse a ella, es decir, al momento de su ejecución; sin esta ejecución no existe sonata sobre la que hablar. De igual modo, la Berma desaparece en el escenario y a quien vemos es a Fedra: “la significación devora los signos”, dice Merleau-Ponty y lo que los espectadores ven desde sus butacas en el teatro no es a la Berma ejecutando un extraordinario papel, sino al mismísimo éxtasis de Fedra que no existiría sin la actriz allí arriba encarnándolo (Cf. 1957: 201).

Pero del mismo modo sucede, para Merleau-Ponty, con el pensamiento: “No es otro el caso, a pesar de la apariencia, de la expresión de los pensamientos por la palabra. El pensamiento no es nada “interior”, no existe fuera del mundo y fuera de las palabras” (1957: 201).

Ahora bien, es necesario subrayar que hay aquí una cuestión todavía más singular: porque los lectores de Proust nos enfrentamos con el éxtasis de Fedra y con el sonido de la sonata por medio o a través de la palabra del novelista. Y para nosotros, no para los escuchas de la ejecución del concierto o para los espectadores de la obra de Racine, uno y otro (el éxtasis de Fedra y el sonido de la sonata) existen a través de la palabra literaria de Proust. Entonces, el texto literario no sólo es capaz de generar la existencia de una sonata o de un personaje (carácter) teatral sino, y en el caso de Proust esto es singularísimo, la experiencia de un receptor de teatro o de uno de música. A través de la Recherche, no solo experimentamos las “cosas” artísticas sino, y muy particularmente, los pensamientos y sensaciones que esas cosas suscitan en sus receptores:

La operación de expresión, cuando es feliz, no sólo deja al lector y al escritor mismo un memorándum, sino que hace existir la significación como cosa en el corazón mismo del texto, la hace vivir, en un organismo de palabras, la instala en el escritor o en el lector como un nuevo órgano de los sentidos, abre un nuevo campo o una nueva dimensión a nuestra experiencia (Merleau-Ponty, 1957: 200).

Esta manera de interpretar nuestra experiencia viene a quebrar una concepción tradicional que no solo signaba el quehacer filosófico sino nuestra manera filosófica de comprender el arte. Nos hemos habituado, a través de

la reflexión heredera de la tradición cartesiana a considerar la existencia en términos de objeto y sujeto; suponemos en esta perspectiva que hay claridad en nosotros, sujetos, y fuera de nosotros, en los objetos, siendo así que la existencia adquiere estas dos posibilidades: se existe como cosa o se existe como conciencia.

Pero esta manera, advierte Merleau-Ponty, de comprendernos y comprender nuestra relación con el mundo es, cuanto menos, ilusoria. Tal como él lo hace, al partir de la experiencia del cuerpo propio se nos revela un modo de existencia que ya no puede desprenderse de una certeza: somos, como seres encarnados, contingentes y todo lo que podamos establecer al respecto se constituye desde este movimiento ambiguo: la experiencia de mi cuerpo y de mi pensamiento se dan siempre en unidad. No puedo conocer mi cuerpo, es decir no puedo pensar en mi cuerpo, sino es viviéndolo; paralelamente, al vivirlo no puedo dejar de pensarlo.

Es por esa ambigüedad en la que consiste nuestra experiencia como seres contingentes, que requerimos para decirnos a nosotros mismos y al mundo de expresiones que asuman, en su propia constitución, esa ambigüedad y esa contingencia. El arte y la literatura (aun la ciencia que ha comenzado a desprenderse de aquella perspectiva cartesiana) son ámbitos que surgen como propicios para una tal empresa.

Recurramos, para ahondar la reflexión en este sentido, al escritor argentino por excelencia: Jorge Luis Borges acredita la interesante cualidad, que es-timo comparte con Proust, de escribir tanto en sus textos ficcionales como en sus ensayos de una manera en la que se vale de recursos literarios similares, por lo que en ocasiones, no es sencillo distinguir entre ficción y no ficción.

También coinciden en poner a la literatura como foco de sus cuestionamientos. En un ensayo fechado en 1931 cuyo título adquiere pomposa connotación filosófica, “La postulación de la realidad” y sorprendentemente con algunos ecos de la perspectiva merleauPontyana (aunque en la superficie pareciera mantener el orden dualista), el escritor argentino postula:

yo aconsejaría esta hipótesis: la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea [...]. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores,

de previsiones. En lo corporal, la inconsciencia es una necesidad de los actos físicos. Nuestro cuerpo *sabe* articular este difícil párrafo, *sabe* tratar con escaleras, con nudos, con pasos a nivel, con ciudades, con ríos correntosos, con perros, *sabe* atravesar una calle sin que nos aniquile el tránsito, *sabe* engendrar, *saber* respirar, *saber* dormir, *sabe* tal vez matar: *nuestro cuerpo, no nuestra inteligencia* (Borges, 2008: 88-89; el destacado es mío).

Esta imprecisión que se tolera en la literatura pero que, en rigor, es a lo que propendemos en la realidad, este saber del cuerpo que nos vincula con lo que llamamos el afuera, un saber que nos permite continuar a pesar de las complejidades del mundo, es lo que la filosofía consagrada, aquella que establece una “correlación de principio entre pensamiento y objeto de pensamiento” desconoce o ignora: “las dificultades, los problemas, las paradojas y las crisis”, dice Merleau-Ponty (1970: 70). Ahora bien, ¿qué material más propicio para la constitución de un escrito literario que todas esas dificultades, crisis y paradojas? Así, la literatura se hace cargo, más tempranamente, de todo ese bagaje existencial que la filosofía había tenido abandonado.

Literatura y filosofía en Marcel Proust

Como señalamos al principio, Merleau-Ponty considera que “nadie ha ido tan lejos como Proust en la fijación de las relaciones entre lo visible y lo invisible, en la descripción de una idea que no es lo contrario de lo sensible, sino algo así como su forro y su hondura” (1970: 184-185).

Así, la música, la literatura, las pasiones y la experiencia de lo sensible resultan en el universo ficcional proustiano una exploración y revelación de una realidad invisible o de un mundo de ideas. La expresión literaria las arranca del “secreto en el que moran” y se convierte en su modo propio de existencia. No se trata de que el escritor “descubra” verdades escondidas tras una suerte de pantalla que haya podido al fin ser retirada:

las ideas de las que hablamos no nos serían más conocidas si careciéramos de cuerpo y de sensibilidad; entonces nos serían del todo inaccesibles; “la pequeña frase”, la noción de luz, exactamente igual que una “idea de la inteligencia” no se agotan en sus manifestaciones y no pueden

sernos dadas *como ideas* fuera de una experiencia carnal. Y no es porque hallemos en la carne *ocasión* de pensarlas, sino porque su autoridad, su poder de fascinación indestructible procede precisamente de que transparentan detrás de lo sensible o en su corazón mismo (1970: 185-186; el subrayado es del autor).

Son ideas que están esencialmente “envueltas en tinieblas”, que aparecen “bajo un disfraz”; esos mundos, esos dominios que advertimos de modo semejante a como advertimos a alguien en la oscuridad, no pueden desprenderse de lo visible. No las vemos, no las oímos, no podemos tocarlas, pero están ahí, entre o detrás de los sonidos, entre o detrás de las luces, incluso entre o detrás de las palabras y de los gestos. Las reconocemos justamente porque se sujetan de un modo especial, propio, a los sonidos, las luces, los gestos y las palabras. Como dice Proust, “perfectamente distintas unas de otras, desiguales entre sí en valor y significación” (Proust, M., *Por el camino de Swann*, citado en Merleau-Ponty, 1970: 187).

Por su parte, dice Merleau-Ponty: “toda la filosofía consiste en restituir un poder de significar, un nacimiento del sentido o un sentido salvaje, una expresión de la experiencia que ilumina particularmente el campo esencial del lenguaje”. En tal caso, es indudable la relación con la literatura.

En tal sentido, apelamos a un texto que Proust redactó entre el invierno de 1908 y el otoño de 1909, que finalmente nunca fue publicado en vida de su autor y que coincide con el tiempo en el que dudaba sobre el formato literario o filosófico que debía asumir su proyecto y, en particular, sobre su propia condición: “¿soy un novelista?”, se autocuestionaba el autor de la *Recherche*.

Se trata de *Contre Sainte-Beuve*, un ensayo en el que pretendía poner de manifiesto su reticencia sobre la posición del crítico respecto de la literatura y, especialmente, respecto de los creadores literarios, posición radicalmente opuesta a la suya. Pero en las siguientes palabras, que corresponden al proyecto de prefacio para la primera versión del ensayo de esta obra inconclusa, advertimos el alcance filosófico, estético, de sus propósitos:

Creo que podría decir sobre Sainte-Beuve, [...] cosas que pueden poseer su importancia, que, mostrando en qué ha pecado a mi juicio como crítico y como persona, tal vez me viese capaz de decir, acerca de lo que

deben ser la crítica y el arte, determinadas cosas que suelen rondarme por la cabeza. [...] Podría decir unas palabras acerca de algunos de sus contemporáneos sobre los cuales tengo también cierta opinión formada. Y luego, tras haber criticado a los otros, y, olvidándome ya de Sainte-Beuve, trataría de *explicar lo que hubiera sido para mí el arte* (2006: 105-106; el subrayado es mío).

La crítica más básica, y sobre la cual de algún modo se encaraman todas las otras, revela una posición que también atraviesa todo el recorrido de *En busca del tiempo perdido*: quien ha escrito una obra que conmueve no es el mismo que frecuentamos en las reuniones sociales. Surgen, entonces, los dos grandes “yoes” que conviven en una persona: el “yo artista”, el que escribe, el yo íntimo pero que busca expresarse; y el “yo mundano”, el que se muestra a los otros y que vive –y se pierde– entre las cosas del mundo. Así, para Proust:

En ningún momento parece haber entendido Sainte-Beuve lo que de particular tienen la inspiración y el quehacer literario, y aquello que diferencia por completo este último de las demás ocupaciones del escritor. No establece límite alguno entre la labor literaria, donde, [...] nos enfrentamos cara a cara con nosotros mismos, procuramos oír, y expresar, el sonido genuino de nuestro corazón, [...] (2006: 113).

Ahora bien, el sonido genuino de nuestro corazón no es algo que consigamos alcanzar aplicando un método o cualquier tipo de estrategia sistemática. Por el contrario, y como es ya bien conocido, es la memoria involuntaria la que nos permite acceder a nuestro yo profundo, un momento privilegiado que no podemos forzar, producto del azar y que nos permite andar, pero de un modo muy fugaz, por entre los pliegues de nuestra memoria.

Así, esta memoria involuntaria resulta una experiencia necesaria (aunque no suficiente) para iniciar el recorrido de la escritura literaria, ya que, en última instancia, la literatura, para Proust, es la vía que nos permite fijar esas experiencias “extratemporales” donde vivenciamos algo así como “lo esencial”, pero que son efímeras como un soplo sin dejarse atrapar. La experiencia de una suerte de tiempo fuera del tiempo queda fijada en la escritura, resultando así, la literatura, una suerte de materialización de lo inmaterial:

La materia de nuestros libros, la sustancia de nuestras frases debe ser inmaterial, no debe ser tomada tal como es en la realidad, sino que nuestras propias frases y también los episodios deben estar hechos con la sustancia transparente de nuestros mejores momentos, cuando nos hallamos al margen de la realidad y del presente. Esas gotas de luz conforman el estilo y el tema de un libro (2006: 219).

Acaso, frente a este fragmento ¿podríamos responder sin ambigüedades, la pregunta que Proust se hacía mientras lo escribía: se trata de un fragmento escrito por un novelista o por un filósofo?

Conclusiones

Para concluir, vuelvo a Merleau-Ponty y a su elogio de *La invitada*, de Simone de Beauvoir.

En toda obra del espíritu, dice allí, se ha tratado siempre de expresar una posición frente al mundo. La filosofía, la literatura y hasta la política, no son más que aspectos distintos. Si la metafísica clásica ha podido comprenderse como una especialidad distanciada de la literatura es porque se ha desenvuelto sobre un fondo de racionalismo que confiaba en poder explicar el mundo y la vida humana a través de una organización de conceptos.

Hizo falta, como ya planteamos al comienzo, la emergencia de un pensamiento que asuma la tarea de formular una experiencia del mundo, que asuma, asimismo, que lo que hay de metafísico en el hombre ya no tiene que ver con ninguna entidad trascendente fuera de su existencia empírica, sino con su mismo ser, sus amores, sus odios, su historia individual y colectiva. “Desde ese momento, sostiene, la tarea de la literatura y la de la filosofía ya no pueden andar separadas” (Merleau-Ponty, 2000: 59).

Así, la literatura, filosóficamente, pone de manifiesto, esto es, nos hace experimentar a nosotros, sus lectores, aquello que nos cuenta. Stendhal no discurre sobre la subjetividad, nos la hace presente; por ejemplo en *Rojo y Negro* cuando pone en boca de su protagonista, hacia el desenlace de la novela, la reflexión que lo lleva a advertir la cercanía de la muerte y la imposibilidad de que la muchedumbre que lo rodea comparta su propia vivencia: “Si, [...] se me hubiera advertido de la ejecución, la mirada del público hubiera sido un

aguijón de gloria... Algunos hubieran podido adivinar mi debilidad... pero nadie la *hubiera visto*" (2000: 57; destacado del autor).

Entonces, como dice Proust en el *Contre Sainte-Beuve*:

Un escritor no es solo un poeta. Aun los más grandes de nuestro siglo, en este imperfecto mundo nuestro donde las obras maestras del arte no son sino los restos del naufragio de grandes inteligencias, han imbricado una trama de inteligencia con las joyas de sentimientos donde éstos no aparecen sino esporádicamente (Marcel Proust, 2006: 46).

Efectivamente, tal vez no siempre, pero, en ocasiones, un escritor no solo es un poeta. También es un filósofo.

Referencias bibliográficas

- Borges, J. L. (2008). *Discusión*. Madrid: Alianza.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2009). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Merleau-Ponty, M. (1957). *Fenomenología de la Percepción*, México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El Ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Sentido y sin sentido*. Barcelona: Península.
- Oliveras, E. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.
- Proust, M. (1995). *En busca del tiempo perdido*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Proust, M. (2006). *Contre Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana*. Buenos Aires: Tusquets.
- Proust, M. (1976). *Le carnet de 1908*. Texto establecido y presentado por Philip Kolb. Paris: Gallimard.
- Sartre, J. P. (1950). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.

Identidades ficticias, alienación y enmascaramiento: la teoría anti-egológica de J. P. Sartre en la función amor proustiana

Luisina Bolla¹ y Andrea Noelia Gómez²

El genio de Proust, aún reducido a las obras producidas, no por eso deja de equivaler a la infinitud de los puntos de vista posibles que pudieran adoptarse sobre esa obra, y esto se llamará la ‘inagotabilidad’ de la obra proustiana.

Sartre, J.P., *El ser y la nada*.

Algunas consideraciones preliminares en relación a la propuesta de trabajo

Se ha discutido mucho acerca de la relación Proust-Sartre. Sin embargo, la mayoría de los estudios se han orientado a analizar las afirmaciones explícitas de Sartre sobre Proust, presentes sobre todo en *El ser y la nada*. Nuestra propuesta, en lugar de realizar una exégesis de la interpretación que Sartre realiza sobre Proust, sugerirá una hipótesis de lectura intertextual. Intentaremos poner en relación las subjetividades inestables, de-sustantivadas que emergen en la obra de Proust con un marco conceptual sartreano; más precisamente, con la teoría de la alienación egológica del primer Sartre. Así, intentaremos visibilizar ciertos puntos de contacto, ciertas afinidades subterráneas, que habilitan –a nuestro parecer– otra puesta en diálogo, en relación específica con el esquema sartreano conciencia/alienación/yo y con la concepción proustiana de la subjetividad, analizando fundamentalmente la función del *amor* como instancia alienante.

¹ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata-CONICET.

² Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

Introducción: identidades in-esenciales

En la obra de Proust, las identidades aparecen como juegos de sombras, inestables y precarias. No hay personaje cuya esencia pueda ser capturada en una definición, ni siquiera en una “visión”, porque no hay elementos fijos ni esencias. Tal como señala Moran: “La novela proustiana, por su parte mantiene un perspectivismo que introduce siempre nuevos puntos de vista que alteran las informaciones que tenemos sobre los hechos y las personas [...]. En rigor, no hay personaje proustiano que tenga una esencia permanente” (Moran, 2005: 20). Así, la idea humeana del “haz de percepciones” (*bundle of perceptions*) (Hume, 1739/1984: Libro I, Parte IV, Sección VI) se proyecta tanto sobre la figura del narrador como sobre los demás personajes. La subjetividad aparece entrevista en la misma sucesión de cambios en los que desaparece. Más que cambios, lo que parece tener lugar es una serie de transmutaciones (o metamorfosis), de las cuales no percibimos los eslabones, sino sólo los efectos.

En medio de esta inestabilidad ontológica, se producen sin embargo momentos de *sutura*. Los personajes, en efecto, adquieren cierta solidez precaria, y es a propósito de este equilibrio inestable que nos interesa proponer nuestra hipótesis de lectura. Para ello, pondremos en relación las subjetividades inestables proustianas con el marco conceptual del primer Sartre, permitiéndonos esto entrever la fluctuación que atraviesa las subjetividades proustianas desde una nueva óptica, al relacionar la dialéctica inestabilidad/estabilidad (actualizada en los personajes de Proust) con la teoría sartreana de la alienación egológica. Dicha teoría intenta dar cuenta de la manera en que la conciencia “enmascara” su absoluta espontaneidad, mediante su fijación alienante sobre un objeto trascendente, el ego.

Es preciso señalar, en primer lugar, que la teoría del yo que Sartre presenta en sus escritos tempranos es deudora indirecta de la concepción humeana del yo, que el francés recepciona a través de Husserl. De este modo, pretendemos sugerir una línea de investigación posible, que se inscriba en el camino ya abierto por los estudios sobre la relación entre la subjetividad in-esencial de Proust y la concepción humeana del yo, pero que aporte una nueva perspectiva al introducir en el análisis la particular posición de Sartre. En primer lugar, describiremos brevemente la posición no-egológica de Sartre, para lue-

go conectarla con algunos episodios de la *Recherche*.

Alienación y enmascaramiento en la teoría de Sartre

Según Sartre, la idea de yo que hegemoniza el panorama filosófico desde Descartes hasta Husserl es una idea *ficticia*. Lejos de ser el fundamento de la filosofía, a la manera del *cogito*, el ego adquiere en la teoría de Sartre un estatuto derivado y secundario. Polemizando con la filosofía moderna, tal como lo había hecho Hume dos siglos antes, Sartre niega que el ego pueda ser fuente de certezas; por el contrario, el yo es desplazado desde la verdad apodíctica hacia la ilusión, desde el plano de la certeza hacia el del engaño.

En *La trascendencia del ego* (1936/2003), el yo se presenta como una unidad ideal (ilusoria) de estados y acciones, cuyo fin es esencialmente práctico: enmascarar a la conciencia (el verdadero “sujeto” de la fenomenología) su absoluta espontaneidad. Este *yo* es entendido, entonces, como un *producto* de la espontaneidad de la conciencia, ya no como fuente, origen o causa. Para sostener esta tesis, el argumento de Sartre procede afirmando la primacía de lo irreflexivo por sobre la reflexión, postulando la primordialidad de la conciencia por sobre el ego. Siguiendo coherentemente la idea husserliana de la *intencionalidad* de la conciencia, Sartre afirma el carácter originario de la conciencia, cuyo primer nivel es irreflexivo. En efecto, la conciencia es siempre posicional: conciencia *de* objetos trascendentes, en los cuales se agota completamente. La conciencia reflexiva, por el contrario, implica una operación de segundo grado, una vuelta de la conciencia sobre sí misma. De manera significativa para el caso, Sartre sostiene que es en el modo de la *rememoración* donde emerge el yo:

Si, por ejemplo, quiero recordar un paisaje que vi ayer en el tren, me es posible hacer volver el recuerdo de este paisaje como tal, pero también puedo acordarme de que yo veía ese paisaje [...]. Dicho con otras palabras, puedo siempre efectuar cualquier rememoración en el modo personal, y entonces el Yo aparece de inmediato (Sartre, 2003: 43).

Así, la conciencia del paisaje (conciencia tética e irreflexiva), puede volverse posteriormente recuerdo “de paisaje” y, sólo en un tercer momento, conciencia de “yo veía el paisaje”. El *yo* aparece como subproducto de viven-

cias intencionales no reflexivas, de tal modo que sólo hay *yo* por el recuerdo. Leer, escribir, correr, mirar un paisaje: ninguna de estas acciones involucra al *yo* de manera originaria, ya que se trata de conciencias irreflejas, donde la conciencia toda está perdida en el acto de trascenderse hacia el objeto. El *yo* surge a posteriori, en la rememoración, desde el momento en que la conciencia enuncia: *yo* leía, *yo* escribía, *yo* corría, etc. (Cfr. Sartre, 2003: 46).

Una vez que la conciencia vuelve sobre sí misma, abandonando los objetos en los cuales se perdía completamente, reflexionando acerca de vivencias o acciones pasadas; sólo entonces entra en escena este personaje que es el *yo*. Citemos en este sentido la siguiente frase de Proust:

A veces somos nosotros quienes estamos tan fatigados que nos parece que no tendremos ya, en nuestro pensamiento desfalleciente, bastante fuerza para retener esos recuerdos, esas impresiones que para nuestro *yo* frágil son el único lugar habitable, la única manera de realización (Proust, 2002: 455).

Esta idea del recuerdo, de la evocación de impresiones como el único lugar habitable para un *yo* frágil, puede ser puesta en relación con la propuesta de Sartre. No hay *yo* más que por el recuerdo, por la recuperación de una conciencia que deja de estar perdida intencionalmente en el mundo para volverse hacia sí misma. El *yo*, al igual que en la obra de Proust, sólo emerge en el horizonte de la reflexividad; más precisamente, de la memoria.

Sin embargo, todo ocurre como si el verdadero sujeto fuera el *yo*. Tanto las filosofías tradicionales (paradigmáticamente, la filosofía cartesiano-husserliana) como las personas en su vida cotidiana, tienden a pensar en el *yo* como el fundamento último de la conciencia y los actos, instituyendo falsamente lo secundario como originario. Este error, propio de todos los seres humanos, se deriva para Sartre del carácter absolutamente *espontáneo* de la conciencia. La conciencia, vacía, nihilizante, no es más que una sucesión de vivencias intencionales; una continua creación a partir de la nada. Por definición, la conciencia excede la voluntad: no podemos *quererla*; sabemos que es tan inútil *querer* no pensar en algo (no tener conciencia de...) como *querer* dormirse. Sartre señala que esta absoluta libertad de la conciencia, en tanto que inestabilidad constante, es intolerable. Así, el *yo* cumple una función

antropológica fundamental: enmascarar el carácter libre y espontáneo de la conciencia, encorsetándolo en un objeto ilusorio denominado ego. En la teoría del primer Sartre, el sujeto se aliena en una falsa representación unitaria de sí mismo, en la unidad ilusoria del ego, para escapar de su indeterminación. “Todo sucede, pues, como si la conciencia constituyera al Ego como una falsa representación de sí misma; como si la conciencia se hipnotizara con este Ego que ella ha constituido, se absorbiera en él...” (Sartre, 2003: 106).

El ego cumple entonces una función existencial fundamental, de *enmascaramiento*, ante lo que Sartre denomina el “vértigo de las posibilidades”. La conciencia, absolutamente libre, es un vacío siempre insatisfecho, una pura nada. La solución de Sartre lo aproxima nuevamente a Hume al postular la necesidad de una ficción necesaria, que conecte los actos según un sentido, que enlace sucesiones de causas y efectos. El sentimiento de *angustia* ante el vacío, entendido como la infinitud de las posibilidades siempre presentes a la conciencia, se enmascara a través de la idea de yo como unidad ilusoria, como coherencia imaginaria.

Alienación y enmascaramiento en Proust

La hipótesis de lectura que proponemos relaciona el esquema sartreano conciencia/alienación/yo con la concepción proustiana de la subjetividad, analizando fundamentalmente la función del *amor* como instancia alienante, la cual sin embargo (como se verá) otorga cierta estabilidad precaria a las identidades de los personajes, in-esenciales, de-sustantivados. Para comenzar el análisis, tomaremos como punto de partida algunos episodios del tomo II, centrados en el descubrimiento del grupo de muchachas en la playa de Balbec y el posterior enamoramiento del narrador hacia Albertina.

En primer lugar, la aparición del grupo de muchachas interrumpe la monotonía de la vida del narrador en la ciudad balnearia, monotonía quebrada fugazmente por la aparición de Saint-Loup. El personaje *se pierde* en la cotidianeidad de Balbec, en las salidas con su abuela y Mme. de Villeparisis, en las comidas en el hotel y luego afuera, con Saint-Loup. El descubrimiento de las jóvenes, por su parte, destruye la rutina y altera de manera radical la fisonomía de Balbec y del protagonista. Antes enfermizo y delicado, sujeto a cuidados especiales por parte de su abuela, a siestas diarias en el hotel, se entrega a la vida al aire libre –la vida de “deportes” de las muchachas–, al es-

pacio de juegos (igual que la aparición de Gilberte lo había impulsado, antes, a los *Champs Élysées*).

En este sentido, aparece en primer lugar una *identificación con el objeto de amor*. Ante la falta (constitutiva) de una identidad fija, de una falsa esencia que enmascare el vacío del sujeto, se busca la estabilidad en el otro. El sujeto se identifica con el objeto (estático) de deseo. El objeto de amor se presenta como el elemento estable: si el sujeto representa el constante cambio, el objeto constituye la fijeza. El yo parece constituirse, entonces, en relación con el objeto de deseo, hecho que en Proust parece asumir varias formas. La obsesión del protagonista por acceder a la casa de Gilberte en el tomo I, que se reproduce luego en el amor por Albertina, descubre un deseo por frecuentar los lugares por los cuales transita el ser amado y por pertenecer a ellos, deseo en el cual ser y pertenecer aparecen estrechamente vinculados.

A su vez, el otro deseado-proyectado actúa como un polo en torno al cual se ordenan los deseos, las expectativas, las acciones del sujeto deseante, inestable e in-esencial. En este sentido, el objeto de deseo constituye un centro de referencia (retomamos la expresión de Sartre) que indica la posición momentáneamente estable de un yo. Así, el otro deseado permite recortar una imagen más o menos fija del yo deseante. El “yo propio” adquiere cierta solidez, cierta estabilidad que le es exterior (dado que su única “esencia” es carecer de esencia). El yo, antes indefinible, puede caracterizarse momentáneamente en términos de su amor:

Muchas veces he procurado después recordar cómo había resonado para mí en la playa aquel nombre de Simonet, todavía incierto en su forma, que yo había percibido mal [...] teñido de esa vaguedad y novedad tan conmovedoras luego para nosotros cuando ese nombre, cuyas letras se graban a cada segundo más profundamente en el alma por nuestra atención incesante se convierte [...] en el primer vocablo que encontramos (ya sea al despertar o después de un desvanecimiento), incluso antes de la noción de la hora que es, del lugar en que estamos, casi antes que la palabra “yo”, como si el ser que designa fuera más nosotros que nosotros mismos... (Proust, 2002: 361).

Como afirma el héroe, el ser amado es más “nosotros” que nosotros mis-

mos; esa alienación constante en el objeto de deseo permite una huida de la nada constitutiva, una fuga desde la inestabilidad hacia una falsa permanencia que es buscada en el otro, en el amor por el otro. La fijación de la subjetividad in-esencial se presenta entonces, como decía Sartre, como intento de enmascarar la angustia que produce el vacío, la indeterminación.

Algunas consideraciones finales: *La nada detrás de la máscara. La alienación ontológica y estética*

Por otra parte, en Figuras de la nada en *La Recherche* Analía Melamed sostiene que *el horror y la fascinación ante la nada constituyen una fuerza subterránea* en la obra proustiana (2006: 163). Y más allá de una indagación teórica existe una alusión ficcional a la nada, es decir la novela está constituida por puntos de fuga, por vacíos que abren múltiples sentidos. Propone esbozar algunos de los lugares, espacios e intersticios por donde esta ficción se constituye, en el impulso que esta nada como principio estético induce en la presencia de la enfermedad y el olvido, el mundo social, y el amor. En el apartado *Mascaras y silencio en el amor y en el mundo social* sostiene que todo lo que al héroe se le presentara como deseable, el mundo de los salones, de las fiestas, de la nobleza, que se le aparece como lejano y como de un mundo extraordinario, será también en el futuro fuente de desencanto, dado a que todo esto es una consideración dada por la distancia y la perspectiva.

En relación a esto, como veníamos diciendo, los personajes asumen a su vez una de multiplicidad de yoes, en función de lo cual el héroe nunca puede establecer sobre ellos más que hipótesis e interpretaciones sin poder llegar nunca a la certeza. Y esto lo sume en una perplejidad. Por esto llama *teatralidad* a la construcción que hace Proust de los personajes con procedimientos de *equivoco, inversión, desdoblamiento, artificio puesta en escena y perspectivismo* (Melamed, 2006:165).

La búsqueda de estabilidad de estos sujetos constitutivamente inestables, condenados al vacío, va configurando una suerte de tópica de las posibilidades, donde las elecciones de los personajes –fundamentalmente las elecciones (mutables) de objetos de deseo– van posicionando a los personajes de acuerdo a esos objetos deseados. En este sentido, nos interesa señalar una *dimensión productiva* del deseo, que no enfatice el aspecto platónico del deseo (deseo como falta, carencia) sino un doble movimiento de construcción posi-

tiva: en primer lugar, construcción del objeto que se desea;³ pero esta misma construcción es la que constituye un sujeto deseante. En este sentido, hay alienación y descentramiento en la medida en que hay cosificación del objeto, pero también hay movimiento en tanto que la búsqueda de la sutura/obtención produce cambios “sustanciales” en el sujeto. Los personajes proustianos buscan constantemente pertenecer al mundo del sujeto que aman; así, existe una tensión constante entre esta búsqueda y la resolución que deviene una vez que se alcanza el deseo: una decepción o el abandono del deseo mismo. Lo que nunca ocurre es el retorno a un punto fijo, porque de antemano el punto de partida nunca lo fue. Si los personajes no tienen esencia, entonces están siempre descentrados, en movimiento dinámico.

Es en este sentido que la concepción proustiana de la subjetividad puede ser puesta en relación con el esquema sartreano. En ambos casos, se trata de yoes signados por la ficción; y es esta ficcionalidad la que enseña la inesencialidad del sujeto sartreano y de los personajes de la novela proustiana. Para los sujetos sin esencia, indeterminados, tal in-esencialidad resulta intolerable.

Esta falta de fijación ontológica que los arroja hacia una vida social inauténtica (en el caso de los personajes de Proust) o hacia una serie de alienaciones egológicas permanentes (Sartre), puede ser considerada en un plano estético como una de las *figuras de la nada*, como es tratado en el texto de Analía Melamed, en tanto que el mundo social en la novela es el espacio del simulacro, del deseo alienante y la decepción. El enmascaramiento entonces, es producido como un dispositivo que intenta de manera constante huir del horror al vacío, de la inminencia de la muerte, de la precariedad ontológica de sujetos in-esenciales.

En relación con esto, nos interesa cerrar el trabajo con una interesante afirmación que Bernard-Henri Lévy (2002) hace en su libro *El siglo de Sartre*:

También resulta extraño [...] que (Sartre) se apartara de Proust de un modo tan tajante, tan violento. Porque ¿quién ha expresado mejor que Proust la infidelidad a sí mismo, la diferencia entre el yo actual y el de

³ Esta primera dimensión productiva del deseo ya ha sido señalada por J. C. Moran, quien destaca el papel de la *hipótesis* en el amor y en el arte: “Pues el amor comporta una visión hipotética de la mujer amada, absolutamente construida sobre la base de múltiples impresiones y yoes imaginarios. Es, en rigor, una visión enferma...” (Moran, 2005: 21). También Analía Melamed retoma el carácter ficticio del amor, planteándolo en términos de dimensión onírica (Cfr. Melamed: 2005).

ayer o anteayer? [...] Un Sartre proustiano. Demasiado proustiano. Un Sartre que se resiste, como ante Gide, Céline o Bergson, a esa presencia, a esa influencia de Proust en él (261).

Es este “costado Proust de Sartre” el que hemos querido retomar en este trabajo. Un costado más o menos visible que puede descubrirse bajo las críticas, en las marcas textuales de una influencia resistida por Sartre, la cual que no hace más que expresar, una vez más, la infidelidad insuperable del yo a sí mismo.

Referencias bibliográficas

- Hume, D. (1984). *Tratado de la naturaleza humana*. Buenos Aires: Orbis.
- Lévy, B-H. (2002). *El siglo de Sartre*. Barcelona: Ediciones B.
- Melamed, A. (2005). “Recorridos del amor en Marcel Proust”. En J. Moran. *Proust más allá de Proust* (pp.25-28). La Plata: De la campana.
- Melamed, A. (2006). “Figuras de la nada en La Recherche”. En J. Moran *Proust ha desaparecido. Memoria de los paraísos perdidos* (pp.163-170). Buenos Aires: Prometeo.
- Moran, J. C. (2005). *Proust más allá de Proust*. La Plata: De la campana.
- Proust, M. (2002). *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor*. Buenos Aires: Losada.
- Sartre, J. P. (2003). *La trascendencia del ego*. Madrid: Síntesis.
- Sartre, J. P. (2008). *El ser y la nada. Ensayo de ontología y fenomenología*. Buenos Aires: Losada.

Rorty adversus Rorty: posibilidades políticas en la lectura neopragmatista de la novela proustiana

*Leopoldo Rueda*¹

Introducción

Este trabajo se origina en un seminario donde unos de los agudos problemas que se discutió fue la posibilidad de la comunicación y el entendimiento con los otros, problema que tenía su apertura en el ámbito de lo político, en tanto la comunicación y el entendimiento serían condiciones de posibilidad para constituir una comunidad basada en lazos de solidaridad y en acuerdos básicos que permitan la convivencia. En este sentido, este trabajo se inserta en la línea de indagación acerca de cuáles son las condiciones de posibilidad de entablar una genuina comunicación con los otros y qué papel le cabe al arte y a la filosofía en esta tarea. Lo haremos desde una perspectiva particular, rastreando la lectura que hace Rorty de la novela proustiana y discutiendo con su interpretación de la misma *en sus propios términos*.

A lo largo de varias de sus obras, en particular a partir de la *Contingencia, Ironía y Solidaridad* (1989/1991) (en adelante CIS) Richard Rorty ha insistido en la separación del espacio de lo privado y el espacio de lo público como una escisión que, lejos de asentarse en el reconocimiento de una esencia humana, tiene importantes consecuencias benéficas en términos pragmáticos. No hay necesidad, según Rorty, de unir en una misma teoría los intentos de lograr la solidaridad humana (el ámbito de lo público) con las exigencias de la creación del sí mismo (el ámbito de lo privado).

¹ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata-CONICET

Esta separación se asienta en aquella idea tomada del pragmatismo según la cual no podemos aspirar a fundamentar nuestras creencias en otras cosas más allá de la historia y de las instituciones, y que cualquier justificación de nuestras ideas es en última instancia circular. De esta forma la argumentación rortiana concluye con la tesis según la cual no hay metaléxico universal (que dependa de una naturaleza, una esencia) que dé sostén a nuestras creencias. Quien busque dicho metalexico será llamado por Rorty un “metafísico”, alguien que intenta “ver todas las cosas desde un punto de vista único y considerarlas como un todo” (1991: 115), intento radicalmente contrario a la figura del ironista, quien queda recortado como aquel que no puede tomarse muy en serio a sí mismo

De esta manera, las cuestiones de solidaridad humana y de una posible comunicación benéfica en términos comunitarios no depende del reconocimiento de una verdadera esencia del hombre, o de un fin trascendental que nos obliga a ello, o en el conocimiento de un “yo nuclear”, sino en la esperanza y en un estímulo de la capacidad imaginativa. Algo sobre esto desarrollaremos más adelante.

En este marco, nuestro autor sostiene que en el caso de Proust, la novela sirve más a efectos de nuestra autocreación privada, a la búsqueda de la perfección privada, y que poco tiene que ver con desenmascarar la crueldad o con un intento de fomentar la solidaridad humana. En un trabajo de Ferrari, el análisis del baile de máscaras lleva a reconocer que en la lectura de esta novela opera el mismo sentido en que Rorty define nuestra obligación política, a saber, reconocer en el otro un sujeto capaz de sufrir. Ahora bien, si atendemos a las consideraciones rortianas acerca del lenguaje, la solidaridad y principalmente la novela (desplegadas en textos como *Ensayos sobre Heidegger*) y a las ideas pragmatistas que a nuestro autor le interesa rescatar deberíamos atribuirle un papel principal a la literatura, y más aún, a la novela proustiana.

Es por ello que en este Rorty adversus Rorty queremos traer a colación esos otros argumentos, y avizorar una hipótesis explicativa de esta “mala lectura”.

El pensamiento de Rorty en la estela del pragmatismo: antiesencialismo y antiautoritarismo

Sin entrar en las arduas y difíciles filiaciones que pueden establecerse entre Rorty y la tradición pragmatista norteamericana, en este apartado nos interesa rescatar algunas nociones generales que considera Rorty como interesantes

acerca de este movimiento.

Siguiendo a Faerna (1996) si bien no existe algo así como una teoría pragmatista que se halle unificada, en términos generales éste se esfuerza desde sus comienzos por hacer de la filosofía un instrumento crítico para clarificar el pensamiento, pero no sólo se detiene en el *análisis* sino que el fin último es potenciar la acción. Podría decirse que el pragmatismo se erige como una teoría de la acción inteligente, que busca recuperar para la razón y los valores humanos el dominio sobre una acción irreflexiva y opaca, y que busca restituir al mismo tiempo el valor de la práctica. La filosofía adquiere dentro de este movimiento un papel como teoría crítica de la acción y la comunicación humana. Y la primera tarea en este sentido es entonces superar una serie de dicotomías que –por lo menos en un primer momento– se hallan formuladas conceptualmente. Para los pragmatistas no es el mundo el que se halla escindido sino un repertorio de conceptos, cuyo análisis se propone como tarea crítica.

Richard Rorty se forma inicialmente en la tradición analítica, abrevando luego en el viejo pragmatismo norteamericano y en la filosofía postnietzscheana de Wittgenstein y Heidegger; sin abandonar del todo ni las formas ni los métodos de sus primeros formadores, tratándose, como refiere Tomás Abraham (2010: 15), de una “conversión incompleta”. Se desempeña como profesor en la Universidad de Princeton hasta 1982, año en que renuncia a su cátedra de filosofía para ocupar el puesto de profesor de humanidades en la Universidad de Virginia hasta 1998, cuando acepta un cargo en el Departamento de Literatura Comparada en la Universidad de Stanford. Dicho cambio profesional, no es ajeno sin embargo a una concepción de la filosofía, la cual debe ser discutida en la medida en que pueda tratarse como una disciplina que deba encontrar los fundamentos de las cosas, y que por lo tanto se ocupe de problemas perennes (Cf. Rorty, 2009: 13). En este cambio podemos encontrar un hilo conductor en su obra, a saber: sus agudas críticas al esencialismo, al fundacionalismo, al representacionalismo y a la búsqueda de una racionalidad ahistórica. Todas estas críticas llevaron a Rorty en última instancia a abandonar la filosofía entendida como epistemología y acercarse a la crítica literaria.

Hacia una filosofía edificante

Antes de ocuparnos del problema que nos atañe, quisiera reseñar sucin-

tamente algunos planteos que aparecen en dos de las obras más importantes de Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (en adelante FEN) y *Contingencia, ironía y solidaridad* de 1979 (edición en español 2009) y 1989 (edición en español 1991). En lo que sigue veremos cómo el autor a partir de sus consideraciones del papel de la propia disciplina filosófica desplegará una concepción de la contingencia y los léxicos últimos, la ironía, la conversación, y metafilosóficamente desarrollará el pragmatismo como alternativa a la filosofía tradicional.

Siguiendo a Rorty en FEN, y como ya mencionamos, los filósofos creen que su disciplina ha de ocuparse de problemas perennes. Por eso, “la filosofía en cuanto disciplina se considera a sí misma como un intento de confirmar o desacreditar las pretensiones de conocimiento que se dan en las ciencias, la moralidad, en el arte o en la religión” (Rorty, 2009: 13).

La filosofía adquiere así el carácter de fundamento en cuanto comprende las bases últimas del conocimiento; y ha encontrado ese fundamento en el estudio del hombre-en-cuanto-ser-que-conoce, o en “su esencia cristalina”, en sus procesos mentales o en la actividad de representación.

Lo que vincula la filosofía contemporánea con la tradición de Descartes-Locke-Kant es la idea de que la actividad humana (y la investigación, la búsqueda de conocimiento en general) se produce dentro de un *marco* que se puede aislar antes de la conclusión de la investigación –un conjunto de presuposiciones que se pueden descubrir a priori. La idea de que existe dicho *marco* sólo tiene sentido si pensamos que viene impuesto por la *naturaleza* del sujeto, por la *naturaleza* de sus facultades, o por la *naturaleza* del medio en el cual actúa. [...] la idea de que pueda haber eso que se llama “fundamento del conocimiento” (de todo conocimiento, en todos los campos, del pasado, presente y futuro) o una “teoría de la representación” (de toda representación, en los vocabularios conocidos y en los que ahora no podemos ni pensar) depende de la suposición de que existe semejante constricción a priori (Rorty, 2009: 17-18, cursivas mías).

Es en este sentido que Rorty considera que la filosofía ha adoptado el modelo de la visión, “el ojo de la mente”, y ha tratado, en base a este modelo, de establecer cuáles son los marcos a priori que permiten fundamentar las preten-

siones de conocimiento, entendiendo a este último como correspondencia con una realidad que espera ser representada con exactitud por nosotros. La moral, es menester aclararlo, se trata en este modelo de un tipo de conocimiento.

Luego de un exhaustivo recorrido acerca de las implicaciones que el modelo acarrea (ausencia de criterios para definir lo mental, innecesidad de postularlo, posibilidad de abandonar el vocabulario mentalista) y sobre todo de los dualismos que están a su base, Rorty concluirá que, como había advertido en su Introducción a FEN:

Una noción de conocimiento como conjunto de representaciones precisas es opcional –que puede reemplazarse por una concepción pragmática del conocimiento que elimine el contraste griego entre contemplación y acción, entre representar el mundo y enfrentarse con él (Rorty, 2009: 19).

Es por ello que aboga por un cambio de la filosofía entendida como epistemología a la filosofía entendida como hermenéutica.

La hermenéutica se enfoca en la esperanza de que varios discursos distintos puedan llegar a un acuerdo. Dado que hemos abandonado el fundacionalismo, ningún discurso tiene prioridad sobre otros; y esto posibilita que puedan entrar en una conversación, sin presuponer que la misma se da dentro de un matriz disciplinar que una a los hablantes. Lo importante de dicha conversación es que encontremos en ella nuevas formas de hablar de nosotros mismos, nuevos vocabularios y a esto llama Rorty “edificación”: “el intento de edificar (a nosotros mismos y a los demás) puede consistir en la actividad hermenéutica de establecer conexiones entre nuestra propia cultura y alguna cultura o periodo histórico exótico...” (Rorty, 2009: 235).

Es en este sentido que nuestro autor vuelve hacia las fuentes del viejo pragmatismo, al cual entiende como una doctrina que supone que el progreso moral e intelectual no comporta la convergencia hacia la representación fiel de la naturaleza intrínseca de algo (sea la naturaleza no humana o nosotros mismos), sino más bien al hallazgo de descripciones cada vez más útiles de las cosas (Cf. Rorty, 1996: 13); de lo que se trata en definitiva es de abandonar el modelo de la visión, la prioridad del ojo, para decir con Dewey que el órgano más importante es el oído: la posibilidad de escuchar a los otros.

Ahora bien, dos preguntas se nos imponen; por un lado debemos rastrear

cuáles son las condiciones que hacen posible la edificación, y por otro lado cuál es el criterio rortiano para elegir entre las múltiples re descripciones de las cosas que habría en principio. Para contestar a estas dos cuestiones debemos desarrollar la figura del ironista; y sobre todo, la del ironista liberal, además de precisar la interpretación que hace Rorty del pragmatismo.

En CIS, el neopragmatista norteamericano considera que todos los seres humanos llevan consigo un conjunto de palabras que tienen la función de justificar sus creencias, sus acciones y sus vidas. A esto lo denomina “léxico último”, y lo llama “último” en el sentido en que si se proyecta una duda sobre estas palabras, ya no se disponen de recursos argumentativos que no sean circulares.

Frente a los léxicos últimos Rorty coloca dos posturas. La del ironista, quien no cree que haya un metaléxico último e universal, ni que un léxico último se aproxime más a la “realidad” que otro (Cf. Rorty, 1991: 91); y la del metafísico, como aquel que “supone que la presencia de un término en su propio léxico asegura que ese término remite a algo que tiene una esencia real” (Rorty, 1991: 92). Este es esencialista y realista, aquel nominalista e historicista.

El ironista es entonces aquel que acepta la contingencia de su propio yo y de su lenguaje, y por ende quien se encuentra más dispuesto a aceptar otros léxicos, o cuanto menos, a ampliar su propio léxico con otro. Esto es, encontramos en el ironista la posibilidad de la *edificación*.

En esta edificación, jugará un papel importante la crítica literaria como sustituto de la filosofía. Rorty sostiene que los ironistas tratan a los filósofos y literatos no como canales para llegar a la verdad sino como abreviaturas de determinados léxicos últimos; por su parte los críticos literarios, por la cantidad de libros que han leído, son tratados como informantes morales, debido a que

La literatura contribuye a la ampliación de la capacidad de imaginación moral, porque nos hace más sensibles en la medida en que profundiza nuestra comprensión de las diferencias entre las personas y la diversidad de sus necesidades... (Rorty, 2002: 158-159).

Estas ideas acerca de la literatura y su capacidad transformadora serán retomadas por ejemplo en *Derechos humanos, racionalidad y sentimentalismo*,

principalmente en su propuesta de la educación sentimental.

El ciudadano de la utópica comunidad moral que Rorty imagina es el ironista liberal, a quien define como “personas que piensan que los actos de crueldad son lo peor que se puede hacer”, según la idea que toma de Judit Shklar. Proponiendo la cultura *liberal*, Rorty cree que puede eludir la potencial crueldad del ironismo al ejercer la re-descripción en pos de la autonomía y la auto-creación. El liberalismo ha sido la cultura que ha elaborado el léxico de la tolerancia en pos de una mayor solidaridad. Pero, insiste en esta idea, la solidaridad no ha de lograrse por el reconocimiento de una esencia en todos los seres humanos.

Junto con estas concepciones políticas, Rorty abreva en el pragmatismo (el cual como ya mencionamos es una doctrina fundamentalmente antirrepresentacionista), reconociendo al mismo tiempo las profundas conexiones entre sus ideas epistemológicas (en un sentido amplio de “epistemología”) y políticas. En efecto, Rorty caracteriza al pragmatismo como una doctrina que:

1. Aplica el antiesencialismo a nociones como “verdad”, “conocimiento”, “lenguaje”, “moralidad” y semejantes objetos de especulación filosófica.
2. Sostiene que no hay diferencia epistemológica entre la verdad de lo que es y la verdad de lo que debe ser, como tampoco diferencia metafísica entre hecho y valor, ni metodológica entre ciencia y moralidad. Todos dualismos que corresponden a una concepción tradicional del conocimiento, atada al modelo especular, tal como había sido descrito en FEN.
3. Sostiene que la investigación no tiene ningún otro límite que el que impone la conversación. Ningún límite que venga impuesto por la naturaleza de los objetos (Cf. Rorty, 1996: 243-247).

Esta última es la caracterización preferida por Rorty ya que “saca a la luz una elección fundamental a la que se enfrenta el pensamiento reflexivo: aceptar el carácter contingente de los puntos de partida o intentar escapar de esta contingencia” (Rorty, 1996: 247). Aceptar la contingencia hace que abandonemos lo que Nietzsche había llamado el “confort metafísico”, pero puede renovar en nosotros un sentido de comunidad, ya que vemos los puntos de partida como *nuestros* y no de la *naturaleza*, “al fin y al cabo, nos dice el pragmatista, lo que cuenta es nuestra lealtad hacia los otros seres humanos unidos contra el oscurantismo, no nuestra aspiración a tener una visión correcta de las cosas”

(Rorty, 1996: 248).

Luego de este breve racconto, podemos ya avizorar algunos de los argumentos que el propio Rorty podría haber erigido en contra de sí mismo. Ya vemos que la literatura tendrá un papel en la edificación de las personas en tanto estimulan nuestra imaginación y nos permiten ver en el otro un ser capaz de sufrir.

Nos interesa rescatar otros dos textos que serán fundamentales en el papel que le otorga Rorty a la literatura. En el ensayo *Heidegger, Kundera y Dickens*, Rorty figura un experimento mental en el cual Occidente ha desaparecido y sólo quedan algunos registros para Oriente. La pregunta es cómo contarle a otros lo que ha sido Occidente.

Nuestro autor presenta entonces dos figuras, la figura del Filósofo es aquella que presenta a Occidente como teniendo una esencia, hablan de una estructura permanente de la que uno puede apartarse. En este sentido, filósofos como Heidegger nos cuentan Occidente como una “historia del ser”, relatándola a partir de aquello que la asesinó: la tecnología. De este modo, en Occidente puede registrarse desde sus comienzos una ansiedad por “no dejar a las cosas ser”, ansiedad que culmina con la época de la cosmovisión o la época de la imagen del mundo. En esta lectura, según Rorty, Heidegger opera una **abstracción por esencialización**, viendo como iguales a la Rusia de Stalin y a Norteamérica. Son acontecimientos “metafísicamente idénticos”, en tanto Heidegger olvida los detalles, las particularidades y busca unir en un mismo encadenamiento dialéctico todo hecho de Occidente. Como sostiene Habermas, bajo la mirada del filósofo del ser, incluso el exterminio de los judíos puede ser meramente un acontecimiento equivalente a muchos otros. Pero, cabe notar, que en este movimiento, el filósofo busca *quintaesenciar* a Occidente para distanciarse de él: se está excluyendo de la lucha de sus congéneres, convirtiendo a su mente en el único lugar, a su relato en el único relato que cuenta convirtiéndose a sí mismo en el redentor de una época.

Frente a la figura de los filósofos, Rorty coloca a la figura del novelista y es por ello que trae a colación tanto a Kundera como a Dickens. La novela nos cuenta a Occidente, ya no como una estructura cerrada, sino como una aventura abierta. En la novela encontramos la diversidad, la narrativa, y el accidente. Frente a la “contemplación, dialéctica y destino” de la filosofía, encontramos la “pluralidad de puntos de vista, el azar y la aventura” de las novelas.

En este sentido, la novela es para Rorty la fuente de una utopía democrática, en tanto permite pensar en una imaginaria sociedad del futuro donde nadie sueñe con pensar en que Dios, la Verdad o la Naturaleza de las Cosas esté de su lado. La novela se vuelve antiautoritaria y permite comprender que nuestras formas de relatarnos y relatar a los otros y el mundo no son más que formas contingentes. **Es por ello que, en CIS, Rorty diga que Proust redescríba a las personas, pero entendiendo que sus redesccripciones son colecciones contingente, que en enlace podría haber sido otro.** De este modo, Proust abandona la idea de *autoridad*, en tanto se legitima en la creencia de que existe una perspectiva privilegiada y exige de los otros la filiación. Como el barón de Charlus le exige al héroe en uno de los primeros encuentros, y que se fundamenta en que “[a] menudo he pensado que había en mi algo así como un archivo secreto e inestimable. [Esos acontecimientos y encadenamientos de circunstancias] le daría usted una explicación desconocida no solo del pasado sino del porvenir” (El mundo de Guermantes, 754 y sig.).

Podemos agregar, los personajes en Proust son constantemente redescritos e incluso, el yo del narrador se difumina para dar lugar a las voces de personajes redescibiendo a otros personajes.

Es precisamente el abandono de esta autoridad lo que nos permite entrar en una comunicación genuina y democrática. Solo si yo creo que el otro puede tener algo interesante para decirme, una nueva mirada sobre las cosas, puedo ponerme a escucharlo y a discutir con él. Y Rorty así lo entiende: el antiesencialismo pragmatista se vuelve un antiautoritarismo.

En este sentido, la novela proustiana se compone esencialmente de detalles, de conexiones de contingencias que serán contradichas poco después, meras hipótesis provisorias, que dejan una sensación de inestabilidad al lector frente a las imágenes que construye acerca de los personajes. Algo de esto ya había notado Ortega y Gasset cuando sostenía que “[l]as personas de Proust, por el contrario, carecen de silueta, son más bien mudables concreciones atmosféricas, nubes de viento y luces que a toda hora se transforman” (Ortega y Gasset 1983/1923: 700). También Benjamin había señalado que

[s]u 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. El descubrimiento que hace finalmente en el camino a Méséglise es la más grande lección moral que ha ofrecido Proust: una especie de transposición espacial del *semper idem* (2005: 561).

La novela proustiana tiene en este sentido la fuerza inspiradora que Rorty entiende debe aún valorarse frente a los ataques de aquellos que Harold Bloom llamó “escuela del resentimiento”. En *Forjar nuestro país*, Rorty defiende la idea de que la literatura, y en particular ciertas obras con un fuerte carácter individual, nos hacen creer en que en esta vida hay algo más de lo que nunca hayamos imaginado, no porque nos sitúen en el marco de lo que ya conocemos, sino porque cambian el marco de buena parte de lo que ya sabemos. En esta línea, y en un párrafo maravilloso acerca de qué debe entenderse por fuerza inspiradora, Dorothy Allison sostiene:

Hay un lugar en el que siempre estamos a solas con nuestra propia mortalidad, donde simplemente necesitamos algo más grande que nosotros a lo que poder aferrarnos: dios, la historia, la política, la literatura [...] [son] una razón para creer, una manera de agarrar el mundo por el cuello y volver a repetir que esta vida siempre hay algo más de lo que podemos imaginarnos (Citado en Rorty, 1999).

De esta manera, la literatura, siguiendo al propio Rorty, tiene la potencia de hacernos pensar en otros mundos, pensar de otra manera, estimular nuestra capacidad imaginativa y poder ver en el otro una persona que tiene algo interesante para decirnos. El propio Proust acuerda con esto, cuando en *El tiempo recobrado* sostiene

La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por tanto realmente vivida es la literatura [...]; pues para el escritor el estilo es como el color para el pintor, una cuestión no de técnica, sino de visión. Es la revelación, que sería imposible por medios directos y conscientes, de la diferencia cualitativa que hay en la manera en que se nos presenta el mundo, diferencia que, si no existiera el arte, sería el secreto eterno de

cada uno. Sólo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve el otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes nos serían tan desconocidos como los que pueda haber en la luna. Gracias al arte, en vez de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse... (245-246).

La literatura entonces tiene fuerza inspirado en tanto puede hacer que la gente crea que en la vida hay algo más de lo que nunca hayamos imaginado, que aún vale la pena agarrar al mundo por el cuello, y repetimos, obstinadamente, que todavía es posible. Y esto, por supuesto, es un acto de la mayor fuerza política.

Conclusiones hipotéticas

Luego de este recorrido pretendemos haber demostrado que Rorty asigna un papel fundamental a la literatura no sólo en la constitución de nuestra propia personalidad y perfección privada, sino que también en la posibilidad que esta ofrece de abrir el marco de la comunicación y la comprensión con los otros. Desde la perspectiva pragmatista, hemos intentado mostrar que las condiciones de posibilidad de que tal comunicación (y con ella la solidaridad) sea establecida es el abandono de los modelos esencialistas que pretenden haber logrado el conocimiento de una esencia humana trascendental. En este sentido, la literatura (y nosotros pretendemos sirva de modelo para el arte) no busca el reconocimiento de una esencia sino que se enfoca en los detalles, en las contingencias. Es por ello que discutimos con la interpretación rortiana acerca de que la novela proustiana solo sirve a efectos de la perfección privada.

Ahora bien, las razones de esta “mala lectura” deben buscarse en primer lugar –como ya había advertido el artículo de Ferrari–, en que Rorty trata a la novela de Proust casi como una autobiografía, confundiendo autor con narrador. Una interpretación tal es desmentida por el propio Proust cuando en su texto *A propósito del estilo de Flaubert* (1920/2000) discute con aquellos que quisieron ver en su novela el relato de episodios personales rememorados a partir de unas “migas de magdalenas”.

En segundo lugar, y en carácter de hipótesis, debe señalarse que Rorty reniega del concepto de experiencia tan caro al pragmatismo, como un resabio de trascendentalismo. Debe señalarse que Rorty entiende que al concepto de

experiencia le caben las críticas que la filosofía analítica le hizo al empirismo subjetivista, siempre en tanto la experiencia sea entendida como la recepción sensible de datos de lo externo. No obstante, al renegar de este concepto tal vez Rorty se esté perdiendo de entender que en la experiencia, y en la experiencia estética en particular, los hombres experimentan en ellos mismos sentidos comunitarios: en la experiencia se reúne la tradición y comunidad con lo individual. Al tener una experiencia genuina, no sólo ponemos en juego nuestra forma de actuar y entender el mundo, sino que podemos negociar esas concepciones con los otros, redefinirlas, discutir las, etc.

Referencias bibliograficas

- Abraham, T. (2010). *Rorty: una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Chuaqui, T. (1998). “Richard Rorty: El liberalismo sin fundamentos”. *Revista Ciencia Política*, XIX (2), 4562. Disponible en: <http://www7.uc.cl/icp/revista/pdf/rev192/ar2.pdf>
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann y traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: AKAL.
- Faena, A. M. (1996). *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Ortega y Gasset, J. (1923/1983). *Tiempo, Distancia y Forma en el arte de Proust*. Obras Completas. Madrid: Alianza - Revista de Occidente, tomo 2, pp. 701-709 (Ensayo aparecido originalmente en *Nouvelle Revue Française*, enero de 1923).
- Proust, M. *En busca del tiempo perdido*. VVEE.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Trad.: Sinnot Alfredo Eduardo. Barcelona: Paidós [Versión original en inglés (1989). *Contingency, irony and solidarity*. New York: Cambridge University Press].
- Rorty, R. (1996). *Consecuencias del pragmatismo*. Trad.: Cloquell José Miguel Esteban. Madrid: Tecnos. [Versión original en inglés (1982), *Consequences of pragmatism* (Essays: 1972 - 1980). Minneapolis: University of Minnesota Press].
- Rorty, R. (1993). *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*. Escritos filosóficos 2. Trad: Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós (especialmente los ensayos: “Pragmatismo y filosofía

- postnietzscheana”, “La filosofía como ciencia, como metáfora y como política” y “Heidegger, Kundera y Dickens”).
- Rorty, R. (2000). *El pragmatismo, una versión. Antiautoritarismo en epistemología y ética*. Barcelona: Ariel.
- Rorty, R. (2002). *Filosofía y futuro*. Trad.: Calvo Javier y Ackermann Angela. Barcelona: Gedisa.
- Rorty, R. (2004). “Derechos humanos, racionalidad y sentimentalismo”. Trad.: Castillo Ofelia. En T. Abraham, A. Badiou y R. Rorty. *Batallas éticas*. (pp. 59-82) (1º ed. 2º reimp). Buenos Aires: Nueva Visión [Versión original en inglés (1993) Human Rights, Rationality and Sentimentality. The Yale Review, LXXXI (4)].
- Rorty, R. (2009). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Trad: Zulaica Jesús Fernández. (5º ed.) Madrid: Cátedra [Versión original en inglés (1979), *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton: Princeton University Press].
- Rorty, R. (1999). “La fuerza inspiradora de las grandes obras literarias”. En R. Rorty (1999). *Forjar nuestro país. El pensamiento de izquierda en los Estados Unidos del siglo XX*. Trad: Ramón del Castillo. Barcelona: Paidós. [versión original en inglés (1998, *Achieving our country*. Cambridge: Harvard University Press].
- Rueda, L. (2013). “Análisis y crítica de Derechos Humanos, Racionalidad y Sentimentalismo de Richard Rorty: Antifundacionalismo, humanización y atribución de dolor moralmente relevante”. En *Actas II Congreso Nacional de Estudiantes y Graduados en Filosofía: la Filosofía en su contemporaneidad*. Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades, UNMdp. Disponible online: <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/cnfilosofia/a/paper/viewFile/89/84>
- Royo Hernández, S. (2007). “Sobre la distinción de Richard Rorty entre filosofía sistemática y filosofía edificante”. *A parte rei. Revista de filosofía*, (50). Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/royo50.pdf>
- Vásquez Rocca, A. (2005). “R. Rorty: pragmatismo, ironismo liberal y solidaridad”. *A parte rei. Revista de filosofía*, (39). Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/vasquez39.pdf>
- Vásquez Rocca (2005). “Rorty: el giro narrativo en la ética o la filosofía

como género literario”. *A parte rei. Revista de filosofía*, (42). Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/vasquez42.pdf>

Sobre las condiciones de posibilidad de la metáfora visual

Alejandra Bertucci¹

¿Es apropiado hablar de metáforas visuales? Originalmente la metáfora es concebida dentro del orden lingüístico. Así para la tradición retórica la metáfora es un tropo o figura del lenguaje por el cual hacemos un uso desviado, figurado del lenguaje en oposición a uno literal. La clave de esa desviación o torsión del sentido es una comparación entre términos extraños. ¿Podemos trasladar su uso a un plano visual no verbal?²

En la publicidad es común hablar de metáforas visuales para referirse a ciertas imágenes que han fijado su sentido en un estereotipo; como la calavera con los huesos cruzados para significar veneno o una lamparita iluminada para significar una idea. Pero no nos interesan especialmente estas imágenes, que si son metáforas ya están muertas, sino las vivas en las que la interpretación todavía está abierta; es decir, las metáforas visuales en el arte.

Para reflexionar sobre esta posibilidad en torno a las metáforas visuales recurriremos a tres autores. A un filósofo hermeneuta, Paul Ricoeur; a un teórico de la imagen, Ernst Gombrich; y a un novelista, Marcel Proust.

Ricoeur no trabaja la noción metáfora visual, sino la metáfora lingüística como caso testigo del lenguaje poético. *La metáfora viva* de 1975 es una obra monumental que además de presentar la teoría de la metáfora de Ricoeur dialoga con varias teorías de la metáfora de la tradición occidental y con las discusiones contemporáneas. Lo que vamos a trabajar aquí es un artículo de

¹ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata-CONICET.

² El libro de Elena Oliveras (2007) trabaja las metáforas visuales en arte. Pero el punto de partida es distinto del que aquí proponemos porque da por hecho que las metáforas visuales son posibles, siendo su tratamiento mucho más extenso incluyendo a la mayoría de los teóricos sobre la metáfora.

1978 donde Ricoeur se explaya sobre el problema de la relación entre metáfora e imagen que había sido tratado previamente en *La metáfora viva*.

Para Ricoeur las teorías sobre la metáfora que le dan un lugar a la imagen son aquellas que le niegan todo alcance gnoseológico o relación con la verdad. Para estas teorías las metáforas son juegos lingüísticos cuyo propósito es crear sentimientos e imágenes como sustituto de factores explicativos. Para él va a ser necesario por el contrario incluir la dimensión de la imagen incluso en las teorías opuestas que rescatan una dimensión cognoscitiva para la metáfora como las de Richards, Max Black, Beardsley, Berggren o la suya (Ricoeur, 1978: 143).

Para demostrar tal necesidad Ricoeur se remonta a Aristóteles (1978: 144). Ya en el primer intento de teorización de la metáfora tendríamos los dos polos de esta relación entre palabras e imágenes. En el capítulo XXI de la *Poética* dice Aristóteles que la metáfora es una transferencia que consiste en dar a un objeto el nombre de otro, estamos ahí en el plano de la *lexis*, de lo lingüístico.³ Pero en el capítulo siguiente nos dice que la metáfora no se puede aprender de otros, es un signo de genio, porque una excelente metáfora implica ver lo semejante.⁴ Ya en la *Metáfora viva* se podía leer que la metáfora en Aristóteles estaba constituida por un principio negativo y uno positivo. El negativo es la trasgresión del orden categorial, cuando le damos a un objeto el nombre de otro; y el positivo, es la percepción de lo semejante que motiva la metáfora.⁵

La tradición retórica posterior confirmaría la relación entre imagen y palabra al colocar la metáfora entre los tropos o figuras literarias. La propia expresión figura literaria implica que el discurso asume la naturaleza de un cuerpo. Los tropos de este modo le dan al discurso un externalización cuasi corporal (Ricoeur, 1978: 144). Ricoeur reconoce que está hablando metafóricamente.

³“La metáfora es la trasposición de un nombre a una cosa distinta de la que tal nombre significa” (Aristóteles, 1947: 102)

⁴“Lo más importante es usar de las metáforas. En efecto, esto no puede tomarse de otro, y es señal de talento; pues hacer bien las metáforas es contemplar lo semejante” (Aristóteles, 1947: 109-110)

⁵“¿No debemos suponer que la semejanza actúa en las cuatro clases de metáfora como un principio positivo cuyo negativo es la percepción de lo semejante. La metáfora, o más bien el metafórico, la dinámica de la metáfora, descansaría entonces en la percepción de lo semejante. Hemos llegado bien cerca de nuestra hipótesis más radical: que la “metafórica” que vulnera el orden categorial es también la que lo engendra” (Ricoeur, 1980: 39).

camente de la metáfora lo que implica cierta circularidad obscura, pero ya en el origen de la palabra metáfora tenemos presente está circularidad dado que la palabra metáfora es metafórica, la traslación o desplazamiento que viene de las relaciones espaciales entre objetos es transportada a las relaciones entre palabras dentro de frases (Ricoeur, 1978: 145).

A partir de aquí Ricoeur introduce las principales características de su teoría de la metáfora. Contra la interpretación de la retórica tradicional que veía en la metáfora un caso de denominación desviada, Ricoeur piensa que es un fenómeno de predicación. En este sentido, no se puede hablar de una palabra empleada metafóricamente, sino de un enunciado metafórico. La metáfora procede de la tensión entre todos los términos de un enunciado metafórico y por lo tanto, no existe en sí misma sino en la interpretación.

En una metáfora la interpretación literal es imposible, porque teniendo en cuenta los valores lexicales de las palabras, no podemos crear sentido; hay una inconsistencia entre sus términos “una impertinencia semántica” o “un error categorial”. Para salvar el enunciado en su totalidad tenemos que hacer sufrir a las palabras un trabajo de sentido, una torsión por la cual el enunciado metafórico accede al sentido.

Aquí es donde aparece la semejanza. Si la metáfora consiste en reducir el choque entre dos ideas incompatibles, lo que está en juego en un enunciado metafórico es hacer aparecer un “parentesco” allí donde la visión ordinaria no percibe ninguna conveniencia mutua (Ricoeur, 1978: 147). Cuando Aristóteles dice que hacer buenas metáforas es contemplar la semejanza (*theorein to omoion*) implicaba tanto un pensar como un ver; es pensamiento en tanto efectúa una reestructuración de los campos semánticos, pero este pensar es un ver en tanto capta un acercamiento entre dos órdenes aparentemente incompatibles. Ricoeur llega a decir que este acercamiento que realiza la nueva pertinencia metafórica es similar al esquematismo kantiano (Ricoeur, 1978: 148). Según Kant una de las funciones del esquema es proveer de imágenes para un concepto. Esto no significa que la imagen, como un icono, este presente realmente en el enunciado metafórico sino que la imagen está meramente descripta o representada (Ricoeur, 1978: 151)

La metáfora borra la distinción entre sentido y referencia y, al hacerlo, nos fuerza a explorar los límites entre lo verbal y lo no verbal. La cuestión de la referencia es un caso especial del problema más general de la verdad

del lenguaje poético. Aquí es cuando la teoría de la metáfora se cruza con la de los modelos,⁶ a tal punto que la metáfora es vista como un modelo para cambiar nuestro modo de ver las cosas, de percibir el mundo. Porque así como hay que suspender el sentido literal incongruente para que surja un nuevo sentido metafórico, hay que suspender la referencia literal imposible para que surja una nueva referencia metafórica. Esta referencia metafórica lo que hace es proyectar nuevas maneras de redescubrir el mundo (Ricoeur, 1978: 153-154).

Los análisis de Ricoeur suelen ser de una gran densidad conceptual, los párrafos anteriores no son una excepción. Lo que nos gustaría rescatar es en principio esta idea de que la metáfora consta de dos momentos; por una parte, el choque categorial entre dos objetos que a simple vista son extraños entre sí o heterogéneos. Y por otra, la superación de ese choque con la aparición de un nuevo sentido metafórico que proyecta nuevas maneras de “ver” el mundo.

Abby Warburg y Ernst Gombrich son los dos grandes teóricos de la imagen del siglo XX. En 1960, Gombrich publica *Arte e ilusión*. Texto famoso donde explica qué entiende por arte pictórico y cómo la búsqueda de la ilusión visual fue un proyecto cultural que ocupó a occidente sólo durante un periodo pero que no puede ser la clave de comprensión de toda imagen. A diferencia del análisis de Ricoeur donde se lucha por encontrar un lugar a la imagen, el texto de Gombrich parte de la preeminencia de las imágenes, en tanto que estas según él, tienen una relación más natural con lo real que las palabras, a pesar de que también dependen de códigos convencionales. En última instancia incluso algunos animales entienden imágenes. Gombrich no teoriza sobre las metáforas visuales en este texto sino que analiza una metáfora visual particular, una escultura de Picasso.

El artista puede usar la semejanza para elaborar su magia de transformación. Picasso lo hizo precisamente cuando usó su maravilloso chimpancé de bronce con su cría. Tomó un coche de juguete, tal vez del cuarto de sus hijos, y lo convirtió en una cara de chimpancé. Fue capaz de mirar el capó y el parabrisas del coche como una cara, y este acto

⁶ Ricoeur dedica toda una sección del capítulo VII de *La metáfora viva* a trabajar la relación entre metáforas y modelos, basándose en las teorías de Max Black y Mary Hesse. (Ricoeur, 1980: 323-343)

de nueva clasificación lo inspiró verificar el hallazgo. Aquí como ocurre tan a menudo, el descubrimiento por el artista de una inesperada utilidad del coche ejerce sobre nosotros un doble efecto. No sólo le seguimos en cuanto a ver un determinado coche como una cara de chimpancé, sino que aprendemos en este proceso una nueva manera de articular el mundo, una nueva metáfora, y cuando estamos del humor adecuado podemos sentir de pronto que los coches que nos estorban el paso nos miran con la mueca simiesca que se debe a la clasificación de Picasso (Gombrich, 1979: 103).

Según la descripción de Gombrich, Picasso ve en la realidad algo que según las categorías habituales no podríamos ver. A través de la obra de arte, que funciona como un instrumento óptico, el artista logra comunicar su nueva visión a los demás. Esta es una idea de resonancias proustianas⁷, el arte logra comunicar algo nuevo de tal modo que parece que la realidad termina imitando al arte. Gombrich dice

Mucho antes de que la pintura descubriera los procedimientos de la ilusión, el hombre tenía conciencia de las ambigüedades en el campo visual, y sabía describirlas mediante el lenguaje. El símil, la metáfora, material de la poesía no menos que del mito, atestiguan las capacidades de la mente creadora para formar y disolver nuevas clasificaciones (Gombrich, 1979: 271).

Lo que el arte hace es crear nuevas formas de ver el mundo, a Proust le gustaba usar, como mencionamos antes, imágenes de instrumentos ópticos para trabajar esas posibilidades, el libro, la literatura son a veces descriptos bajo la forma de lentes, telescopios, linternas mágicas que proyectan modos más genuinos de relacionarnos con lo real, cuestionando las fijaciones o clasificaciones que le debemos al intelecto o al hábito.

Proust también relacionará esta capacidad del arte de cuestionar clasifi-

⁷ Hay que mencionar sin embargo que estas resonancias proustianas deben ser puestas en contexto. Para Gombrich él que ve la nueva semejanza es Picasso y la obra, en este caso la escultura, es un instrumento óptico que nos permite a los demás ver lo que previamente había visto el artista. Proust explícitamente dice que el libro es un instrumento óptico que le permite al lector leerse a sí mismo. “yo pensaba más modestamente en mi libro, y aún sería inexacto decir que pensaba en quienes lo leyeran, en mis lectores. Pues, a mi juicio, no serían mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos, porque mi libro no sería más que una especie de esos cristales de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray” (Proust, 1998: 404).

caciones anteriores para crear nuevos sentidos con la metáfora. Una de sus más famosas frases del tiempo recobrado refiere a esto:

pero la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo; incluso, como la vida, cuando, adscribiendo una calidad común a dos sensaciones, aísle su esencia común reuniendo una y otra, para sustraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora (Proust, 1998: 238).

En la frase está presente el problema de la verdad del lenguaje literario y el problema de la eternidad en torno a la memoria involuntaria. Ricoeur ha trabajado a Proust en *Tiempo y Narración II* relacionando la ficción con la temporalidad (Ricoeur, 2008: 582-617). Pero volviendo al problema de la metáfora visual en particular, hay un pasaje de *A la sombra de la muchachas en Flor* donde el narrador relata una visita al taller del pintor imaginario Elstir en Balbec. Nos cuenta que va a regañadientes porque se lo había pedido su abuela, cuando el preferiría buscar a la muchachas en flor del título y es recompensado de una manera inesperada con la aparición de Albertina en la casa de Elstir.

La mayoría de los lienzos que me rodeaban no eran aquella parte de su obra que más ganas de ver tenía yo, porque me interesaban sobre todo su primera segunda manera, como decía una revista de arte inglesa que andaba rodando por la mesa del salón del Gran Hotel, la manera mitológica y la de influencia japonesa, representadas ambas perfectamente, decía el periódico, en la colección de la señora de Guermantes. Y, naturalmente, lo que más abundaba en su estudio eran marinas hechas en Balbec. Sin embargo, vi muy claro que el encanto de cada una de esas marinas consistía en una especie de metamorfosis de las cosas representadas, análoga a la que en poesía se denomina metáfora, y que si Dios creó las cosas al darles un nombre, ahora Elstir las volvía a crear quitándoles su denominación o llamándolas de otra manera. Los nombres que designan a las cosas responden siempre a una noción de la inteligencia ajena a nuestras

verdaderas impresiones, y que nos obliga a eliminar de ellas todo lo que no se refiera a la dicha noción (Proust, 1997: 467).

Otra vez acá tenemos la idea de que la metáfora es un proceso de traslación del sentido, de metamorfosis, dice Proust, de las cosas representadas. Metamorfosis que desafía las categorías de la inteligencia, esa inteligencia que al nombrar las cosas las despojan de todo lo accesorio, no correspondiendo entonces a nuestras verdaderas impresiones de ellas. En oposición a ello dice Marcel:

la obra de Elstir estaba hecha con los raros momentos en que se ve la Naturaleza cual ella es, poéticamente. Una de las metáforas más frecuentes en aquellas marinas que había por allí consistía justamente en comparar la tierra al mar, suprimiendo toda demarcación entre una y otro. Y esa comparación tácita e incansablemente repetida en un mismo lienzo es lo que le infundía la multiforme y potente unidad, motivo, muchas veces no muy bien notado, del entusiasmo que excitaba en algunos aficionados la pintura de Elstir (Proust, 1997: 468).

Para Proust la pintura representa la posibilidad de acceso a una experiencia más originaria del mundo que la del lenguaje y el intelecto. Esa experiencia parece revelar una naturaleza poética donde se disuelven las clasificaciones habituales. En las marinas de Elstir la metáfora predominante era la superación de la oposición entre terrestre y marino, fusionando y borrando sus límites. Para ejemplificar este procedimiento artístico de Elstir Marcel dedica varias páginas a una descripción detallada de un cuadro imaginario. La descripción es tan minuciosa que uno tiene la sensación de haberlo visto. Vamos a citar sólo un fragmento:

Así, por ejemplo, en un cuadro reciente, que representaba el puerto de Carquethuit, y que yo miré mucho rato, Elstir preparó el ánimo del espectador sirviéndose para el pueblecito de términos marinos exclusivamente y para el mar de términos urbanos. [...] Si todo el cuadro daba esa impresión de los puertos donde el mar entra en la tierra y la tierra es ya marina y la población anfibia, la fuerza del elemento marino es-

tallaba por todas partes; junto a las rocas en la boca del muelle, donde el mar estaba movido, advertíase por los esfuerzos de los marineros y la oblicuidad de las barcas, inclinadas en ángulo agudo, en contraste con la tranquila verticalidad de los almacenes, de la iglesia y de las casas del pueblo [...] (Proust, 1997: 469).

Los estudiosos de la obra de Proust nos han contado que su concepción de la pintura estuvo fuertemente influenciada por el impresionismo. Sabemos que los primeros cuadros impresionistas fueron recibidos con resistencia; pero que, lentamente, la manera que tenían de representar la realidad se volvió comprensible. La gente pudo salir al aire libre y descubrir que a veces era posible ver el mundo en términos de aquellas claras manchas y pinceladas. En la misma línea dice Proust

Precisamente el esfuerzo de Elstir para no exponer las cosas tal y como sabía que eran, sino con arreglo a esas ilusiones ópticas que forman nuestra visión inicial, le había llevado cabalmente a poner de relieve alguna de esas leyes de perspectiva, que entonces chocaban más porque el arte era el que primero las revelaba (1997: 471).

Para concluir, ¿se puede hablar de metáforas visuales? De metáforas visuales artísticas, no aquellas imágenes con un sentido fijo convencional que se ponen para reemplazar un concepto, sino las creativas que implican un esfuerzo de comprensión por parte del vidente.

Los autores trabajados tienen marcos teóricos diferentes. Ricoeur proviene de la fenomenología y la hermenéutica y, tiene presente en su teoría las discusiones contemporáneas sobre la naturaleza del lenguaje y los límites de la representación. Gombrich es un popperiano militante que inscribe sus estudios en la psicología de la representación pictórica y Proust, es un poeta que tematiza el arte desde la propia ficción. Sin embargo creemos que se puede encontrar en los tres dos rasgos que definirían los metafórico. Los dos rasgos ya presentes en Aristóteles: el desafío a una categoría previa, es decir el choque categorial o impertinencia semántica entre los objetos heterogéneos o extraños y “el ver la semejanza” que resuelve la tensión anterior, revelando una nueva visión de lo real. A partir de esta dinámica no sería problemático

equiparar el funcionamiento de las metáforas lingüísticas y visuales resaltando la capacidad cognoscitiva en ambos casos.

Bibliografía

- Aristóteles (1947). *Poética*. Buenos Aires: Emecé editores. Trad. de Eilhard Schlesinger.
- Gombrich, E. (1979). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Proust, M. (1997). *En busca del tiempo perdido, tomo II. A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1998). *En busca del tiempo perdido, tomo VII. El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza.
- Ricoeur, P (1978). The metaphorical process as cognition, imagination and feeling, *Critical Inquiry*, Vol. 5, n° 1. Especial issue on metaphor, pp. 143-159.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Ed. Europa.
- Ricoeur, P. (2008). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI editores.

La Prisionera de Marcel Proust: el *factor* Pussy Galore

María Luján Ferrari¹

Introducción

Didier Eribon ha sostenido que los grandes escritores son a la vez grandes teóricos porque proponen nuevas manera de percibir y pensar los procesos de construcción de identidades. En este sentido, Eribon considera que escritores como Proust o Genet han desarrollado, extensamente, distintas aproximaciones teóricas sobre temas de género y de sexualidad incluso más interesantes que aquellas que ha elaborado el discurso psicoanalítico.

Así podemos considerar que *En busca del tiempo perdido* ha desplegado distintas aproximaciones al tema de las identidades sexuales adelantándose varios años a la propuesta de crear programas académicos e incorporar contenidos de estudios de género y teorías *queer* en las cátedras de las universidades. Recordemos la conversación que mantienen el barón de Charlus y su amigo Brichtot en *La Prisionera* en torno a las reputaciones masculinas y la homosexualidad:

Decididamente, barón, si alguna vez el Consejo de Facultades propusiera abrir una cátedra de homosexualidad, le propondría en primera línea. O mejor no, un instituto de psicofisiología especial le vendría mejor. Y sobre todo, le veo provisto de una cátedra en el *Collège de France*, que le permita dedicarse a estudios personales de los que ofrecería los resultados, tal como hace el profesor de tamil o de sanscrito ante el pequeño número de interesados en ello. Tendría usted dos oyentes, aparte del bedel, dicho sea sin querer lanzar la más ligera sospecha sobre nuestro cuerpo

¹ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata-CONICET.

de ujieres, al que creo intachable.

–No sabe usted nada– replica el barón, con voz dura y cortante–, se equivoca si cree que esto interesa a tan pocas personas. Todo lo contrario.²

El interés de la crítica académica, en general, ha identificado la teoría proustiana de la homosexualidad con los comentarios que hace el narrador sobre el Barón de Charlus de quien se afirma que es una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre. Idea que concuerda con la categoría de los invertidos que normalizaron los discursos médicos de finales del siglo XIX. Sin embargo, como afirma Eve Sedwick en consonancia con la construcción perspectivística de la novela, Proust reflexiona sobre la homosexualidad también a través de otros personajes que enuncian otros puntos de vistas, incluso contradictorios entre sí, lo que hace casi imposible sobreestimar los pasajes que describen la inversión en Charlus.

De hecho, en las últimas décadas, en el ámbito norteamericano de los estudios de género y teorías queer, se ha insistido en revisar y redescubrir una nueva historia del homo-erotismo femenino a partir de su representación en textos escritos por escritores varones que incluye el estudio minucioso de la obra de Proust. Libros como *Proust's Lesbianism* de Elisabeth Ladenson, *Epistemología del armario* de Eve K. Sedgwick, el clásico ensayo de Monique Wittig “Caballo de Troya” y hasta el mismo *Escapar al psicoanálisis* de Didier Eribon son ejemplos de esta nueva investigación. Todos coinciden en que el retrato del homo-erotismo femenino que encontramos a lo largo de *En busca del tiempo perdido* es uno de los más notorios y complejos de la literatura modernista y ha cumplido un rol determinante en la formación del canon de imágenes lésbicas de la literatura.

Como afirma Elisabeth Ladescombe, la visión de las relaciones eróticas entre mujeres que encarna la *Recherche* ha sido criticada por varios grupos. Tanto por aquellos que tienen un interés en la representación de la homosexualidad masculina como por los que tienen interés en las representaciones del lesbianismo en la literatura. Entre los primeros, Andre Gide ha tratado a Proust de hipócrita por haber imputado todos los aspectos negativos a la homosexualidad masculina mientras reserva los aspectos románticos para las “jóvenes muchachas en flor”. Entre los últimos, Colette, ha acusado a Proust,

²Proust, M. (1997). *En busca del tiempo perdido. La prisionera*, Madrid: Alianza, pp. 332-333.

sobre la base de su insistencia en que a la serie de Sodoma le corresponde la de Gomorra, por su falta de verosimilitud al haber fabricado una representación del lesbianismo como una versión de la homosexualidad masculina.

Si bien a estas dos lecturas puede oponérsele una lectura utópica asociada a un ideario político con futuro que Sedwick deja entrever cuando analiza algunos pasajes de *La Prisionera*, nuestro interés consistirá, en una línea más cercana pero no totalmente de acuerdo a la del segundo grupo de críticos, en brindar algunas notas sobre la representación que hace Proust de la posible homosexualidad de Albertina para mostrar algunos elementos mitológicos y fraudulentos sobre los que, creemos, se funda dicha representación y que todavía son funcionales en algunos productos de la cultura popular actual.

Cabe aclarar que no tomaremos en cuenta otras piezas de escritura como *Los placeres y los días o Jean Santeuil*, tampoco consideraremos los estudios genéticos de la *Recherche* ni el tema del transexualismo desarrollado en ella. Por tratarse de una primera aproximación a la obra de Proust desde una perspectiva de género y teoría queer sólo nos detendremos en algunos pasajes aislados, pero no menos notorios, de *En busca del tiempo perdido*.

Los signos

En *Proust y los signos* Gilles Deleuze se pregunta por la unidad de la *Recherche*. Ésta, afirma, no consiste ni en la memoria ni en el recuerdo involuntario, no está en las lozas ni en la magdalena. La obra de Proust se basa en el aprendizaje de los signos de los distintos mundos en los que participan los personajes, de dónde saca su unidad pero también su pluralidad. Así, Deleuze diferencia un primer círculo de signos mundanos, un segundo círculo de signos del amor y finalmente un tercer círculo, el de las cualidades sensibles sobre las que se asienta el mundo del arte.

Revisemos más de cerca el círculo de los signos del amor. Enamorarse, afirma Deleuze, es individualizar a alguien y sensibilizarse frente a los signos que emite. El más prodigioso emisor de signos ha sido el personaje del Barón de Charlus, tal vez por esto a la crítica académica le ha sido tan fácil reducir la representación del amor homosexual al encuentro que tuvo lugar en el patio de los Guermantes entre el barón de Charlus y Jupien y que Proust ha descrito mediante imágenes elaboradas a partir de las leyes del mundo de los pájaros, orquídeas, abejas y moscardones.

El ser amado aparece como un signo que expresa una multiplicidad de mundos desconocidos para nosotros que hay que descifrar, es decir interpretar. La pluralidad del amor no se refiere solo a la cantidad de seres que amamos sino también a la multiplicidad de mundos que encarnan cada uno de ellos. Por ejemplo, Albertina es un ser “colmado hasta el borde por la superposición de tantos seres, de tantos deseos y recuerdos voluptuosos de seres”.³ Por tanto, amar consiste en el intento por explicar y desenrollar esas superposiciones como lo afirma el narrador: “yo hubiera querido no quitarle el vestido para ver su cuerpo, sino para ver a través de su cuerpo, todo aquel cuaderno de sus recuerdos y de sus próximas y ardientes citas”.⁴

No podemos interpretar esos signos sin desembocar en mundos que se han formado sin nuestra intervención de modo que cuando reclamamos gestos y caricias, en el momento que se dirigen hacia nosotros son expresados desde un mundo que nos excluye. En el mismo momento en que somos beneficiarios del amor, nos figuramos que los mismos gestos amorosos trazan la imagen de otro mundo posible en el que otros también podrían ser beneficiarios de aquellos mismos gestos.

Es por esto que la preocupación constante del protagonista sea la de cómo acceder a un mundo que no es el que ve sino aquel desde el cual es visto. De allí que se pregunte en relación a Albertina “Si ella me había visto ¿qué podría yo representarle? ¿Del seno de qué universo me distinguiría?”⁵

La respuesta de Albertina ante la posibilidad de verse despojada de todo su valor por la explicación que su amante hace de ella se vuelve clara para él: “en cuanto adivinó un sentimiento inquisitorial que quiere saber, que sufre, sin embargo, de saber, que se empeña en saber más. Desde aquel día me lo ocultó todo”.⁶

De este modo, al principio del amor no hay nada más que signos equívocos y engañosos que emite el ser amado, aunque esa no sea estrictamente su intención, y es en este sentido que decimos que la tarea del intérprete de los signos amorosos es necesariamente la de interpretar mentiras.

³ Proust, M. (1997). *En busca del tiempo perdido, La prisionera*. Madrid: Alianza, p. 99.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Proust, M., (1993). *En busca del tiempo perdido, A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid: Alianza, p. 421.

⁶ *Ibidem*, pp. 59-60.

Lo que esconde la mentira en el amor

¿Qué esconden las mentiras del amor? Los signos engañosos emitidos por Albertina convergen hacia el mundo secreto de Gomorra que, para Proust, es la posibilidad femenina por excelencia que la inquisitoria celosa termina por descubrir

Acababa de aterrizar en una terrible terra incognita; se abría una nueva fase de insospechados sufrimientos. Y, sin embargo, este diluvio de la realidad que nos sumerge, aunque es enorme comparado con nuestras tímidas suposiciones, estas lo habían presentado [...] Mi rival era distinto, sus armas eran diferentes, yo no podía luchar en el mismo terreno, no podía conceder a Albertine los mismos placeres, ni incluso concebirlos idénticamente.⁷

Así, los celos no solo tienen que ver con la explicación de mundos posibles envueltos en los gestos de los seres amados sino también con el descubrimiento de un mundo incognoscible que representa el mundo del erotismo femenino y que involucra seres semejantes, fuentes de placer impracticables y desconocidas para un héroe masculino que se identifica a sí mismo como heterosexual.

Cabría esperar que el narrador movilizara todas las ideas que tiene sobre los invertidos a propósito de sus observaciones sobre los encuentros de Charlus y Jupien para comprender el mundo de Gomorra. Pero eso no ocurre. La tarea de interpretación en el caso de la supuesta homosexualidad de Albertina se ejerce sobre ella en tanto objeto amado y no como una muestra que puede subsumirse bajo la categoría del invertido. En los pasajes en torno a Albertina no se hace mención a la idea de que existiría un género interno y verdadero que hace que un individuo no tenga los rasgos psicológicos ni los deseos sexuales que su pertenencia biológica y apariencia física deberían determinar en él o ella.

En este sentido las relaciones femeninas de Albertina con las mujeres no son virilizantes sino que obedecen, en última instancia, a una esencia femenina.

Esta diferencia en el tratamiento de la homosexualidad masculina y femenina se debe, en parte, a cuestiones epistemológicas como afirma Eve Sedwick. Mientras que el invertido es definido como una persona sobre la que el resto

⁷ Proust, M. (2000). *En busca del tiempo perdido, Sodoma y Gomorra*. Buenos Aires: Santiago Rueda, pp. 659-664.

tiene un privilegio epistemológico absoluto, recordemos nuevamente la escena del encuentro entre Jupien y Charlus que el protagonista mira desde un punto de vista privilegiado; en el caso del desciframiento del mundo de Albertina todo el poder que posee el protagonista se ve diluido.

Así, la forma que adquiere la sexualidad en la serie de Gomorra y en la serie de Sodoma no tiene ninguna interpretación de la orientación sexual ni del género que las haga converger. Tampoco existe alguna posibilidad de convergencia analizando los actos sexuales de una u otra serie: ambas permanecen incomparables.

Volvamos a ese mundo incognoscible que para Proust pertenece a las posibilidades más propias de la esencia femenina. En principio, como afirma Juliet Dade en “Ineffable Gomorrah: The Performance of Lesbianism in Colette, Proust, and Vivien” ese mundo del homo-erotismo femenino es impenetrable y autosuficiente, aspectos que dejan al narrador en un estado de “inmensa inquietud”: “Cet amour entre femmes était quelque chose de trop inconnu, dont rien ne permettait d’imaginer avec certitude, avec justesse, les plaisirs, la qualité”.⁸

Si bien el narrador puede oír los relatos sobre la vida que Albertina hace lejos de él brindados por Andrea, la amiga de Albertina, o los que le ofrece su chofer acerca de las salidas de Albertina a la casa de madame Verdurin, sospechadas de ser la ocasión para encontrarse con la hija de Ventueil, aquel, desconocimiento obedece, en parte, a que el narrador se ve excluido del acto de ver el amor entre mujeres.

Ahora, esta imposibilidad de ver es parte de una visión más compleja que ofrece la obra de Proust sobre las relaciones eróticas entre mujeres. Al mismo tiempo que se les adscribe esa invisibilidad, no es menos cierto que algunas escenas de amor revelan una disposición opuesta, la de la exhibición pública. En el caso del encuentro entre la hija de Vinteuil y su amiga en Montjouvain parecería que lo que las impulsa es el deseo de ser vistas. Miremos, por un momento, la escena

Mademoiselle Vinteuil se levantó, hizo como que quería cerrar la venta-

⁸ Proust, M., (1954) *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, Vol III, p. 385. “Este amor entre mujeres era algo demasiado desconocido, no permitía imaginar con certidumbre y precisión los placeres, su cualidad”

na y que no podía.

—Déjala abierta, yo tengo calor —dijo su amiga.

Y continúa, ante los reproches de ser vistas -Sí, es muy probable que nos estén mirando a esta hora en un campo tan solo como éste [...] Y si nos miran, ¿qué? añadió, creyendo que debía acompañar con un guiño malicioso y tierno aquellas palabras que recitaba por bondad, como un texto agradable a la señorita de Vinteuil, y con un tono que quería ser cínico, y ¿qué? Si nos ven, mejor.

—Y ese retrato de mi padre, siempre mirándonos; yo no sé quién lo ha puesto ahí; ya he dicho veinte veces que no es su sitio.

A partir de allí “no oí nada más, porque la señorita de Vinteuil, con aspecto lánguido, torpe, atareado, honrado y triste, se levantó para cerrar las maderas y los cristales de la ventana.”⁹

La escena está expuesta a una doble mirada. Por una parte, a la mirada del protagonista que se esconde en los alrededores y teme salir; por la otra, involucra la mirada del padre presente en el retrato del músico. Sin embargo, no por ser doblemente observada esta escena implica un acercamiento certero y preciso sobre el mundo de Gomorra, por el contrario se parece más una performance expuesta al protagonista y al público lector. En efecto, parecería que las protagonistas arreglan la escena como parte de un acto de profanación que provoca al héroe quién recibe sólo fragmentos titilantes en la medida que la ventana sirve como un filtro que se abre o se cierra. Una forma de exhibicionismo controlado que delimita aquello que se puede ver: los besos en la frente, los besos en el escote, las correrías en la sala; cuando las escenas de amor se vuelven más físicas la ventana se cierra.

Este doble juego de exhibicionismo e invisibilidad que define el mundo lésbico de Proust defrauda aún a la mirada masculina más entrenada y lo deja igual de incognoscible.

Ante esto, cuando se trata de los hombres celosos, cabrían dos posibilidades referidas por el protagonista en *La Prisionera*: “permitir que [su amante] se entregue a otro - otra si lo hace con su autorización y si no en su misma presencia, al menos bajo su mismo techo” o “no dejar salir sola a su amante ni

⁹Proust, M. (1990). *En busca del tiempo perdido, Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza, pp. 194-195..

un minuto en una ciudad que conocen, tenerla en una verdadera esclavitud.”¹⁰

A primera vista, la segunda posibilidad sería la más segura para suprimir la duda y por tanto los celos. Secuestrar, como afirma Deleuze, es vaciar al ser amado de todos los mundos posibles que contiene, es poder reducir las posibilidades interpretativas de los signos que emite el ser amado. Pero al mismo tiempo es cortar la serie homosexual que lo constituye y castigar esa falta original con el secuestro. En pocas palabras, secuestrar es encerrar a cada uno en sí mismo e interrumpir los intercambios malditos.

Al volver prisionera a Albertina, el protagonista se coloca en la posición de ver sin ser visto evitando ser arrastrado por el punto de vista de ella que lo expulsa del mundo que pretendía conocer. Pero el secuestro tiene su contraparte: la necesaria muerte del yo que ama puesto que, como Proust ha sostenido todo el tiempo, sólo se ama lo que no se posee por entero.

Quisiéramos destacar de los análisis precedentes algunos elementos fundamentales. En primer término, un elemento mítico que gira en torno a la concepción de una esencia femenina que responde, en última instancia, a una falta y culpabilidad primordial referida a la homosexualidad. En segundo lugar, esa esencia es puesta en evidencia cuando el héroe pone en movimiento, un elemento, si se quiere fraudulento, como lo es el código visual de “mirar sin ser visto” que parece estar presente en las escenas referidas: el narrador frente a la ventana de la hija de Vinteuil; las relaciones de infidelidad consentidas bajo estricta vigilancia como forma de control de los celos o el cautiverio de Albertina.

En todos los casos el amor entre mujeres es ofrecido como puro objeto de placer a la mirada de un héroe quien, como afirma Eribon, parece definir su heterosexualidad hablando de la homosexualidad. Es a esto a lo que llamamos el factor Pussy Galore que creemos presente en buena parte de los productos de la cultura popular, al menos, a partir de la segunda mitad del siglo XX.

En la serie de películas del agente 007, más precisamente en el tercer film basado en la novela de Ian Fleming titulada “Goldfinger” de 1959, aparece el personaje de Pussy Galore. Una mujer lesbiana que se presenta como la fuerte, inaccesible y desafiante líder de un grupo de mujeres aviadoras que trabajan para Goldfinger. Pussy Galore representa un premio imposible para cualquier hombre excepto para James Bond. En la escena final de la película,

¹⁰ Proust, M. (1997). *En busca del tiempo perdido, La prisionera*. Madrid: Alianza, pp. 29-30.

Pussy Galore sucumbe a la mirada seductora del agente secreto quien, en una isla desierta, más precisamente Cuba, la aparta de sus compañeras.

Por los mismos años Hugh Hefner fundaba la revista Playboy. El placer masculino de mirar sin ser visto domina los códigos visuales de los reportajes fotográficos de la revista. Como afirma Paul B. Preciado en *Pornotopía* “las imágenes situaban al lector en la posición del voyeur que, a través de una mirilla, una rendija o una ventana, lograba acceder a un espacio hasta entonces privado. La cuarta pared del espacio doméstico había sido abatida y en su lugar se había situado una cámara”.¹¹ Modificando las fronteras políticas entre el espacio privado y el público, la revista proporciona al ojo colectivo masculino un acceso visual a la intimidad femenina cuidadosamente coreografiada.

Ahora, si unimos esta lógica del código visual masculino y heterosexual presente tanto en la película de Guy Hamilton como en los reportajes fotográficos de Playboy con los elementos míticos y fraudulentos de nuestras notas sobre la Recherche, creemos que no sería tan imposible ver a Pussy Galore como un avatar de Albertina y reconocer en Mademoiselle Vinteuil y su amiga a las señoritas Playboy.

Bibliografía

- Dade, J. (2012). Ineffable Gomorrah: The Performance of Lesbianism in Colette, Proust, and Vivien, en *Women in French Studies*, Vol. 20, pp. 9-20.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Eribon, D. (2005). *Echapper à la psychanalyse*. Paris: Léo Scheer.
- Ladenson, E. (1999). *Proust's Lesbianism*. EE.UU: Cornell University Press.
- Preciado, P. B. (2010). *Pornotopía*. Barcelona: Anagrama.
- Proust, M. (1993). *En busca del tiempo perdido, A la sombra de las muchachas en flor*. Buenos Aires: Alianza.
- Proust, M. (1997). *En busca del tiempo perdido, La prisionera*. Buenos Aires: Alianza.
- Proust, M. (2000). *En busca del tiempo perdido, Sodoma y Gomorra*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Proust, M. (1954). *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière, Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, Vol III.
- Sedgwick, E.K. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de

¹¹ Preciado, P.B., (2010) *Pornotopía*, Anagrama, Barcelona, p.54.

la tempestad.

Wittig, M. (2006). Caballo de Troya, en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

El travestismo y la “raza maldita”

Ignacio Lucía¹

La actriz Sarah Bernhardt, quien fue la inspiración más evidente para Proust a la hora de crear el personaje de “la Berma”, obtuvo su reconocimiento, en parte, por haber desempeñado papeles muy lejanos a su figura, tanto en edad, como en sexo: en efecto, son varias las obras en las que le tocó representar el papel principal caracterizada como hombre. Para Proust ha de haber sido sin duda un momento importante aquel en que la actriz representó *Fedra*, en 1872; luego, en el momento en que la Berma aparezca en la *Recherche*, será ésa la obra que la actriz admirada del protagonista represente; y ello dará pie, además, a una serie de reflexiones importantes dentro del marco de la novela acerca del necesario e inevitable carácter tardío de la apreciación de una obra artística. La presencia de la actriz es además, como observa Analía Melamed (2006), un avatar importante dentro de una cadena de momentos, situaciones y reflexiones que en la novela trazan la presencia de la “teatralidad”, que puede encontrarse, dice Melamed, en la constitución de los personajes, en el perspectivismo, en la disolución de la subjetividad y en la importancia de la puesta en escena que se pone en juego en la vida social (157).

Una de las representaciones de la Bernhardt cuya repercusión seguramente alcanzó a Proust fue aquella en que la compañía en donde la actriz trabajaba llevó a escena la tragedia raciniana *Esther*, alrededor de 1912, pero reproduciendo la puesta clásica que el mismo Racine llevase a cabo en 1689; en este año, Madame de Maintenon, directora de la Institución de Señoritas Saint-Cyr, encarga a Racine una obra para ser representada ante el rey Louis

¹ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata-CONICET.

XIV por las alumnas de su instituto. La obra será *Esther* y la totalidad de sus papeles serán actuados por las jóvenes alumnas. La puesta en escena en la que Sarah Bernhardt aparece actuando reproduce en el escenario la puesta original, a la manera del “teatro en el teatro”, como si la obra se estuviese realizando dentro de la corte del rey Louis XIV, actuada por las alumnas del Colegio Saint-Cyr; todos los papeles de la obra serán actuados por mujeres. Antoine Compagnon (1989) señala que el descubrimiento del teatro en la vida de Proust es contemporáneo de un cambio en la consideración de la obra raciniana, en el paso del siglo XIX al XX (96). Este crítico francés realiza una minuciosa exégesis genético-textual donde reconstruye la aparición de motivos racinianos en la *Recherche* y explica cómo ellos pueden relacionarse con el tópico de la inversión sexual y el enmascaramiento. Compagnon encuentra ecos –explícitos en algunos casos, implícitos en otros– de ciertos cambios en la consideración crítica de Racine que, contemporáneamente a Proust, empiezan a producirse en Francia a principios del siglo XX y que subrayan, ante todo, la profundidad de Racine en la expresión de las pasiones, que lo convierten en un autor más “realista” de lo que se pensaba o, al menos, más realista que su coetáneo Corneille, por ejemplo (Compagnon, 1989: 98-99); a su vez, estas lecturas críticas encuentran que ese realismo va parejo con cierto grado de “feminización” que puede advertirse en la pintura de las psicologías femeninas (Compagnon, 1989: 99); así, Charles Péguy observaba que seguramente había algo de femenino en Racine, si podía expresar tan bien a la mujer (Compagnon, 1989: 100-101). A través de la lectura que hace Compagnon se va perfilando en la *Recherche* el motivo de la “inversión” sexual, que se advierte en los cambios de algunos personajes, de quienes poco a poco se va revelando su orientación sexual, como el barón de Charlus, Albertine y Saint-Loup. Y la representación finisecular de *Esther* realizada por jovencitas travestidas de varón se correspondería con este nuevo espíritu crítico que veía en el dramaturgo francés esa especie de carácter feminizante.

Pero además, continúa Compagnon, el travestismo se vincula, a nivel del enmascaramiento, con el motivo de la “raza maldita”, que en algunos momentos de la *Recherche* es comparada con los homosexuales. Al igual que los judíos en el Imperio Persa representado por Racine, ellos deben esconderse para evitar su holocausto; Esther, casada con el rey Asuero, revela su identidad a su esposo para evitar la muerte de todo su pueblo. Melamed se detiene

en la escena en que Esther se revela a Asuero, esa especie de salida judía del armario (si continuamos con la analogía de la “raza maldita”), y observa que allí el público de la representación de la Bernhardt veía un abrazo de dos mujeres travestidas de varón (Melamed, 2006: 159), y eso ha de haber sido contundente para el público del momento.

Ahora bien, el travestismo que se da en la *Recherche*, señala Julio Moran (2006), no es explícito como en el teatro o en la ópera, sino que actúa en diversos niveles textuales (55); los personajes revelarán ser otros a lo largo del tiempo, irán asumiendo diferentes disfraces, y en esos cambios aparecerá de manera destacada el cambio de orientación y de identidad sexual (60), aunque entreverado con el juego del equívoco, de la fantasía y de la inestabilidad epistemológica que conlleva siempre el amor en Proust. Se trata del mismo juego entre lo implícito y lo explícito que encontramos en, por un lado, los juegos de travestimientos dentro del argumento de una obra de teatro (por ejemplo de Shakespeare o de Calderón), y, por el otro lado, el travestismo de la puesta en escena, que encontramos en la puesta de la Bernhardt o en el de las representaciones de la época de Shakespeare, antes de la aparición de las mujeres actrices y cuando los papeles seguían siendo interpretados, todos ellos, por hombres; y si nos abstraemos hasta un nivel biográfico, dice Moran, podemos pensar que hay un nivel más de travestismo en el hecho de que algunos personajes pudieron haber tenido en la realidad un sexo diferente del que en la ficción proustiana les ha sido asignado (2006: 58), tal es el caso de Alfred Agostinelli también conocido como Albertine.

Además de la concepción sobre Racine, lo que está cambiando en la época en que Proust escribe (es decir, los comienzos del siglo XX) es también la consideración sobre la sexualidad. Como Michel Foucault documenta en *La voluntad de saber* (1976), el primer volumen de *Historia de la sexualidad*, a finales del siglo XVIII se inició un proceso, que se aceleró durante el XIX, por el cual “conocimiento” y “sexo” se volvieron conceptualmente inseparables uno del otro: según el filósofo, el afán “taxonómico” que caracteriza al siglo XIX gira alrededor del sexo, que deviene así el secreto por excelencia (Foucault, 1990: 47). En este contexto regido por el afán taxonómico, se inventa la palabra “homosexual” (en 1869), al mismo tiempo que la posibilidad de la existencia de este tipo de individuo era reprimida con una energía cada vez más fuerte. Se trata de un momento muy marcado por lo que Eve Kosofsky Sedgwick, en

una obra de 1990 que se considera uno de los pilares de la actual teoría *queer*; ha llamado la “Epistemología del armario”, que es para ella “espectáculo” (donde se encuentra el homosexual, el observado), como también “punto de vista” (el lugar desde donde se observa al homosexual) (Kosofsky Sedgwick, 1998: 292); se trata del régimen descriptivo que se aplica al homosexual, que está alienado, siempre, de su propia capacidad para autodesignarse. Para esta filósofa, la epistemología del armario es quien determina los pares *closet/coming out*, que traen consigo, también, el movimiento u oscilación entre “homosexual” y “heterosexual”: se trata de una especie de retórica del secreto que marca otros muchos pares en los que se juegan sentidos importantes para el siglo XIX pero sobre todo para el naciente siglo XX, como masculino/femenino, mayoría/minoría, inocencia/iniciación, natural/artificial, salud/enfermedad, progreso/decadencia, cognición/paranoia, entre otros; pero sin duda será la dicotomía conocimiento/ignorancia la que resultará determinante, en tanto regula el pasaje entre el interior del armario (lo privado) y la salida o *coming out* (lo público) (Kosofsky Sedgwick, 1998: 97).

La autora se acerca a la obra de algunos escritores de finales del siglo XIX donde puede apreciarse esta “retórica del secreto”. En cuanto a Proust, se detiene muy especialmente en el capítulo introductorio de *Sodoma y Gomorra*, que fuera titulado “La raza maldita” en la primera versión del *Contre Sainte-Beuve*. La filósofa también repara en la escena de *coming out* de Esther (donde se estaría jugando, en parte, la oposición entre minoría judía y mayoría persa), y encuentra, en el capítulo de la *Recherche* en cuestión, la convivencia de dos modelos de comprensión de la homosexualidad que muestran, no sólo el oído atento de nuestro autor ante estas cuestiones, sino también una contradicción entre esos dos distintos modelos explicativos que, según dice, son los que actualmente sobreviven en la idea que las personas tienen acerca de este problema; los dos modelos, entonces, son contradictorios entre sí y delatan una crisis de los conceptos de homo y heterosexualidad. Se trata, según Kosofsky Sedgwick, de dos visiones, una “universalizante”, y otra “minorizadora”, y ambas responderían a dos tropos explicativos distintos. La visión universalizante respondería al tropo clásico de la “inversión”: *anima muliebris in corpore virili inclusa*, es decir, “una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre” y viceversa. En esta idea, la de “inversión”, se preserva la noción de heterosexualidad en las personas: “el deseo, bajo esta perspectiva, subsiste por definición en la corriente que corre

entre un ser masculino y un ser femenino, al margen del sexo de los cuerpos de los seres en que pueda manifestarse” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 114). Por otro lado, la visión “minorizante” responde al tropo del “separatismo de género”: en esta explicación la identidad homosexual es interna y fija. Así, hay personas que “verdaderamente *son*” homosexuales, y por ello se generan los lazos homosociales. La persona homosexual sería, así, una especie diferente de la heterosexual. Este modelo asimila identificación y deseo, mientras que el modelo de la inversión depende de la distinción de ambos. Así, el ejercicio de la epistemología del armario aparece tensado entre ambas concepciones; esa tensión refleja, en rigor, la incoherencia que preside los modos modernos de definición de lo heterosexual y lo homosexual. Proust oye esa crisis y esa escucha se muestra en su novela.

La escena de cortejo amoroso entre Charlus y Jupien, observada desde un escondite por el narrador de la *Recherche*, aporta para Kosofsky Sedgwick un ejemplo de esa epistemología. Encontramos al observador, Marcel, y a los observados, Jupien y Charlus. Gran parte de los pensamientos de Marcel dirigidos a explicarse a sí mismo lo que ve en ese momento responden al tropo clásico de la inversión. Por un lado se dice que el barón es una mujer: “aquel hombre tan entusiasta de la virilidad, aquel hombre que tanto presumía de virilidad, aquel hombre al que todo el mundo le parecía odiosamente afeminado, me hacía pensar de pronto en una mujer: hasta tal punto tenía pasajera los rasgos, la expresión, la sonrisa de una mujer” (Proust, 1996: 12). Y, más adelante:

yo comprendía ahora por qué un momento antes, cuando vi salir a Monsieur Charlus de casa de madame de Villeparisis, me pareció que tenía aires de mujer: ¡lo era! Pertenece a la raza de esos seres, menos contradictorios de lo que parecen, cuyo ideal es viril, precisamente porque su temperamento es femenino, y que en la vida son, aparentemente al menos, como los demás hombres; donde cada uno lleva, inscrita en esos ojos a través de los cuales ve todas las cosas del universo, una silueta inscrita en la pupila, para ellos no la silueta de una ninfa, sino la de un efebo (Proust, 1996: 24).

Pero, como observa Kosofsky Sedgwick, en el medio de estos dos fragmentos, lo que presencia el narrador desde su escondite es algo distinto, es

decir, el flirteo entre Charlus y Jupien es presentado por Marcel de otras dos formas diferentes. En primer lugar, este cortejo es descrito como la danza reflejada de dos personas semejantes “en perfecta simetría” (Proust, 1996: 13): el narrador describe los movimientos de seducción del barón y del sastre y se asombra de verlos representar, de golpe, papeles diferentes a los que él estaba acostumbrado; así, dice de Jupien, cuando lo ve simular antipatía para seducir al barón:

Yo no sabía que [Jupien] pudiera tener un aire tan antipático. Pero ignoraba también que fuera capaz de representar de improviso su papel en aquella especie de escena de dos mudos que, aunque fuera la primera vez que Jupien se encontraba en presencia de Monsieur de Charlus, parecía ensayada durante mucho tiempo; no se llega espontáneamente a esta perfección más que cuando se encuentra en el extranjero a un compatriota, pues entonces el acoplamiento se produce solo, la interpretación es idéntica y la escena prevista, aunque los personajes no se hayan visto nunca (Proust 1996: 13).

Además, se imagina este encuentro como el cortejo a un Jupien supuestamente femenino por parte de un Charlus supuestamente masculino: “Parecían dos pájaros, macho y hembra, intentando el macho avanzar, no respondiendo ya la hembra –Jupien– con ninguna señal a este manejo, pero mirando a su nuevo amigo sin extrañeza” (Proust, 1996: 14-15). Es decir que, luego de explicar al barón desde el tropo de la inversión, el narrador pasa a describir al barón y a su amante como dos seres “especiales”, con una identidad interna definida como “homosexual”, y por lo tanto respondiendo al tropo del “separatismo de género”.

Otro elemento que según Kosofsky Sedgwick desestabiliza esa concepción de la homosexualidad como “inversión” es la utilización de la metáfora botánica para describir la situación de Charlus. En efecto, ésta es comparada con la situación de las orquídeas. Desde el inicio se plantea esta semejanza, que continúa a lo largo del capítulo:

Ya que no la contemplación del geólogo, tenía yo por lo menos la del botánico y miraba por las ventanas de la escalera el pequeño arbusto de

la duquesa y la planta preciosa expuestos en el patio con esa insistencia que se pone en hacer salir a los jóvenes casaderos, y me preguntaba si, por un azar providencial, vendría el improbable insecto a visitar al pistilo ofrecido y desdeñado (Proust, 1996: 10).

Ahora bien, según Kosofsky Sedgwick, esta comparación, más que aclarar la cuestión, la complica, ya que lo que el narrador continuamente destaca en la analogía entre la situación de Charlus y la de la orquídea es “lo absurda, extremadamente especializada y difícil que es la necesidad de ambos” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 288); así parece expresarlo Marcel:

Como tantas criaturas del reino animal y del reino vegetal, como la planta que produciría la vainilla, pero que, separado en ella por un tabique el órgano macho del órgano hembra, permanece estéril si los pájaros-mosca o unas pequeñas abejas no transportan el polen de una a otra o si el hombre no la fecunda artificialmente, Monsieur de Charlus [...] era de esos hombres que podemos llamar excepcionales, porque, por numerosos que sean, la satisfacción, tan fácil en otros, de sus necesidades sexuales depende de la coincidencia de demasiadas condiciones y demasiado difíciles de encontrar (Proust 1996: 37-38).

Pero en realidad, continúa Kosofsky Sedgwick, en esta analogía que traza Proust,

la diferencia entre la situación de las orquídeas no próximas y la de toda pareja humana heterosexual normativa no es que los miembros de la pareja de orquídeas sean del mismo sexo, ni que uno de ellos o ambos tengan un cometido erróneo o una atribución sexual equivocada: una orquídea sigue siendo plenamente masculina y la otra plena y exclusivamente femenina. Más bien, la peculiaridad de su situación es que, estando inmovilizadas, deben emplear a un tercero –de una especie diferente y de sexo no especificado– como intermediario. Ninguna descripción de Jupien o Charlus como bien la abeja o bien la orquídea hace nada por clarificar o profundizar un modelo de inversión sexual (Kosofsky Sedgwick, 1998: 289).

Y en todo caso, como aclara inmediatamente la misma Kosofsky Sedgwick, la relación entre Charlus y Jupien es la única de las relaciones amorosas proustianas que se sustrae a las “leyes proustianas del deseo”, como las referidas a “los celos, la triangulación y la inestabilidad epistemológica radical” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 288); en efecto, “el amor de Jupien por Charlus se demuestra inquebrantable durante décadas y se basa en el conocimiento plenamente certero de un prójimo que no es su opuesto ni su simulacro” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 288). Y de igual modo, en *La prisionera*, el volumen siguiente de la *Recherche*, la presión epistemológica e interpretativa del narrador sobre Albertine no se ejercerá sobre ella como “invertida”, sino simplemente como “objeto amado”, como si éste fuese sinónimo de “mujer” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 301). Así, la teoría sobre la homosexualidad que pretende adelantar Proust en la Introducción de *Sodoma y Gomorra* no resulta utilizada a lo largo del libro.

Quizás, la introducción de la analogía con la orquídea, lo que viene a indicarnos, según Kosofsky Sedgwick, es:

la posible dependencia de ese eros, aparentemente de dos caras, con respecto a la enorme dedicación de una tercera figura móvil, oficiosa, vibrante y propensa a la identificación, que es y no es a la vez un transactor en la relación; en síntesis, la dependencia del narrador y/o el acrobático e indeterminado espía que representa para nosotros; y quizá también una dependencia de nosotros en cuanto que estamos invitados a inspeccionar y a ocupar su posición vicaria al mismo tiempo (Kosofsky Sedgwick, 1998: 290).

Se trata de ese punto de vista, el de ese tercero, el “transactor”, ese espectador que, oculto, completa esta representación teatral, ejerce su epistemología del armario, con sus contradicciones intrínsecas. Son varias las frases en que Marcel llama “escena” a lo que está viendo, o “teatro de operaciones”, donde unos personajes desempeñan sus “papeles” (como se ve en uno de los fragmentos citados más arriba en este trabajo), y donde a su vez son observados desde un “punto de vista”. Es en este momento donde vuelve a nosotros el travestismo que, en cuanto muestra la incoincidencia entre, por un lado, la base sexual y física y, por el otro lado, la identidad de género que la vestimenta representa, llega para desordenar la alineación causal que la cultura

heterosexual ve entre sexo y género; a través del recurso visual, el travestismo muestra que sexo y género no coinciden necesariamente o que, más bien, y como lo querrían pensadores en la línea de Judith Butler, el género es un artificio cultural y, por lo tanto, el travestismo representaría la manera en que los géneros son apropiados; para Butler, el travestismo iluminaría la manera en que la cultura heterosexual repite a lo largo del tiempo su propio modelo, generando la ilusión de una profundidad oculta, de un interior o heterogénero cuya percepción como tal estaría condicionada por una retícula cultural previa que organiza al sexo en el binarismo masculino/femenino: en esta interpretación de Butler, el sexo no preexistiría al género, sino que éste sería la condición para que aquél pueda ser percibido (Butler, 2000: 108). Allí radicaría la diferencia entre el travestismo y la transexualidad, porque el primero no busca un cambio en la base física, sino que prefiere mantener la contradicción; el efecto del travestismo depende, así, de su participación en “la noción dominante de género” (Fernández, 2004: 65). En el pasaje proustiano que nos ocupa, los verbos privilegiados en su descripción del cortejo amoroso de Charlus y Jupien son “ser” y “parecer”: “Charlus era de esos hombres que...”, “*Parecían* dos pájaros que...”: se trata de esa misma dicotomía ser/parecer que el travestismo muestra en el teatro, con su juego de ilusión y desilusión. En la descripción de los invertidos, o más bien, podríamos decir, del invertido como estereotipo, el narrador acota: “El joven que ahora hemos intentado pintar era tan evidentemente una mujer que las mujeres que le miraban con deseo estaban condenadas (de no tener un gusto especial) a la misma decepción que las que, en las comedias de Shakespeare, se ven burladas por una joven disfrazada que se hacía pasar por un adolescente” (Proust, 1996: 31). A esta altura, la alusión al travestismo de las comedias de Shakespeare no puede ser gratuita para Proust.

Como sugería Melamed, la teatralidad es entonces, en Proust, un modelo para la conformación de los personajes y de sus conductas sociales. En el cambio de siglo, Proust se hace eco de las transformaciones socioculturales que están operándose, aunque las maneras en que se registran esas transformaciones en la *Recherche* resulten, por momentos, contradictorias. En el caso de la sexualidad, la crisis de la definición de la homosexualidad (y, consecuentemente, de la heterosexualidad) se muestra en la convivencia de dos modelos interpretativos en esa especie de armario desde el que Marcel

observa y especula, evaluando el asunto como si de un teatro se tratase. Para todo esto, como lo demuestra Compagnon, tendrá importancia el travestismo que Proust aprende de Racine, de la mano de la reconsideración crítica que el cambio de siglo propicia. Antes de que el arte nos rescate de la caída en el vacío que suponen la vida mundana y el amor, estamos inmersos en ellos, como lo están Jupien, Charlus, pero también Albertine, Morel, Saint-Loup y las otras víctimas de ese punto de vista que, como en un teatro, los observa actuar en esa farsa y esa coreografía que oscila alrededor del abismo, haciendo justicia, así, a aquel crítico que alguna vez propuso que la Recherche podía ser, entre muchas otras cosas, una “comedia del deseo”.

Bibliografía

- Butler, J. (2000). Imitación e insubordinación de género, en Jean Allouch y otros. *Grafiyas de Eros*. Buenos Aires: Edelp, pp. 87-113 [Traducción de Mariano Serrichio].
- Compagnon, A. (1989). *Proust entre deux siècles*. París: Seuil.
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa.
- Foucault, M. (1990). *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber*, Buenos Aires: Siglo XXI [Traducción de Ulises Guinazú].
- Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad [Traducción de Teresa Bladé Costa].
- Melamed, A. (2006). La teatralidad de la Recherche. En: Julio Moran y colaboradores. *Proust ha desaparecido*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 157-162.
- Moran, J. (2006). El travestismo artístico de Proust. En: Julio Moran y colaboradores. *Proust ha desaparecido*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 55-60.
- Proust, M. (1996). *En busca del tiempo perdido, 4: Sodoma y Gomorra*. Madrid: Alianza [Traducción de Consuelo Berges].

Madame de Sévigné y algunos aspectos centrales del amor en la novela proustiana

Andrea Noelia Gómez¹

Podemos considerar que el personaje de Madame de Sévigné en *La Recherche*, ficcionalizado por Proust, puede dar cuenta de algunos aspectos centrales de la consideración del amor proustiano, específicamente en relación con el vínculo del héroe y su madre. La hipótesis que intentaremos sostener es que con la inclusión de las *Cartas* y citas de Madame de Sévigné Proust pone en crisis la figura de la madre, en lo que podría entenderse como una suerte de profanación de ese amor entre ambos que a menudo ha sido interpretado como el único amor puro de la novela. En una posible lectura intertextual de las *Cartas* se nos permitirá dilucidar ciertas *huellas* en el texto, es decir, como sostiene Genette, ver el texto en *relación manifiesta o secreta con otros textos* (1989: 9-10), esto nos habilitará a ver cómo la novela proustiana dialoga de manera sostenida con otros textos que la resignifican constantemente, estableciendo perspectivas de análisis de acuerdo al horizonte del lector. Asimismo, la invitación de la novela a hacer una lectura telescópica, es decir, poder ampliar escenas nos permitirá indagar en nuevos significados y representaciones. Se transforma de esta manera en una lectura sin fin, dando como resultando en un abordaje ya no en *primer grado* de la aparición de la figura de Madame de Sévigné y la relación con su hija, evidenciar la suspicaz consideración que el héroe tiene del vínculo con su madre, que será el modelo de amor que atravesará todos los amores proustianos en *La Recherche*.

¹Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata,

Madame de Sévigné cuyo verdadero nombre es Marie de Rabutin-Chantal, nace en 1626 en París, a los 18 años se casa con el conde de Sévigné, y tiene dos hijos, Francisca y Charles. En 1651 su esposo se bate a duelo por una amante, y muere. A partir de ahí Madame de Sévigné queda libre como cuenta ella misma en una carta dirigida a su primo “para experimentar todos los placeres”. En 1669, su hija se casa con el conde de Grignan quien debe mudarse a Provenza. El alejamiento de su hija es considerado por Madame de Sévigné como “la peor prueba de su vida”. Desde 1671 Madame de Sévigné envió cartas a su hija sin interrupción hasta su muerte en 1696.

Posteriormente, las *Cartas* fueron editadas en 1725, y en 1754 su nieta vuelve a publicar sus cartas seleccionando las que a su criterio tienen mayor expresividad literaria, y las que no comprometen a la familia. Finalmente en 1873 se encuentra un lote de cartas en un anticuario, entre las cuales se encuentran algunas de las cartas a su hija que sobrevivieron a la destrucción y ediciones a lo largo de ese periodo de tiempo.

En un artículo publicado en 1829 en la Revista de París, Sainte Beuve realiza una breve reseña incorporada en la edición de las *Cartas escogidas*, de 1944. En esta efectúa una semblanza de Madame de Sévigné respecto de su estilo y de la enormidad de su figura en el mundo social de la corte de Luis XIV, siendo esta conocida por su amistad con Fouquet, Madame de La Fayette, y siendo lectora asidua de Pascal, Rabelais, Montaigne, y Racine, entre otros. En este breve estudio, dice que se ha dudado de la ingenuidad de sus cartas como del amor de Madame de Sévigné por su hija. Pero según él, cuando se hacen estas consideraciones no se tiene en cuenta la época en que vivió, en la cual el ocio y el lujo posibilitaban un carácter de las pasiones particular. Dice que si bien ella amaba a su hija, el alejamiento era lo que había hecho que no tuviera otra cosa en que pensar, y que la mayoría de las conversaciones que tenía en la alta sociedad fueran en torno a su hija, era porque se había transformado para ella en un objeto de necesidad, como un abanico. Claramente la descripción que hace Sainte Beuve del amor de Madame de Sévigné por su hija es contradictoria, si pensamos en que nadie ama apasionadamente a un abanico, y se esfuerza por naturalizar un tipo de amor de madre que no se sostiene por una cuestión de época simplemente. Así, en una carta de Madame de Sévigné de 1667 a su hija puede leerse: “mi dolor sería bien mediano si pudiera pintárosle; no lo intentare tampoco. En vano busco a

mi hija: no la encuentro, y todos los pasos que da la alejan de mí” (2008: 78). En otra, enviada en 1671: “Yo os conjuro hija, a que conservéis vuestros ojos. En cuanto a los míos vos sabéis que han de acabar en vuestro servicio. Vos comprendéis bien, hermosa mía, que del modo con que me escribís, es preciso que yo llore al leer vuestras cartas”(2008: 86). “Para comprender algo del estado en que estoy, unid querida mía a la ternura y a la inclinación natural que tengo por vuestra persona, la pequeña circunstancia de estar persuadida de que vos me amáis, y juzgad el exceso de mis sentimientos. ¡Mala! ¿Por qué me ocultáis algunas veces tan preciosos tesoros? Tenéis miedo de que yo muera de alegría; ¿pero no teméis también que muera del disgusto de creerlo contrario?” (2008: 92).

En *En busca del tiempo perdido*, Madame de Sévigné es la escritora preferida de la abuela y de la madre del héroe. Cuando éste se muda a París y comienza a convivir con Albertina, hecho con el que no está de acuerdo, la madre, le envía cartas todos los días, en los que cita a Madame de Sévigné, recordando a la difunta abuela. En este brevísimo intercambio pareciera que la madre del héroe sí conoce la relación de Sevigné con su hija, y la relación la reproduce con su propia madre, no con él.

Es interesante la escena casi al final de *La Prisionera*, cuando temiendo los planes de que el héroe se case con Albertina, le envía una carta desde Combray, citando a Madame de Sévigné, aunque el héroe igual consiga “leerlo entre líneas”: “En cuanto a mí, estoy convencida de que él no se casará; ¿pero entonces porque perturbar a esa muchacha que no desposara nunca? ¿Por qué arriesgarse a que rechace otros partidos que solo mirara después con desprecio? ¿Por qué turbar el ánimo de una persona cuando sería tan fácil evitarlo?” (Proust, 2011: Tomo V, 225).

He aquí la presencia de un texto dentro de otro, es decir la relación de intertextualidad, en forma de cita. Si en diversas escenas las contestaciones que la madre le hace al héroe son citas específicas de las *Cartas*, y aparece en algunas conversaciones en los salones, el procedimiento con que se las incluye parece querer soslayar su rol de escritora, o deslizar que la escritora es una escritora menor, de lectura fácil, cuyos textos circulan entre mujeres mayores, iniciadas, que más bien la utilizan por cierta moda o impostura. En otros pasajes se la cita en relación a trivialidades, para opinar sobre una cena, por ejemplo. Sin embargo, en una conversación en el Hotel de Balbec, entre la

abuela, el barón de Charlus, Saint Loup, el narrador y la señora Villeparisis, se ilumina de manera más compleja el tratamiento que hacen los personajes de Madame de Sévigné. La Sra. Villeparisis le ruega al barón de Charlus que le describa a la abuela del héroe un castillo donde se habían alojado Madame de Sévigné y su hija, y en la misma conversación alude a la exageración de Madame de Sévigné por la ausencia de su hija. Ante esto el barón de Charlus le responde:

Nada, al contrario, me parece más cierto. Por lo demás, era una época en la que se entendían bien esos sentimientos. [...] Es tan hermoso lo que dice cuando se separa de ella: “Esta separación me causa un dolor en el alma, que siento como un dolor en el cuerpo. En la ausencia somos liberales con las horas. Avanzamos en un tiempo al que aspiramos.” (2011: 350).

En este pasaje del segundo tomo, parecería quedar claro que los personajes de la novela ya sabían cuál era la relación entre Madame de Sévigné y su hija, la madre del héroe no la desconocería, aunque nunca hiciese alusión a ella de la manera problemática en que era tratada, Proust introduce en el diálogo de los personajes, de manera intertextual, aludiendo a ellas, es decir, presuponiendo un marco de comprensión en los participantes de la conversación como así también en el lector

“Una vez junto a su hija probablemente no tuviera nada que decirle”, respondió la señora de Villeparisis. [...] en cualquier caso, estaba junto a ella. [...] Tiene razón: “esa es la única felicidad” añadió el Sr. de Charlus, con voz melancólica, “y la vida es, por desgracia, tan injusta, que raras veces la saboreamos; Madame de Sévigné fue, en una palabra, menos digna de lástima que otros. Pasó gran parte de su vida junto a lo que amaba.” (Tomo II, 2011: 351). “Olvidas que no se trataba del amor, si no de su hija.” [Dijo la Sra. Villeparisis] (Tomo II 2011: 351). “Pero lo importante en la vida no es lo que se ame”, prosiguió con tono competente, perentorio, y casi tajante “si no amar” [Dijo el barón de Charlus] (Tomo II 2011:351).

Y prosigue:

Lo que Madame de Sévigné sentía por su hija puede pretender con mucha mayor razón asemejarse a la pasión representada por Racine en Andrómaca o en Fedra que las triviales relaciones del joven Sévigné con sus amantes. Como el amor de un místico a su Dios. Las demarcaciones demasiado estrechas, que trazamos en torno al amor, se deben tan solo a nuestra ignorancia de la vida (Tomo II 2011: 351).

Este marco de comprensión incluye las tragedias de *Racine Andrómaca* y *Fedra* cuyos temas referirán nuevamente a relaciones incestuosas. Es en la tragedia Fedra, de Racine, que podemos ver que existe otro momento que bajo una perspectiva a contraluz permite referir, esta vez de manera más directa a Madame de Sévigné considerada como una especie de Fedra. Como sabemos, Fedra se enamora de Hipólito, el hijo de Teseo con una amazona llamada Hipólita. En la obra de Racine, Fedra, creyendo que su esposo Teseo ha muerto, le confiesa su amor a su hijastro, quien se queda horrorizado. Posteriormente llegan noticias de que Teseo no ha muerto, y que además vuelve. Al volver, Eunone, la confidente de Fedra, ante el miedo de que Fedra se suicide, le dice a Teseo que Hipólito ha querido seducir a Fedra. Teseo, enfurecido, lo destierra.

Finalmente Hipólito muere en el mar. Fedra le confiesa a Teseo la verdad, después se suicida envenenándose. Claramente la referencia a esta tragedia en la conversación sobre Madame de Sévigné permite entrever la alusión a la madre que constantemente aparecerá en la novela y tendrá que ver con un vínculo de desmesura, de exacerbación, de irracionalidad y locura. En los ejemplos de *Andrómaca* y *de Fedra*, ambas madres están dispuestas a morir por sus hijos, aunque de manera diferente: Andrómaca para salvarlo de la muerte, Fedra por no soportar la culpa de haberse enamorado de él, y de que fruto de esta pasión irrefrenable, haya entregado a Hipólito a la furia de Teseo y desatado su fatal destino.

Podemos entonces establecer un contrapunto entre Madame de Sévigné y *Francois le Champi* en la novela. Según se viene sosteniendo, la presencia de las cartas de Madame de Sévigné en sus formas más o menos explícitas y literales, es decir en citas y en alusiones, dentro de la novela puede entenderse, en contraste, o a trasluz de la obra de George Sand, que aparece en el primer tomo y en *El tiempo recobrado*. Esta inclusión permite ver que subyace una

presencia constante del incesto,² como trasfondo de los vínculos extrapolados en referencia a la madre. Según sostiene el crítico Jean Rousset:

la pasión de madame de Sévigné está destinada, en la economía de la novela, a completar simétricamente el mensaje de *François le Champi*, con el objeto de subrayar el lazo que une al héroe con su madre y su abuela: un verdadero amor, apasionado y absoluto, al que destroza la ausencia; no se trata de un amor dichoso, pues no los hay, pero constituye el único amor en toda la obra proustiana que no resulta ilusorio, el único que asegura una comunicación real entre aquellos que se aman.³

El episodio del beso de la madre del primer tomo, va a establecer una relación entre el héroe y la madre como el modelo de amor que estará presente en el resto de los amores que aparecerán en *La Recherche*. Como sabemos, se da un día en que Swann va a cenar a la casa del héroe siendo este un niño, y teniendo que irse a dormir mientras todos están en el jardín de la casa, debe despedirse de su madre sin que esta le dé el beso de las buenas noches. Ante esto el héroe se descompone y a través de Francisca consigue que su madre acuda a su cuarto. Aquí el quebrar la voluntad de su madre va a ser visto por el héroe niño como un momento de profunda tristeza, dado a que experimenta por primera vez la vulnerabilidad de su madre, la posibilidad de su muerte. La madre le lee el cuento de George Sand *Francisco el expósito*. Este relata la historia de un niño adoptado por una familia de campesinos que se enamora de su madre adoptiva. A medida que este crece, también ella comienza a sentir lo mismo por él. Cuando su padre muere, retorna a su hogar, confiesa su amor a su madre y se convierte en su marido. Así el amor va a quedar ligado desde la infancia a la enfermedad y la búsqueda de pertenecer a un círculo que se le torna inaccesible durante toda la novela.

Contrariamente a lo que sostiene Rousset, que este amor maternal no será ilusorio, que se salvará de toda la decadencia de los amores de la novela proustiana, considero que la tesis de que este amor será el único amor abso-

² Para profundizar en esta cuestión se puede consultar *Incesto y palimpsesto en Marcel Proust*. De V. Guzzo. Actas de las IX Jornadas de Investigación en Filosofía, 2013. FaHCE-UNLP.

³ Citado por Analia Melamed en *En busca del tiempo perdido: una lectura sin fin*. IIIº Jornadas de Investigación en Filosofía, 2000. FaHCE-UNLP

luto, el único verdadero, está lejos de poder ser considerada así, por lo menos en el sentido en que él lo comprende es decir: no como lo comprendería Proust, donde los “verdaderos” amores en la novela sí serían amores perversos, degradados, que no se salvan de sí mismos. El vínculo con su madre aparece en estos episodios como subterráneo al texto, y puede considerarse como de naturaleza destructiva, sádica, y hasta pueden verse insinuadas relaciones incestuosas. Podemos decir que la aparición de las *Cartas* en la novela y sus citas, lejos de reivindicar la postura de su madre (que la considera una lectura “edificante” y que le da gran importancia a la escritora), puede ser tenida en cuenta como un acto de profanación de la figura de la madre y de su amor. La inclusión de las *Cartas* de Madame de Sévigné y la lectura de la novela de George Sand así como la referencia a Fedra, permite interpretar que el narrador da un giro respecto de esta consideración, que puede ser visto como irónico. Este revés que se produce al indagar sobre las múltiples escrituras y re-escrituras de los textos y de las referencias que el lector hace desde su propio horizonte, es el que permite mostrar otra particularidad de la manera en que lector es instado a ser un perseguidor de indicios, huellas, es llamado a armar conjeturas que nunca puede contrastar porque todas son válidas, porque no hay jerarquías en las interpretaciones, de ahí que las *Cartas* a primera vista son utilizadas por su madre de manera superficial, frívola, pero a medida que avanza la novela, a través de las conversaciones de algunos personajes con el personaje de la abuela y en diferentes escenas, se tematiza el vínculo problemático incestuoso de la escritora con su hija. Esto deja entrever que la madre del héroe no hace estas consideraciones o porque no lo sabe, entonces esta puesta en un lugar problemático como lectora, o porque no quiere, y queda del lado de la negación; y quizás hasta de la farsa. Podemos sostener que con este mecanismo Proust realiza una profanación de la figura materna. En este sentido ya había ocurrido con el padre en el episodio del tomo I de la hija de Vinteuil y su amiga, cuando estas son vistas por el héroe manteniendo relaciones en la casa del difunto padre, y en otros escritos de Proust tales como *Sentimientos filiales de un parricida*, y *Memorias de una muchacha* donde las temáticas del parricidio, el incesto y el suicidio aparecen como constantes asociadas a la imposibilidad de establecer relaciones amorosas por fuera de esta suerte de composición que combina deseo, criminalidad y locura, que lleva a la consideración de un fuerte escepticismo respecto de que exista una

salvación o verdad redentora posible en materia de amor.

Bibliografía

- Genette, G. (1982). Palimpsestos. En: *La literatura en segundo grado*. Editorial Taurus.
- Madame de Sévigné (1944). *Cartas Escogidas*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Melamed, A. (1997). Los amores perversos y la metamorfosis del arte. En: Moran, J. C. *Proust más allá de Proust*. La Plata: De la campana.
- Melamed, A. (2000). *En busca del tiempo perdido: una lectura sin fin*. La Plata, III Jornadas de Investigación en Filosofía - UNLP.
- Melamed, A. (1997). Recorridos del amor. En: J. C. Moran. *Proust más allá de Proust*. La Plata: De la campana.
- Moran, J. C. (1997). La crisis de la concepción del amor en el arte moderno. En: J. C. Moran. *Proust más allá de Proust*. La Plata: De la campana.
- Proust, M. (2004). *Por el camino de Swann. En busca del tiempo perdido*. España: Editorial Aguilar. Traducción de Pedro Salinas.
- Proust, M. (2004). *A la sombra de las muchachas en flor. En busca del tiempo perdido*. España: Editorial Aguilar. Traducción de Pedro Salinas.
- Proust, M. (2004). *La Prisionera. En busca del tiempo perdido*. España: Editorial Aguilar. Traducción de Pedro Salinas.

Memoria y experiencia en Proust: una lectura de *Unos amores de Swann*

Santiago Woollands¹

Introducción

La propuesta del presente trabajo es analizar la segunda parte del primer tomo de la obra central de Proust, *En busca del tiempo perdido (A la recherche du temps perdu)*, haciendo foco en los conceptos de memoria y experiencia, que funcionan simbióticamente dentro de la dinámica de la psicología del sujeto expuesta por Proust. El camino planteado para cumplir el objetivo del trabajo es un análisis centrado fundamentalmente en el texto proustiano, que diferencie por un lado la imagen que Proust traza del contexto social en el cual se desenvuelven los personajes más protagónicos, que está caracterizado por el *esnobismo* y el *arte como mercancía*, y que en este fragmento de la larga novela, se encuentra concentrado en torno del *clan* de los Verdurin, y por el otro, la imagen de Swann, que a lo largo de toda la parte II de “Por el camino de Swann”, que se encuentra signada por sus amores con Odette, aparece luchando contra la desidia, contra la tentación de lo cotidiano y lo superficial, para poder orientar su vida hacia el arte, y convertirse en un “explorador de lo invisible”.² Swann se nos presenta luchando con la angustia de no poder encontrar alguna razón de ser de su existencia, que se presenta luego a través de la música y el camino artístico.

Swann es suficientemente sensible al arte para poder vislumbrar los portales de la experiencia genuina, que “se halla estrechamente ligada al recuerdo

¹ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

² Proust, M., *En busca del tiempo perdido*, “1. Por el camino de Swann”, Aguilar, Barcelona, 2004, p. 231..

de la felicidad, cuya vaga promesa de retornar es justamente lo que el arte ofrece”. La posibilidad de la experiencia genuina se presenta ante Swann, pero éste, sea por debilidad de la voluntad, sea por confusión, mezcla el arte con el amor, cerrando, de algún modo, la puerta a la experiencia que puede traerle una felicidad duradera, dejando así que caiga en la nada una parte importante de sí mismo.

No debe tampoco olvidarse que la experiencia está acechada por un peligro fundamental, el peligro del olvido, el peligro de la muerte. Aquí es donde entra la memoria, facultad indispensable para la realización de la experiencia tal y como la entiende Proust. Para concluir, debe aclararse que en estas clasificaciones y análisis tanto de los fenómenos de memoria y reminiscencia, como de experiencia, seguimos varias veces los criterios de autores interesados en la narrativa proustiana como son Benjamin o Poulet, lo cual será señalado en cada caso.

Los Verdurin, el esnobismo y la insensibilidad hacia el arte

En este estrecho grupo social, en el cual Proust nos deja entrever las pretensiones de la burguesía parisina del siglo XIX, se vislumbran varias características que pueden leerse en clave de una crítica de la sociedad moderna, especialmente en cuanto a las condiciones de recepción del arte.

Benjamin, por ejemplo, ve en las descripciones proustianas de los grupos sociales parisinos no más que un grupo de delincuentes, el grupo de los *consumidores*, cuya característica principal es alimentar la fantasmagoría de la mercancía, es decir, esconder cualquier relación que pueda haber entre ellos y el mundo de la producción. La clase social que presenta Proust está obligada a “camuflar su base material de sustento”,³ y esto para Benjamin es lo más importante del análisis social de Proust: “El análisis proustiano del esnobismo, que es mucho más importante que su apoteosis del arte, alcanza su punto máximo en su crítica de la sociedad”.⁴ Sin embargo, lo que aquí nos interesa no es tanto la relación de esas clases sociales con sus bases materiales de sustento, sino su relación con el arte, en la cual vemos un reflejo de aquella atrofia de la experiencia que ha empujado a la experiencia que se relaciona con la felicidad hacia

³ Op. Cit., p. 247.

⁴ Op. Cit., p. 247.

el ámbito de lo involuntario, de lo inconsciente, de lo incontrolable.

Entrando ya en la caracterización de los Verdurin y su “secta” de fieles, el primer rasgo que sobresale, ya que con él da comienzo Proust a la segunda parte de “Por el camino de Swann”, es la presencia de dogmas, es decir, de *verdades* que los fieles aceptan por *fe*, y no con fundamento en algún conocimiento, y que en el caso de la primera mención de los Verdurin, refiere a juicios sobre los artistas de moda favorecidos por los anfitriones de las cenas grupales.⁵

Este precepto central que rige las conductas del grupo de los Verdurin, sin embargo, no se encuentra, al menos a nivel grupal y público, dentro del ámbito de la consciencia, sino que aparece señalada al lector por el narrador, mientras que de acuerdo con las afirmaciones de la señora de Verdurin, no hay ambiente más libre que el de su salón para relacionarse socialmente, ya que no se tienen en consideración las etiquetas. Esto contrasta fuertemente con las frecuentes ostentaciones de la señora de Verdurin de su “dominio tiránico” sobre las opiniones de sus fieles, de lo cual son ejemplos el episodio en que el doctor Cottard se entera de la caída en desgracia de Swann dentro del círculo de los allegados a los Verdurin, o cuando, frente a la presencia de Forcheville, un nuevo integrante de gran importancia para el clan, la señora de Verdurin manda al pianista a tocar. Frente a esta tiranía de las opiniones cabe destacar la reacción de Swann, que sin compartir ninguna de las opiniones ni los criterios de gusto que imperan en el grupo, no abandona su amabilidad, ni se revuelve contra los dogmas, pero tampoco se deja influir por ellos, no consiguen “convertirle por completo”,⁶ por lo que despierta en la señora de Verdurin una especie de “cólera de inquisidor que no logra extirpar la herejía”.⁷

El tópico que nos interesa aquí destacar es la relación con el arte de aquellos personajes que insinúan al menos una relación, y que, en ambos casos (el de la señora de Verdurin, y el del doctor Cottard y su esposa) se oponen

⁵“Para figurar en el ‘cogollito’, en el clan, en el ‘grupito’ de los Verdurin, bastaba con una condición, pero ésta era indispensable: prestar tácita adhesión a un credo, cuyo primer artículo rezaba que el pianista protegido aquel año por la señora de Verdurin, aquel pianista de quien ella decía ‘no debe permitirse tocar a Wagner tan bien’ y se ‘cargaba’ a la vez a Planté y a Rubinstein, y que el doctor Cottard tenía más diagnóstico que Potain.” En: Proust, M., *En busca del tiempo perdido*, “1. Por el camino de Swann”, Aguilar, Barcelona, 2004, p. 142.

⁶Op. Cit., p. 176.

⁷Op. Cit., pp. 180-181.

diametralmente a la forma que tiene Swann de relacionarse con el arte. En primer lugar, el doctor Cottard, que “nunca sabía de modo exacto en qué tono tenía que contestarle a uno, y si su interlocutor hablaba en broma o en serio”,⁸ se encontraba indiferente frente a las obras de arte modernas:

Y es que como la gracia, lo atractivo, las formas de la naturaleza no llegan al público más que a través de los lugares comunes de un arte lentamente asimilado, lugares comunes que todo artista original empieza por desechar, los Cottard, imagen en esto del público, no veían ni en la sonata de Vinteuil ni en los retratos del pintor, lo que para ellos era armonía en música y belleza en pintura.⁹

En cuanto a la señora de Verdurin, aquella tendencia a la ficción, que da al ambiente que genera su círculo de allegados una sensación de artificialidad, de montaje, que se opone tajantemente a sus pretensiones de liberalidad, también dominaba en su relación con el arte, llevaba a cabo “pequeñas comedias”, que aparecían ante los fieles como “prueba de la seductora originalidad del “ama”, y de su sensibilidad musical”.¹⁰ También Odette tiene una relación con el arte, que es presentada como algo acrítica en las palabras de Swann, que la compara con un “agua informe que corre según sea el declive que se le ofrece, un pez sin memoria y sin reflexión”.¹¹

A fuerza de haber perdido su favor, el perfil artístico de los Verdurin se reveló a Swann “con todas sus ridiculeces, su majadería, y su ignominia”.¹² Para los Verdurin el arte sólo era una herramienta más en el cinturón de su socialidad, era una forma de sentir y de hacer ver al resto que no “era posible ‘darse tono’ con ellos”,¹³ que no había nadie que fuera más. Así, esta intención de igualarse, y hasta de sentirse por arriba, de la aristocracia,¹⁴ es el precepto

⁸ Op. Cit., pp. 147-148.

⁹ Op. Cit., p. 155.

¹⁰ Op. Cit., p. 151.

¹¹ Op. Cit., p. 197.

¹² Op. Cit., p. 195.

¹³ Op. Cit., p. 163.

¹⁴ Que, en el retrato de Proust, está dotada de una mayor sensibilidad al arte, como vemos en los

que domina la relación de los Verdurin: la obra de arte es una mercancía más.

Swann, la posibilidad del arte y el peligro del amor

Swann es el personaje proustiano en el cual aparece la posibilidad (dentro del fragmento seleccionado) de la experiencia genuina, codificada a través del arte, y principalmente por el camino musical, protagonizado por la frase de la sonata de Vinteuil. Esta experiencia musical, que consiste de acuerdo con Moran¹⁵ en instantes múltiples, unidos por un orden imposible de fijar por el pensamiento y la memoria voluntaria, es tomada como sensación pura, sin conceptos, como lenguaje de las emociones, y por esto, como forma de comunicación universal¹⁶. A lo largo de las diferentes etapas de la relación de Swann con la frase, en la cual se entrevé en algunos momentos la posibilidad del arte (como también la posibilidad de la nada), entran en juego el concepto de experiencia, el concepto de memoria, y atravesando perpendicularmente a ambos, el concepto de tiempo.

A. Memoria

Siguiendo aquí a M. Jay, empezamos por distinguir dos tipos básicos de memoria proustiana: la memoria voluntaria, identificada en el marco del pensamiento benjaminiano con el término *Erinnerung*, que podría traducirse como rememoración, y que implica la participación intencional del intelecto, y la memoria involuntaria, asociada al término *Eingedenken*, que sugiriere tanto la remembranza como un cierto olvido, relacionados de forma tal que “el recuerdo es la trama y el olvido la urdimbre”.¹⁷ Estas dos formas de la memoria son, desde la perspectiva benjaminiana, excluyentes, ya que las sensaciones en las cuales se basa cada tipo de memoria son de una naturaleza diferente, las que atraviesan la consciencia no dejan “el tipo de huella emotiva que luego las hace susceptibles de ser recordadas voluntariamente”, mientras que las que sí poseían ese tipo de densidad, eran objetos posibles de

episodios que se relatan en la fiesta de la duquesa de Saint-Euverte.

¹⁵ Moran, J.C., *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*, Edulp, La Plata, 1996, p. 18.

¹⁶ Aquí rescata Moran una afinidad de la concepción proustiana con algunos elementos de la teoría estética de Kant.

¹⁷ Op. Cit., p. 240.

la remembranza (que siempre dependía del azar de encontrarse con el objeto disparador del recuerdo), “y también permitían registrar la distancia temporal entre el ahora y el entonces, reconocer la inevitable tardanza del recuerdo, y preservar la relación alegórica entre el pasado y el presente”.¹⁸ De este modo parece que lo verdaderamente *mnemónico* no entra en el campo de la consciencia, ya que esta última sirve como protección contra los estímulos, es decir, de los *shocks*, y “el hecho de que el shock sea captado y detenido así por la consciencia proporcionaría al hecho que lo provoca el carácter de vivencia”¹⁹ y en un mundo en el cual cada vez hay más shocks, hay en la misma proporción más hechos *esterilizados* para la experiencia. Sin embargo, el azar no es el único elemento que caracteriza a este tipo de remembranza, sino que “también solicita nuestra colaboración”, es “una invitación, llamado que se dirige a todo nuestro ser, y al cual debe responder todo nuestro ser”,²⁰ es decir, hay una construcción de la situación, una disposición hacia el recuerdo que asalta, puede aceptarse su invitación, o puede desviarse por otros caminos (como hizo Swann).

Ahora bien, podemos distinguir, siguiendo a Poulet, dos casos de la memoria involuntaria, que se diferencian de acuerdo al tipo de sensación que les sirve de apoyo. El primer tipo es aquel en el cual el recuerdo profundo es tan solo el retorno de una impresión profunda: hay un dato sensible y un esfuerzo del espíritu en el nivel de la memoria, y hay también un dato primitivo y un movimiento del yo para captarlo al nivel del dato sensible. Esta impresión primitiva debe ser digna de fe, debemos poder creer en ella, con lo cual queda transfigurada y deja una imagen grabada en el inconsciente, producto de la interiorización de lo sensible, que elimina su alteridad y nos permite percibir su realidad. Puede ser el caso también de que la fuente de la densidad del recuerdo en el presente no sea la fe primitiva (que podemos entender como la creencia en las cosas que caracteriza la niñez), sino también la conjunción (un poco al modo de la constelación benjaminiana) entre pasado y presente, dentro de la memoria. La conjunción de dos tiempos frágiles consigue una

¹⁸ Jay, M., *Cantos de experiencia, variaciones modernas sobre un tema universal*, Paidós, Buenos Aires, 2009, p. 388.

¹⁹ Benjamin, W., “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Ensayos escogidos*, Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2010, p. 15.

²⁰ Poulet, G., “Proust”, en *Proust*, Colección Perfiles de Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969, p. 184.

fuerza y una densidad que ellos por separado no tenían. Este segundo caso del cual estamos hablando implica que cualquier sensación archivada en el subconsciente, aunque en el momento en el cual la experimentamos nos haya parecido insignificante, puede resurgir de las profundidades de la memoria para alcanzar su verdadero significado; esto quiere decir que la realidad recordada por la memoria es la única digna de fe.

De este segundo tipo de memoria involuntaria, podemos recordar el caso de la afición de Swann a encontrar parecidos entre personas de su vida cotidiana, y personajes de cuadros famosos. Esto está relacionado con el hecho de que la idea de la felicidad proustiana proviene del recuerdo, de “reconocer en lo que se siente algo que uno recuerda haber sentido”,²¹ proceso en el cual se opone una imagen que se presenta a nuestra sensibilidad, con una imagen que guardamos en nuestra memoria, como el caso del cochero de Swann, el cual guarda en su opinión un parecido con el busto del duz Loredano de Antonio Rizzo, pero más importantemente, el caso de Odette y su parecido con el retrato de la Céfora de Botticelli. Esta última conjunción de imágenes llenaba para Swann al presente de la densidad que le faltaba para volverse interesante, y de ese modo podía justificar el hecho de no aprovechar sus facultades artísticas.

Es importante aquí señalar el papel que juega el tiempo en el funcionamiento de la memoria involuntaria, ya que ésta aparece caracterizada por una disrupción del transcurso lineal del tiempo. El tiempo real aparece como destructor, como el tiempo que marca la caducidad de las obras humanas, que inscribe el nombre de la muerte sobre cada una de ellas, mientras que gracias a la memoria profunda, o memoria involuntaria, hay trozos de esa experiencia perdida que pueden recobrase, no todo el tiempo pasado está perdido. Esto es así ya que “el tiempo puede traer un cierto acontecimiento pasado, insignificante, olvidado, inadvertido, al presente, y no como recuerdo, sino como algo real”,²² con lo cual se produce un desgarramiento en la trama del tiempo, se libra a ese acontecimiento del pasado y el presente, se lo libra de la muerte, al dejarlo caer en el tiempo puro, en ese encuentro entre pasado y presente, que “equivale a recorrer toda la realidad del tiempo, y al recorrerla,

²¹ Op. Cit., p. 197.

²² Blanchot, M., “La experiencia de Proust”, en *Proust*, Colección perfiles de Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969, p. 158

experimentar el tiempo como espacio”.²³ La experiencia del tiempo en estado puro es una condición necesaria, un descubrimiento previo a la posibilidad del relato proustiano. Esta relación entre el presente y el pasado (de los cuales sólo el presente aparece delineado con claridad ante la consciencia) es, siguiendo a Poulet, lo que funda el yo, en esa huida del mundo efímero hacia el “fuera del tiempo”, aparece un yo esencial, un yo recobrado, que encuentra allí su razón de ser.

B. Experiencia

La experiencia genuina aparece aquí codificada en términos de experiencia estética, en la cual “converge lo que la razón divide, que rompe con la conceptualización propia de la inteligencia instrumental”.²⁴ Nos proponemos aquí seguir su participación en el fragmento seleccionado de la novela, principalmente a través de la aparición de la frase de la sonata de Vinteuil que despierta las sensibilidades artísticas de Swann, que “invita, ambiguamente, a Swann al amor y al trabajo artístico. Pero sólo puede adquirirse en el trato con lo visible”.²⁵ Esta experiencia puede ser tanto aquella que sirve de base para la memoria involuntaria, como el producto de aquella conjunción de tiempos que genera aquel tiempo del recuerdo, fuera del tiempo. En el caso de la frase de Vinteuil, ésta deja una huella profunda en Swann desde un comienzo, pero luego en el transcurso de la novela no sólo vuelve para dar densidad al presente, sino que también ella encuentra nuevas significaciones y nuevas profundidades a partir del presente de Swann (signado por el amor de Odette).

Es significativo que la primera aparición de la frase en la novela no sea el momento original en el cual Swann la escuchó, sino su recuerdo, traído por la interpretación de la sonata que llevó a cabo el pianista de los Verdurin. Recordó que la frase le ensanchó el alma, en una analogía con los perfumes que se mantiene a lo largo de todas las apariciones de la frase, como insinuación de la densidad de esta experiencia, en familiaridad con el sentido del olfato, que está asociado especialmente al recuerdo inconsciente y a la memoria voluntaria

²³ Op. Cit., p. 159.

²⁴ Melamed, A., “Una experiencia sin sujeto: Proust, entre Benjamin y Heidegger”, 2012, disponible en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2371/ev.2371.pdf, p. 4.

²⁵ Moran, J.C., *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*, Edulp, La Plata, 1996, p. 23.

(como la visión lo está a su contrario). La frase no logró entrar nunca en su consciencia, fue una impresión de esas puramente musicales, “imposibles de describir, de recordar, de nombrar, inefables”²⁶ de las cuales la memoria intenta hacer una copia que no logra captar la esencia, ya que la música pura resulta intraducible, y es por esto una experiencia originaria, pre-conceptual. De este modo, ya tenemos en la primera experiencia de la frase una huella profunda, constituyéndose así en un caso del primer tipo de memoria involuntaria señalado por Poulet.

Swann, sin embargo, no acepta la invitación de la frase, es decir, la invitación a embarcarse en el camino del arte, sino que transfigura el recuerdo de la frase, uniéndolo a su recuerdo de Odette, constituyendo así la frase de Vinteuil en “el himno nacional de sus amores”.²⁷ De este modo Swann filtra su visión de Odette a través de la frase, que “infundía misteriosa esencia en aquello que podía tener de falaz y pobre el afecto de Odette”,²⁸ facilitando así su enamoramiento. Por eso mismo, se lamentaba Swann de que una frase que cambiaba las proporciones de su alma, y que dejaba margen para un gozo que se imponía a éste con una realidad superior a la de las cosas sensibles, no los reconociera a ellos, a los cuales un servicio tan invaluable había prestado, y de que tuviera un significado y una belleza “intrínseca y extraña a ellos”.²⁹ El mundo de la frase poseía una significación hacia cuya hondura no podía llegar la inteligencia, del mismo modo que cuando olía perfumes, pero en este caso haciendo pasar a su alma por el “oscuro filtro del sonido”,³⁰ despojada de todas las herramientas del razonar.

Este momento marca el segundo punto en la evolución de la relación de Swann con la frase, en el cual ya no sentía que la frase no los conocía, sino que, habiéndole advertido de que, a diferencia de la felicidad recobrada a través del arte, aquella que atraviesa el canal del amor es frágil y caduca, le decía ahora sobre sus penas aquello que antes dijera sobre la felicidad: “¿Qué

²⁶ Proust, M., *En busca del tiempo perdido*, “1. Por el camino de Swann”, Aguilar, Barcelona, 2004, pp. 152-153-

²⁷ Op. Cit., p. 157.

²⁸ Op. Cit., p. 168.

²⁹ Op. Cit., p. 158.

³⁰ Op. Cit., p. 168

es eso? Eso no es nada”.³¹ Sin embargo, también rescata el narrador una faceta positiva del intercambio de Swann con la frase, ya que ésta contribuyó a fortalecer la creencia de Swann en las realidades de otro orden, “veladas por tinieblas desconocidas, imposibles de penetrar por la inteligencia”, que podían en un caso, presentarse como invitación hacia el camino del arte, de la exploración de lo invisible, y en caso de “que la nada sea la única verdad”, y que esas frases musicales no tengan realidad, al menos la muerte con ellas parecería “menos amarga, menos sin gloria, quizá menos probable”.³²

Aquí llegamos a la etapa final de la relación de Swann con la frase, en la cual, posteriormente a su encuentro con ella en la casa de la duquesa, como si hubiese recibido un mensaje secreto de aquella divinidad protectora de sus amores que se le aparecía en un disfraz sonoro, y gracias a su recuerdo de los días felices en su impactante contraste con su actualidad, Swann reconoció que el amor de Odette jamás iba a volver. Dado esto, la noticia de que Odette había estado con Forcheville el mismo día que él se dio cuenta de que estaba enamorado (es decir, plenamente dentro de lo que él consideraba sus “días felices”), contribuyó a minar los cimientos de sus recuerdos, al notar la presencia de mentiras subterráneas que sus ojos no habían querido ver por efecto del amor, y que “tenían el efecto de manchar de ignominia las cosas más claras que le quedaban”, “desmoronando piedra a piedra el edificio de su pasado”³³, y eliminando así el sustento de su amor.

Reflexiones finales

En un mundo en el cual la experiencia genuina es puesta en peligro, donde cada vez menos se dan las condiciones para poder tener experiencias robustas, donde la cultura parece estar en un estado de agotamiento, el arte se presenta como un modo de salvataje, como un acceso velado hacia el mundo de las ideas. Proust nos muestra que la experiencia artística a la cual apuesta, que se presenta de la mano de la memoria involuntaria, de la yuxtaposición de pasado y presente que logra restaurar aquella densidad de la experiencia originaria, se encuentra también amenazada por la desviación amorosa, que

³¹ Op. Cit., p. 229.

³² Op. Cit., p. 230.

³³ Op. Cit., p. 242.

llevó en nuestro caso a Swann a crear una imagen idealizada de Odette. Pero, la memoria involuntaria, que contribuye a darle densidad a un presente insípido, también es el mecanismo por el cual puede recuperarse la imagen original, como nos muestra el episodio con el cual se cierra la sección de la novela, es decir, el sueño de Swann, que recupera la imagen *olvidada* de Odette. Éste recuperó en esa imagen

todo aquello que, en el curso de sucesivas ternuras, que convirtieron su duradero amor a Odette en un largo olvido de la imagen primera que de ella tuvo, había ido dejando de notar desde los primeros días de sus relaciones, y cuya sensación exacta fue a buscar, sin duda, su memoria mientras estaba durmiendo.³⁴

Bibliografía

- Benjamin, W. (2010). Sobre algunos temas en Baudelaire. En: *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Blanchot, M. (1969). La experiencia de Proust. En: *Proust*. Buenos Aires: Colección perfiles de Jorge Álvarez.
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia, variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Melamed, A. (2012). Una experiencia sin sujeto: Proust, entre Benjamin y Heidegger. Disponible en: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2371/ev.2371.pdf
- Moran, J.C. (1996). *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*. La Plata: Edulp.
- Poulet, G. (1969). Proust. En: *Proust*. Buenos Aires: Colección perfiles de Jorge Álvarez.
- Proust, M. (2004). *En busca del tiempo perdido*, “1. Por el camino de Swann”. Barcelona: Aguilar.

³⁴ Op. Cit., p. 248

Recordar y despertar: dos experiencias de umbral en Saer y Proust

María Alma Moran¹

Sólo por una costumbre sacada del lenguaje insincero de los prólogos y de las dedicatorias, dice el escritor: “Lector mío”. En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo. El reconocimiento en sí mismo, por el lector, de lo que el libro dice es la prueba de la verdad de éste, y viceversa, al menos hasta cierto punto, porque la diferencia entre los dos textos se puede atribuir, en muchos casos, no al autor, sino al lector.

Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido*

Bajo el umbral

Si los textos literarios fueran capaces de mostrarnos verdades filosóficas que sólo ellos pudieran revelar y si al abrigo de un esquema hermenéutico según el cual estas “verdades” estuvieran al alcance de la interpretación del lector, entonces valdría el riesgo adentrarse por el camino de las obras literarias. Quizás emerjan a lo largo de estas páginas posibles significaciones implícitas que las obras de arte resguardan al valiente o ingenuo hermeneuta que se anime a interpretar aquello que la literatura sabe y le sabe.

Uno de los filósofos que ha comprendido con profundidad la complejidad del encuentro entre literatura y filosofía es Walter Benjamin. El pensador alemán ha manifestado a lo largo de su obra el interés por estas relaciones y las ha expresado en vinculación con la novela de Marcel Proust, *En busca*

¹ Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata - CONICET.

del tiempo perdido. Asimismo, en la estela de sus estudios sobre la crisis de la experiencia en la modernidad, el abandono del “aura” y las modificaciones que propicia la técnica sobre la sensibilidad en el hombre, Benjamin se ha ocupado en varios de sus textos de las conexiones que presenta el empobrecimiento de la experiencia vivida con respecto a la pérdida de la narración en el contexto de la guerra. El diagnóstico benjaminiano ha ido de la mano de sus análisis sobre la novela proustiana, considerándola como una posible tentativa para restituir la figura el narrador perdido, dado que la narración literaria es clave para la recuperación de la experiencia vivida. Es en el marco de estas teorizaciones que la escena del despertar del héroe proustiano cobra una relevancia central.

Ritos del pasaje: dormir, recordar, despertar

Benjamin destaca la experiencia de umbral que constituye el despertar en diversas obras. En “Salita para desayunar” de *Dirección única*, describe el pasaje del estado onírico al despertar como si se tratara de estar bajo el efecto de un hechizo:

quien acaba de despertarse sigue aún, en ese estado, bajo el hechizo del sueño. Pues el aseo no devuelve a la luz más que la superficie del cuerpo [...] mientras que en las capas más profundas, [...] la penumbra gris del sueño sigue persistiendo, e incluso se consolida, en la soledad de la primera hora de vigilia (Benjamin: 1987, 15-16).

De igual forma, en el *Libro de los pasajes* se refiere específicamente a la escena del despertar del héroe de *En busca del tiempo perdido* y la considera el momento dialéctico por excelencia:

Así en Proust es importante que la vida entera se vuelque en el punto de fractura de la vida, dialéctico en grado máximo: en el despertar. Proust comienza exponiendo el espacio del que despierta. Y se pregunta: ¿Ha de ser el despertar la síntesis entre la tesis de la conciencia onírica y la antítesis de la conciencia de vigilia? (Benjamin, 2005: 466).

Como es sabido, el héroe de la novela proustiana, al despertarse consulta

instintivamente el lugar de la tierra en el que se halla y el tiempo transcurrido hasta despertarse:

me bastaba con un sueño profundo que aflojara la tensión de mi espíritu para que éste dejara escaparse el plano del lugar en donde yo me había dormido, y al despertarme a medianoche, como no sabía en dónde 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 [...] iba recomponiendo lentamente los rasgos de mi personalidad (Proust, 2011: Tomo I, 16-17).

Al comienzo de la escritura y al comienzo de la novela, con el aparente abandono del mundo onírico, se despiertan las preguntas sobre el ser: ¿quién soy?, ¿dónde estoy?, ¿en qué tiempo/espacio me encuentro? Los interrogantes surgen debido a que en el umbral entre el sueño y la vigilia las convenciones que por conveniencia establecemos día a día y noche tras noche sobre qué es el espacio y el tiempo, se desintegran como la magdalena en el té. Lentamente, el héroe podrá recobrar, mientras las luces que se filtran por su cuarto le permitan ir (re)conociendo la habitación y los muebles que lo rodean. El pasaje por el umbral entonces, es un estar entre mundos: a medias despierto a medias dormido.

En este sentido, Benjamin señala que el hombre se ha vuelto muy pobre en experiencias de umbral y que la experiencia de conciliar el sueño y la de despertar son de las pocas que nos quedan, como propone Melamed:

El acontecimiento recordado sirve de clave para todo lo que le antecedió y le precedió, recobrar esa trama perdida es tener experiencia. No se puede tener experiencia en la inmediatez de lo vivido. Y sólo quien tiene experiencia puede narrar, esto es reconstruir significativamente los hechos del pasado. [...] Pero cada instante es un instante de peligro, la posibilidad de la experiencia se encuentra amenazada por todas las formas de mecanización, por la fuerza arrasadora del progreso (Melamed, 2012: 6).

Teniendo en cuenta lo anterior, si analizamos la obra del escritor argentino Juan José Saer, notamos desde la célebre reescritura del episodio de

la magdalena en el inicio de “La Mayor” y a lo largo de todo su proyecto creador, que se encuentran zonas de diálogo, contacto, préstamos, etc. de su literatura con la de Proust. Principalmente podemos referir cuatro ejes fundamentales:

- 1) Dimensión antropológica y exploratoria de las relaciones sociales, aprendida en Proust: combinación entre especulación ontológica sobre el mundo; las relaciones entre subjetividad y lenguaje; y a la vez, exploración atenta a los códigos sociales, mitología, debates contemporáneos.
- 2) Episodios narrativos que incluyen indagaciones especulativas acerca de la memoria y sus mecanismos.
- 3) Construcción de un “mundo” producto de una “reflexión” programática, sobre un universo de personajes que va más allá del marco de un sólo libro/tomo.
- 4) Invención de un “estilo” (diálogos con inflexiones locales, complejidad de la sintaxis, morosidad de la narración) por medio del cual, Saer escribe a partir de/contra/en respuesta a Proust.

Con esta perspectiva que pretende pensar desde las teorías del comparativismo las relaciones entre ambas literaturas, es que se destaca la importancia de las escenas del despertar en la obra de Saer.² Asimismo es importante señalar la constante preocupación del escritor argentino por la cuestión de si es posible narrar la experiencia. Saer realiza una permanente búsqueda desde el punto de vista de lo formal, lo estilístico, la técnica narrativa. Su carácter de escritor experimental hasta *Nadie Nada Nunca* (1980), sus indagaciones sobre el *Nouveau Roman* en *El concepto de ficción* (1997), la perspectiva de una obra total, la reflexión sobre el género de la novela, sus lecturas y textos están puestos en función del intento por revelar una forma de conocimiento. Su material narrativo es la imposibilidad para capturar lo propio de la experiencia, no obstante, en la insistencia de su búsqueda, Saer halla el “grumo solidario” o “el fuego único de Heráclito” (*El río sin orillas*, 1991). En su

² Para un mayor desarrollo y ejemplos de escenas del despertar en la obra de Saer, ver: Moran, M. A. (2014). La escena del despertar: un estado entre Saer y Proust. En: *Actas del V Congreso CELEHIS de Literatura*, coordinado por Aymará Cora De Llano, edición literaria a cargo de María Pía Pasetti. -1a ed. -Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

literatura opera una “afirmación narrativa” (Dalmaroni, M. & Merbilhaá, M., 2000) sobre una manera para recuperar la experiencia elemental que debe ser entendida como el encuentro (postulado como improbable) entre pensamiento, lenguaje y experiencia (Sager, 2009).

Ahora bien, retomando los umbrales imprecisos del despertar, al parecer de Premat, tanto en “La mayor” como en *El limonero real*, se puede encontrar el movimiento de transformación de una “dinámica de anulación del relato en una nada originaria y una progresiva reconstrucción de la literatura a partir de ella”, la cual ocurre en un momento de duermevela (Premat, 2009: 185). De igual forma, en el cuento ya mencionado “La Mayor”, en el estado de letargo que produce el estar entre el sueño y la vigilia y suprimiendo el gesto proustiano para poder repetirlo, es que Tomatis, va recuperando rasgos narrables de una experiencia del pasado. Se observa entonces, que Saer da especial relevancia a la escena del despertar en varias de sus obras; construye un mundo narrativo sobre lo onírico y sus pasajes a la vigilia con claras reminiscencias proustianas y en concordancia con lo que Benjamin expresa en *El libro de los pasajes* cuando señala que Proust comienza su novela exponiendo el espacio del que despierta. Esta experiencia se revela como un estado entre el sueño y la vigilia que atraviesa todos los tomos de la obra o en el caso de Saer de las novelas y cuentos. La escena del despertar resulta bisagra entre lo onírico y lo “real” y al no haber distinción entre ambos, la realidad deviene en otro sueño.

De igual modo, Paulo Ricci (2006) considera que, en los sucesivos “despertares” que se observan a lo largo de la narrativa saeriana (*Lo imborrable, Glosa, La Mayor, El limonero real*, entre otras), el problema sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento de lo “real” se vuelve central. Se evidencia entonces, que Saer y Proust destacan el momento del despertar como develamiento de un espacio difuso, indefinido, que asimismo se pregunta por lo ficcional, lo no ficcional y sus relaciones. Es destacable también que en *Nadie nada nunca*, ocurre lo que Sarlo llama la “revelación del baño” (experiencia que cambia su vida), justamente después del amanecer, en el momento en que el sol ilumina casi paralelo al río y el bañero se encuentra adormecido. Allí asiste a la “descomposición de lo real en sus elementos sensibles mínimos” (Sarlo, 2006: 17).

En este sentido, Saer respondía en una entrevista que le realizara Ana

Basualdo en el año 1988 que:

Cada novela es como un fragmento que yo voy instalando en las fisuras que dejan las novelas anteriores. La obra, entonces, es como una especie de móvil en el que cada pieza que se añade modifica el resto, y cada pieza funciona como una digresión. Pero los fragmentos no llegan nunca a cerrar del todo, sino que introducen más incertidumbre. En mis textos, la temporalidad está comprimida o estirada, de modo que siempre puedo agregar nuevos fragmentos (novelas) que compriman el tiempo estirado en otros fragmentos (novelas), o viceversa. Este es un proyecto que tengo siempre en vista cuando escribo (Basualdo, 1988).

La cita podría estar describiendo algo similar al tránsito del dormir hacia el despertar, al mismo tiempo que muestra la voluntad de unidad, de obra total y la importancia del fragmento. Cada sueño tendría entonces la funcionalidad de los fragmentos que nunca llegan a cerrar del todo en la obra total de nuestras vidas, sin embargo son “como una digresión” que ciertamente “introduce más incertidumbre”. La vida realmente vivida, que como sabemos con Proust es la literatura, tiene como el móvil-obra de Saer la cualidad del tiempo comprimido o estirado de los fragmentos que componen cada novela. Los sueños también. Y es el pasaje que va de los sueños a la vigilia, el que descubre ante nosotros la fragmentación de toda obra/vida. Por ejemplo en *El limonero real* se narra la entrada, la salida, la permanencia continua de ese “...enjambre móvil que reúne visiones, recuerdos y pensamientos” (Walker, 2012: 166). Como propone Walker:

Así, en *El limonero real* se presentan diversas miradas, a medio camino entre el sueño y la vigilia, que están, no ya entrando a un panal a descansar, sino antes bien tomando la forma punteada del panal como modelo. En continuidad con lo recién sugerido está el ejercicio de lectura que propongo como punto de partida: ver a través de una superficie agujereada, como si de un panal extendido se tratara... (Walker, 2012: 166).

Según la apreciación de Walker los repetidos despertares de Wenceslao a lo largo de la novela propician momentos de cierre y apertura dentro del re-

lato. El conocido dístico “Amanece y está con los ojos abiertos” (Saer, 2002) abre y cierra la novela repitiéndose en ella siete veces, generando por momentos un corte y por otros una continuidad con lo narrado desde un comienzo. Es al despertar del mismo día al que se vuelve cíclicamente, a excepción de la última frase que nos plantea la incógnita sobre el tiempo en el que ocurre. Presencia de un eterno despertar en el cual el protagonista intenta conciliar recuerdos y sueños, perpetuo amanecer con ojos abiertos, o como dijera Jitrik “carácter infinito de la duración del significante” (Jitrik, 1978: 731).

De la misma materia que los sueños

La zona, el punto entre dos dimensiones, dos tiempos, se descubre como un intento que parece válido e imposible a la vez. La totalidad de la obra de Saer, dibuja un hilo que se arrastra de libro en libro³ como de sueño en sueño o de despertar en despertar. Al igual que en la novela proustiana observamos la persistencia de la escena del despertar. En Proust esta escena se multiplica a lo largo de toda la novela junto con la aparición de tantos universos como lectores posibles haya. De lo analizado entonces, se destacan algunas ideas que circulan en la novela proustiana y que invitan a ser pensadas en la obra de Saer: la relación enfática entre recordar y despertar; la forma específica en que la memoria muestra la discontinuidad del tiempo; el rol fundamental de la dimensión onírica; la especificidad de la experiencia estética y la redención del pasado en el presente.

Para finalizar, el lector de textos literarios, en este caso sea de Proust o Saer, al igual que el héroe de la novela proustiana y nosotros mismos, siempre que lo desee podrá transformarse en un hermeneuta que intente develar desde posibles verdades filosóficas hasta las palabras y las sensaciones que lo reclamen, que le demanden interpretación. Y gracias a la memoria involuntaria en su juego dialéctico con el olvido, a través de los umbrales del despertar y el recuerdo, posibilitará el acceso al pasado, habilitará el pasaje a una experiencia protegida de toda crisis o empobrecimiento. Porque como estableciera Proust: “cada día antiguo queda depositado en nosotros como una inmensa biblioteca donde hay, entre los libros más viejos, un ejemplar que seguramente nadie pedirá nunca. Sin embargo, ese día antiguo, atravesando las traslúci-

³ Idea mencionada por la Dra. Valeria Sager en su defensa de Tesis Doctoral, 16 de Diciembre de 2014.

das épocas siguientes, sube a la superficie...” (Proust, 2011: Tomo VI, 166).

Bibliografía:

- Basualdo, A. (1988). El desierto retórico (entrevista a Juan José Saer). *Quimera*, 76, pp. 12-14.
- Benjamin, W. (1972). Sobre algunos temas en Baudelaire. En: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1970). Para una imagen de Proust y El narrador. En: *Sobre el programa de la filosofía venidera y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- Benjamin, W. (1987). Salita para desayunar. En: *Dirección única*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1989). Experiencia y pobreza. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Dalmaroni, M. & Merbilhaá, M. (2000). Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción. En: E. Drucaroff (Dir.). *La narración gana la partida*, Tomo 11 de Jitrik, N. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Jitrik, N. (1978). Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica. *Revista Iberoamericana*, 102-103, Pittsburg, Pennsylvania, enero-junio.
- Melamed, A. (2012). De una experiencia artística del tiempo a un concepto de historia. Proust, Benjamin, Sebald. *I Jornadas de Filosofía de la Historia*, UNLP, inédito.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Proust, M. (2011). *En busca del tiempo perdido*. Tomo I y Tomo VI. Madrid: Alianza. Traducción de Pedro Salinas.
- Ricci, P. (2006). La selva espesa del despertar. *Texturas* 6-6, pp. 111-127. Disponible en: bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/article/.../4104.
- Saer, J.J. (1974/2002). *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J.J. (1976/2006). *La mayor*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J.J. (1980/1995). *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J.J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Saer, J.J. (1991/2012). *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.

- Sager, V. (2009). R=XSSO (SSSO) y así o para ser más exactos más o menos. Notaciones lógicas y paradojas en Aira y Saer. *Actas del II Congreso Internacional*, Rosario, Cuestiones Críticas.
- Sarlo, B. (2006). Narrar la percepción. *Crítica cultural = Cultural critique*, 2, 13-18, Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, Ed. Unisul.
- Walker, C. (2012). El despertar de la imagen en Juan José Saer. Notas sobre El limonero real. *Badebec. Revista del Centro de Estudios y Teoría y Crítica Literaria*, 2, Marzo, Rosario.

Elogio al fracaso (sobre lecturas deseantes de la *Recherche*)

Luis Fernando Butierrez¹

si pensamos cuán fuerte es en la vida de los hombres la proporción de sufrimientos causados por mujeres que “no son su tipo”. Tal vez se debe a múltiples causas; primero, como no son “nuestro tipo”, al principio nos dejamos amar sin amar, y así permitimos que se instale en nuestra vida una costumbre que no hubiera tenido lugar con una mujer que fuera “nuestro tipo” y qué, sintiéndose deseada, se alejaría, no nos daría sino escasas entrevistas [...] esa costumbre es sentimental, porque no hay mayor deseo físico en su base, y si surge el amor el cerebro trabaja mucho más: hay una novela en lugar de una necesidad. No desconfiamos de las mujeres que no son “nuestro tipo”, las dejamos amarnos, y si luego las amamos, las amamos cien veces más que a las otras, sin siquiera tener a su lado la satisfacción del deseo satisfecho [...] Una mujer que es “nuestro tipo” rara vez es peligrosa, puesto que no nos quiere, nos contenta, nos abandona pronto, no se instala en nuestra vida, y lo que es peligroso y procreador de sufrimientos en amor no es la mujer misma, es su presencia de todos los días, la curiosidad de lo que hace en todo momento; no es la mujer, es la costumbre. Marcel Proust, *El tiempo recobrado*, pág. 341.

En nuestra experiencia de lectura de la *Recherche*, entendemos que el encuentro del lector con pasajes de la novela y su operación de impacto se establece en el marco del propio recorrido de lectura, es decir, en un tránsito particular de encuentros y desencuentros que remiten a relaciones con y dentro del texto.² Por ello, la cita con la que aquí damos comienzo se encuentra

¹ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata-CONICET.

² A modo de ejemplo en la novela: en el último tomo, la decisión del héroe de comenzar su obra está situada relacionadamente en una cadena que se inicia con la activación de la memoria

fuera de la trama que le da su valor múltiple, funcionando en otro texto, en otro discurso. En este sentido, el siguiente trabajo surge entre dos citas: una al comienzo, una al final. Aprovechando el carácter móvil del lenguaje y la enorme variabilidad relacional que propone esta obra literaria, proponemos en lo que respecta a la forma de este trabajo un recorrido, un tránsito, en tanto pre-texto para un encuentro semántico posible entre estos dos fragmentos, en el horizonte de sentido no clausurable que ofrece la novela...

Ahora bien, en cuanto al contenido específico, buscaremos articular algunas lecturas de la *Recherche* a partir de una discusión en torno al deseo y al placer en el lector.³ Específicamente, a partir de la mención del “*goce procedente de un deseo muerto*” como posible caracterización del deseo de su narrador, junto a la afirmación de que esta obra es el relato de un deseo de escribir (Barthes, 1978: 398),⁴ nos preguntamos: a) ¿Cómo conceptualiza el deseo Proust, en su obra? Y, en el marco de una tradición de investigación temática de figuras con doble registro (entre enunciación y enunciado);⁵ b) ¿Es posible defender desde allí una lectura deseante de la obra? Junto a ello, indagaremos en qué medida dicha concepción del deseo figura en la teoría de un lector proustiano: Gilles Deleuze.

Dado el carácter proliferante de la *Recherche*, nos limitaremos a recorrer arbitrariamente dos segmentos y analizar allí estas cuestiones: por un lado, los dos primeros viajes del héroe a Balbec para describir las condiciones de la liberación o desbloqueo de su deseo y, por otro lado, la relación del héroe con Albertine para dar cuenta de la operación misma del deseo.⁶

involuntaria (debido a la experiencia física de pisar dos baldosas en desnivel, escuchar el sonido de una cuchara contra un plato y de las sensaciones de una servilleta al secarse los labios), las reflexiones en la biblioteca del nuevo salón Guermantes y la experiencia del Tiempo y la muerte que tiene en la percepción de las marcas de vejez y decrepitud en los cuerpos de los integrantes de la reunión. Es decir, el encadenamiento de una apertura, en la precipitación de ciertos acontecimientos, parece establecer coordenadas para la decisión del héroe.

³ Véase *Mesa redonda sobre Proust* en Deleuze, *Dos regímenes de locos*, 69-70.

⁴ Para este autor, dicho relato del deseo impacta en el deseo del crítico de la *Recherche*, el cual se reduce a una fantasía de búsqueda sin posibilidad de resultado final, en Deleuze (1986). Pág.52

⁵ Como por ejemplo la simetría entre el tratamiento del teatro en la *Recherche* y los rasgos teatrales en la misma escritura, que Melamed desarrolla en *La teatralidad de la Recherche* en Moran (2006), 156-162.

⁶ Utilizaremos para estos tomos las siguientes referencias: II (SMF); III (DLG); IV (SG); V (LP); VI (AD).

I

En los primeros tomos, las estadias en Balbec permiten distinguir condiciones para el despliegue del deseo, a partir de experiencias que conmocionan una serie compuesta por costumbres-yo-percepción-alteridad, la cual se desplaza en el primer viaje, para cristalizarse en una nueva serie en el segundo.

En efecto, la partida hacia Balbec produce en el héroe un cambio de costumbres. En el viaje en tren encontramos una secuencia frecuentemente citada: luego de percibir fragmentariamente en dos ventanas, el crepúsculo del amanecer y los últimos instantes de la noche, busca establecer cierta unidad con su vaivén de una a la otra. En parte, este episodio prefigura una experiencia ambivalente: con la ruptura del entorno organizado renacen dichosamente las potencias dormidas, produciéndose una apertura ante lo nuevo y la belleza; asimismo, el yo articulado con anteriores costumbres intenta auto-preservarse ante esta conmoción, imponiéndose a los nuevos espacios y seres por medio de hábitos y síntesis imaginarias. Así, el campo que se sugiere por fuera del yo presenta una doble faz de belleza con porvenir inesperado y de temor o angustia ante la caída de los lazos que las costumbres tejen.

La experiencia estética y la mediación del arte operan como renovación y apertura. Los contactos con el pintor Elstir y sus pinturas le permiten comprender la limitación de las costumbres perceptivas, al encontrar elementos y personajes que pierden su función habitual, con matices de una recíproca co-presencia de los opuestos que resaltan el instante en su fugacidad, de modo tal que amplían la mirada del héroe y multiplican su remisión al desmontar sus leyes habituales de perspectiva.⁷ Estas impresiones de belleza y su novedad requieren como condiciones una disposición calma y desinteresada, sin las cuales se obstaculizarían.⁸

De este modo la liberación de potencias del deseo es primera respecto al objeto, imprimiéndose de inmediato en el encuentro con la alteridad. La visión deseante de las muchachas en la playa se caracteriza por una belleza

⁷ En este sentido, sostiene: “Unas alas, otro aparato respiratorio, que nos permitieran atravesar la inmensidad no nos servirían para nada, porque si llegáramos a Marte y Venus conservando los mismos sentidos darían el mismo aspecto de las cosas terrestres a todo lo que pudiéramos ver”, LP, 256.

⁸ SMF, 394.

móvil y colectiva, con dos gradientes que intensifican el deseo: el carácter de novedad y misterio junto a una presencia sugerida sin forma definitiva.⁹ Así, la mediación del arte abre un combate inextricable entre la fugacidad del objeto y los intentos de síntesis imaginaria, que no solo se revelan ficcionales sino también insuficientes.¹⁰

Con el fin de la primera temporada en Balbec el deseo ha sido liberado, impactando en su percepción y su yo: los rumores desde su ventana se tornan melodías con una inagotable diversidad, como signos de una relación con el mundo abierto, novedoso e intensivo. En contrapartida, el final de su segundo viaje le deja una sensación degradante ocasionada por la instalación de hábitos y relaciones sociales fijas, perdiendo aquel influjo poético bajo un impulso unificador (también sugerido en aquella secuencia del viaje en tren y sus ventanas): Balbec se torna una atmósfera domesticada y apaciguadora pues, si bien facilita el punto de vista práctico, presenta un entorno vitrificado por un yo que detiene las potencias del deseo.¹¹ En definitiva, en esta experiencia del héroe se presenta un viaje hacia el deseo con un retorno a las costumbres.

II

Aquella doble y ambigua modalidad también podemos encontrarla en la aproximación al objeto de deseo, que consiste en el carácter no voluntario y azaroso de su cumplimiento junto a la necesidad de un trayecto indirecto hacia su encuentro, tal y como acontece, por ejemplo, con el ingreso del héroe a la casa de los Swann o la obtención del permiso para Saint Loup e, incluso, en el logro tardío de la recepción de Gilberte en el salón Guermantes.¹² En estos casos el deseo encuentra trabas en su realización cuando la voluntad interviene en su proceso causal. Específicamente, en los últimos tomos podemos distinguir tres tiempos en la relación con su objeto de deseo: el encuentro, la pérdida y el excedente resultante.

Este encuentro con el objeto puede caracterizarse por distancias, rodeos

⁹ Op. Cit., 386.

¹⁰ La descripción del lunar errante por el rostro de Albertine es un ejemplo de ello, en SMF, 466.

¹¹ SG, 533-534.

¹² Véase, respectivamente: SMF, 83; DLG, 228-229; AD, 261-262.

y errancias. En efecto, en LP el héroe se despierta en su casa conviviendo con Albertine, desde una relación atravesada por celos de diverso tipo. Las dificultades que experimenta por un imposible acceso pleno, no solo aumentan el conocimiento de ella sino que producen una amarga apertura:¹³ el carácter móvil y múltiple la prolongan en el espacio y el tiempo, permitiendo solo un tanteo insatisfactorio como fundamento de su desconfianza y persecución.¹⁴

Tanto el amor como la ansiedad que tornan consistente su deseo se levantan con miras a una exigencia de totalidad que lo moviliza: ese amor solo nace y subsiste si aún queda una parte por conquistar.¹⁵ Al comprender que cuanto más intenta aprisionarla más se le escapa, busca capturar su deseo proponiéndole una separación, simulacro que finalmente se torna verdadero cuando Albertine, también deseante, abandona la casa del héroe.

Ante esta pérdida, encontramos nuevamente cierto vértigo en los umbrales situados en el fin de las costumbres: los hechos se revelan indomesticables para su imaginación, en un entorno que traduce su partida, al tiempo que la prefiguran retrospectivamente. La extinción definitiva del deseo por Albertine llega con el olvido destructor, al momento de comprender que han muerto el yo y los hábitos vinculados a ella. Vislumbra la contingencia del objeto de deseo cuando un viaje a Venecia desde su mirada deseante, toma su relevo.

¿Qué queda de esta operación del deseo en la experiencia del héroe? Con la consumación de la obra del olvido nace un nuevo yo (desde la publicación de uno de sus artículos) y junto al reencadenamiento de la serie se redirecciona el deseo con sus sentidos articulados.

Sin embargo, distingue ciertas huellas que funcionan como constantes o vías uniformes para futuros amores, con arraigo en la fijeza de su temperamento en sus vínculos de deseo,¹⁶ entre las que encontramos diversas resonancias del episodio del beso materno del primer tomo. En este vaivén, la operación del deseo parece siempre ligada a una función vital, aun cuando reflexiona en torno a la vejez y el paso del tiempo: comprende que primeramente nos tornamos incapaces de emprender pero no de desear, hasta el

¹³ LP, 61.

¹⁴ Op. Cit., 97. Aun así, entiende necesaria cierta confiabilidad en el posible cumplimiento del deseo, pues una certeza de imposibilidad, lo suprime. DLG, 395.

¹⁵ LP, 103.

¹⁶ SMF, 484.

momento del hundimiento definitivo en los hábitos cotidianos, que marca la mera supervivencia en la etapa final de nuestras vidas.

III

A nuestro entender, las lecturas que Deleuze ha realizado sobre esta obra resuenan en su perspectiva teórica. Precisamente sostiene una teoría del deseo con vínculos respectivos pues, al explicar el deseo a partir de campos pre-personales, se aparta de los análisis centrados en la conciencia, distinguiendo la operación deseante con su carácter político, su estatuto ontológico y su anterioridad respecto a la relación sujeto-objeto.

Esta conceptualización presenta una elaboración en un texto que destina a Foucault.¹⁷ Allí, a partir del concepto de dispositivo (*agencement*) de deseo, comprende a este como una multiplicidad o campo de intensidades históricamente asignable que implica mecanismos de poder, aunque sin reducirse a ellos. Es por esto que distingue dos ejes: en el primero, ubica los estados de cosas y las enunciaciones relacionadas a dichos dispositivos y en el segundo, las territorializaciones, reterritorializaciones y desterritorializaciones que en él se efectúan. Los mecanismos de poder surgen posteriormente donde tienen lugar estas reterritorializaciones.

Entiende que un campo social se define primero por sus líneas de fuga o desterritorializaciones, que los mecanismos de poder quieren taponar o ligar. Tomando distancia de una perspectiva subjetivista subraya que las líneas de fuga no son creaciones de los marginales o revolucionarios, sino más bien “líneas objetivas que atraviesan la sociedad y en las cuales se instalan aquí o allá los marginales para hacer con ellas un bucle, un remolino, una recodificación”.¹⁸

De este modo, el estatuto ontológico del deseo no remite a una carencia ni a un dato natural o individual, sino a una disposición de heterogéneos que funciona en tanto proceso; su carácter no subjetivo permite entenderlo como un afecto y no un sentimiento, en tanto “heceidad” (individualidad de un día, una vida) y acontecimiento. Dicho proceso supone la constitución de un

¹⁷ Deleuze (1977), 121-130.

¹⁸ Op. Cit., 126.

campo de inmanencia, el cual se define por zonas de intensidad, umbrales, flujos, sobre el que se hacen y deshacen históricamente aquellos dos ejes de los dispositivos de deseo. Deleuze plantea políticas de conjugaciones de estas líneas, en defensa de dispositivos de deseo que abran y promuevan estas relaciones. En este marco, sus lecturas de la *Recherche* presentan una especificación de la conjugación de tales dispositivos.

En suma, encontramos algunas confluencias entre este recorrido del deseo en la *Recherche* y la teoría deleuziana: comprendido de un modo no subjetivo, como campo de fuerzas y multiplicidades que se abren o cierran a partir de ciertos dispositivos (artísticos, políticos, etc.), donde sujeto y objeto se sitúan de un modo derivado (a la vez que permiten hacer visibles las fuerzas del deseo): las territorializaciones o reterritorializaciones, la cristalización de las costumbres, los hábitos y el yo, pueden entenderse como modos tranquilizadores de domesticación e inmovilización de este campo de intensidades. En este sentido, es precisamente en el fracaso de estos últimos desde donde parece liberarse la potencia y circulación de flujos del deseo.

Final del recorrido

A continuación proponemos algunas puntualizaciones que también permitan hacer visible el fracaso inherente a este texto, a pesar de los intentos de ocultamiento que tal vez sean propios del discurso en el cual lo hemos situado.

Al igual que las conceptualizaciones sobre el tiempo y el olvido en la *Recherche*, la consideración del deseo se despliega, al menos, sobre una doble visión:¹⁹ un aspecto de intensidad-apertura y otro de abismo-clausura. Entendemos que este tratamiento paradójico debe articularse en las relaciones recíprocas de la serie conformada por costumbres-yo-percepción-alteridad, dentro de la obra.

Del mismo modo, el registro de lecturas del texto parece ajustarse adecuadamente al concepto de deseo que en él se forja, pues: a) Puede tornarse dificultosa su lectura sin una disposición calma, desinteresada y abierto; b) el encuentro con pasajes y objetos temáticos nunca es definitivo, incluso se van sugiriendo previamente en el despliegue y entorno de los episodios,²⁰ conjugándose unos con

¹⁹ Sobre este tipo de consideraciones véase Melamed, *Figuras de la nada* en la *Recherche*, en Moran (2006), 168.

²⁰ Por ejemplo, en los episodios de la muerte de la abuela; de los zapatos rojos de Mme. Guer-

otros, intensificando así una lectura deseante; c) la belleza proliferante de la obra requiere una percepción renovada que el propio texto va proporcionando en su lectura; d) el carácter inesencial del narrador y los personajes junto a la profundidad con que se trata la condición humana, promueven una posición identificatoria del lector la cual, al ejecutarse variaciones de posición, registro y perspectiva en la narración, le suscita una serie de conmociones subjetivas; e) en paralelo con la narración, el proceso de deseo que se va intensificando hasta el final de la lectura invita a nuevas lecturas de la obra, tornándola inagotable.

En suma, entendemos que la *Recherche* presenta una conceptualización plural del deseo al tiempo que opera con ella, estableciendo las condiciones para una lectura que parece solo compatible con esta modalidad. Del mismo modo, la teoría del deseo y sus dispositivos en Gilles Deleuze se despliega en un marco de relaciones con el pensamiento filosófico que opera de un modo abierto y proliferante afín a una relación deseante con la filosofía.

Estas puntualizaciones, como mencionamos al comienzo, también operan aquí como un pre-texto, o mejor, un vaivén entre dos fragmentos de la *Recherche* con el cual buscamos connotar ciertos umbrales del deseo y del lenguaje. Aquí va entonces, un fragmento del final de la obra con el que deseamos terminar nuestro recorrido:

“mi querido amigo, usted mismo me formuló una teoría sobre las cosas que no existen sino gracias a una creación siempre recomenzada. La creación del mundo no tuvo lugar de una vez para siempre, me decía usted, acontece por fuerza cada día” (Proust, *El tiempo recobrado*, 110).

Bibliografía

- Barthes, R. (1957/2014). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1984/2013). *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.

mantes (DLG) y en la ejecución social de Charlus (LP).

- Borges, J. L. (1975/2013). *La invención de Morel en Prólogos, con un prólogo de prólogos*. Barcelona: Debolsillo.
- Deleuze, G. (1964/1989). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1968). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G.(1980/2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (1975-1995/2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*. Valencia: Pre-textos.
- Freud, S. (1906/2012). El delirio y los sueños de la “Gradiva” de W. Jensen. En: *Obras completas*, Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1907/2012). El escritor literario y el fantaseo. En: *Obras completas*, Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Moran, J.C. (2001). *Proust más allá de Proust*. Buenos Aires: De la Campana.
- Moran, J.C. (2006). *Proust ha desaparecido: una memoria de los paraísos perdidos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Proust, M. (2000). *Por el camino de Swann*, Trad. Estela Canto. Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2002). *A la sombra de las muchachas en flor*. Trad. Estela Canto,. Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2003). *Del lado de Guermantes*. Trad. Estela Canto. Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2004). *Sodoma y Gomorra*. Trad. Estela Canto. Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2005). *La prisionera*. Trad. Estela Canto. Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2007). *Albertine desaparecida*. Trad. Estela Canto. Buenos Aires: Losada.
- Proust, M. (2009). *El tiempo recobrado*. Trad. Graciela Isnardi. Buenos Aires: Losada.

Charlus, un recorrido personal de la decadencia

Analia Melamed¹

Los personajes de *En busca del tiempo perdido* transitan la novela como presencias intermitentes, a distancias variables y en circunstancias diversas. A veces son sombras o elementos menores de un paisaje social que más tarde encontramos en un lugar central, para luego esfumarse nuevamente. Proust observa a los personajes como siluetas frente al mar, como figuras en el fondo de una calle o, disecciona el más leve matiz de sus gestos, las imperceptibles inflexiones de la voz o de sus miradas. De modo que en la novela, la construcción de personajes es un procedimiento que requiere de tiempo y memoria. Porque si “el rostro humano es realmente como el de un dios de la teogonía oriental: todo un racimo de caras yuxtapuestas en distintos planos y que no se ven al mismo tiempo” (Proust, 1993a: 556), esto se debe a que no permanece siempre, por decirlo así, el mismo encuadre: la variación de la lente nos da una visión que difiere hasta tal punto de las demás que resulta imposible componer una imagen única que sintetice a todas.

Puesto que la narración no avanza hacia la revelación de algún sentido o verdad última, al final encontramos que los diversos mundos novelescos se evaporan y no hay certezas sobre nada. Por tal motivo podría decirse que todos los personajes cumplen un ciclo descendente, cada uno recorre un camino propio, donde pueden leerse los fracasos amorosos, la violencia y humillación padecida o ejercida en el mundo social, la pérdida de las ilusiones.

En ese marco el barón de Charlus puede tomarse como un cristal o un

¹ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata-CONICET.

hilo de lectura privilegiado porque, alternativamente como fondo o como figura, recorre toda la novela. Las sucesivas capas del personaje permiten constatar el perspectivismo narrativo, la concepción del mundo social como caleidoscopio, y un profundo escepticismo. En él se encuentran una de las patologías detenidamente descrita en la trama: la mentira hacia los otros y hacia a sí mismo. Estas visiones ilusorias que Marx en el plano social llamó ideología, en Proust resultan analizadas en sus variaciones, particularmente en el plano individual.

Palimpsesto y locura

Charlus ingresa en la narración en un chisme. En efecto, se lo menciona al comienzo de la novela en una conversación familiar cargada de suspicacias. Visto a través de los ojos prejuiciosos de las tías es señalado como el amante de Odette y por tanto como el motivo del sufrimiento de Swann. En el marco de este equívoco, que responde a la modalidad proustiana de sembrar pistas falsas, el barón aparece por primera vez ante el héroe el día en que conoce a Gilberta en un paseo por Combray, cuando ella hace un gesto que él no entiende pero aún así, o por eso mismo, se enamora perdidamente de ella. En este episodio, como trasfondo junto a Odette, Charlus es “un señor con traje de dril, para mí desconocido, el cual me miraba con ojos saltones” (Proust, 1992: 173). Vinculado a Swann, pertenece a un universo que fascina al héroe, en parte por su proximidad con Gilberta, en parte porque como contrapartida a su entorno doméstico y familiar, Charlus forma parte de un mundo feudal y de ensueños góticos. Heredero de los Guermantes, hijo de una duquesa de Baviera, cinco veces príncipe, Duque de Brabante, Barón de Charlus y Doncel de Montargis, está emparentado con los misteriosos personajes medievales de los vitrales de la iglesia de San Hilario, en Combray, así como con los de las proyecciones de la linterna mágica en el cuarto infantil. Charlus es también el rey de la mundanidad, gran señor católico, devoto y homosexual, y como sostiene Bernard Brun, un representante de una judeofobia religiosa y arcaica, que contrasta con un antisemitismo financiero y social más moderno y urbano (Brun, 2006).

Es presentado al héroe un poco más adelante en las playas de Balbec. Allí, en pocas páginas Proust construye un palimpsesto al superponer la siguiente serie de imágenes: inicialmente Charlus impacta por el gesto erguido en son

de bravata, su mirada fría, dura, hasta insultante; luego por sus muestras de odio a los hombres, sobre todo jóvenes, de quienes, en una velada acusación de afeminamiento, afirma con ferocidad “son unos canallitas”; poco después sostiene que las demarcaciones estrechas que trazamos en torno del amor provienen de nuestra ignorancia de la vida y que hay mucha más verdad en una tragedia de Racine que en todos los dramas de Víctor Hugo. Y finalmente el narrador se refiere a su “risa aguda y fresca de colegiala... de chiquilla pícara” (Proust, 1993a: 374-387). Puede advertirse que además del lenguaje verbal se narran gestos, miradas, sonrisas, entonaciones, esto es, un verdadero sistema de signos, sujetos a constante desciframiento, a recepciones vacilantes y aún contradictorias. Encontramos en Charlus, más que en las demás figuras, un lenguaje del cuerpo, que es objeto de una intensa actividad hermenéutica interna a la narración. En este sentido la densidad de la escritura proustiana, con una simultaneidad de lenguajes en tensión, parece aludir en él a un doloroso conflicto entre el “esfuerzo valeroso por adoptar una apariencia masculina” (Proust, 1987: 350) y las pulsiones que cuestionan la imagen socialmente aceptable que intenta representar. En paralelo se narra entonces la necesidad de cumplir con una exigencia social y lo que el cuerpo por sí mismo expresa. Este continuo conflicto en Charlus lo convierten en un personaje contradictorio, enigmático para el propio narrador. A propósito de esto, Gilles Deleuze sostiene que en la *Recherche* hay una presencia muy viva e inquietante de la locura, hábilmente distribuida en los personajes clave, en particular, dice, en aquel que está loco desde el principio: Charlus. Charlus, dice Deleuze, es una nebulosa que con sus ojos saltones, intermitentes, desiguales, actúa erráticamente ante el héroe. Así, oscila entre el interés, la violencia y la absoluta indiferencia (Deleuze, 1975). Un ejemplo de ello es el episodio en el que invita al héroe a su palacio y representa allí una escena absolutamente incomprensible.

En cuanto a la importancia del lenguaje gestual puede observarse también en el comienzo de *Sodoma y Gomorra*, cuando el héroe contempla los extraños movimientos de seducción entre Charlus y Jupien que culminan con la consumación del amor homosexual (Proust, 1987: 16).² Para mostrar el

² “*Ce qu'on appelle parfois fort mal l'homosexualité*”, aclara el narrador. Como señala Compagnon Proust prefiere el término inversión y no homosexual que es de tradición alemana (1989: 66).

carácter natural de estos amores y sin una pretensión científica de identificarlos con ciertas leyes de la botánica, el juego entre ambos personajes será comparado con los movimientos de algunas flores en el proceso de la fecundación (Loc. Cit.). Para ello Proust se servirá, sin mencionarlo, de un ensayo de Darwin: “La facultad motriz de las plantas” (Tadié, 1983: 34). En cierta medida esta comparación coincide con la importancia que Balzac le otorga a la botánica.

Profanación y decadencia

El ciclo novelesco de esta figura y su decadencia se encuentra también estrechamente ligado a uno de los conflictos que en plano social subyace a la trama: la lucha de la nobleza en retirada y la burguesía ascendente, los Guermantes y los Verdurin. A medida que la novela se desplaza en su geografía espiritual del mundo feudal de la infancia y de los ensueños góticos al espacio burgués y urbano, es decir, cuando empiezan a predominar las condiciones y criterios burgueses de circulación social y artística, la estrella de Charlus se apaga. Se podría decir que el punto de inflexión ocurre cuando, en cierta medida por azar, se presenta en el salón de los Verdurin. Charlus, que detesta a los afeminados, hace su ingreso contoneándose, amanerado, con una excesiva amabilidad para con unos simples pequeños burgueses. En esa escena, cargada de tensión y malos presagios, en el rostro de Charlus se consume, advierte el narrador, la profanación de su madre.

Sólo a fuerza de mentir a los demás, pero también de mentirse a sí mismo, se deja de notar que se miente, por más que pidiera a su cuerpo que [...] manifestara toda la cortesía de un gran señor, aquel cuerpo, que había entendido muy bien lo que monsieur de Charlus había dejado de oír, desplegó todas las seducciones de una gran dama (Proust, 1987: 351).

El motivo de la profanación – presente en la novela desde el episodio del beso de la madre en el comienzo de la novela, que reaparece luego en la escena de la hija de Vinteuil con el retrato de su padre– se liga en este caso con la reaparición deformada o paródica de los rasgos de la madre en los del hijo. De este modo la decadencia de Charlus en el plano social coincide con la progresiva imposibilidad de sostener su personaje masculino. Se trata de

un yo involuntario, ligado a sus pulsiones y su corporalidad, que prevalece sobre el yo voluntario, actuado, ilusorio.

Sabemos que el Faubourg Saint-Germain y el salón burgués dedicado al arte se excluyen mutuamente. Sin embargo, este encuentro entre Charlus y los Verdurin, de otra manera improbable, ha tenido lugar por un malentendido sobre la pertenencia de cada uno. De hecho, Charlus va a la casa de Verano de los Verdurin persiguiendo a Morel, el joven virtuoso de cuyo talento los Verdurin esperan apropiarse. Estos ven en Charlus un compañero de Morel –al que también acompaña en el piano–, un viejo aristócrata incierto, mientras que el barón percibe a los Verdurin como burgueses advenedizos y del montón. Error y desprecio por ambas partes. Charlus abre las hostilidades, porque para él comer con los Verdurin no era en absoluto ir en sociedad, sino frecuentar un lugar de mala fama. Según Jacques Dubois las alusiones a un burdel en tres oportunidades, exceden la referencia a lo sexual para extenderse a lo social, porque en el salón todos están dispuestos a humillarse para lograr estar luego en posición de despreciar a los demás. Pero la referencia al burdel también alude a las diversiones sórdidas de Charlus. En esa velada en la *Raspeliere*, que como todas las descripciones que Proust hace de los salones funciona como un laboratorio social, puede verse que la armonía del clan de los Verdurin es aparente y que hay una guerra constante de todos contra todos, cuyo conflicto principal es el de la aristocracia versus la burguesía. Este enfrentamiento tendrá consecuencias nefastas para nuestro personaje.

Charlus “*célibataire de l’art*”

Charlus no sólo enmascara su deseo en lo amoroso, también desoye su talento artístico y como en Swann, el yo del artista es sacrificado al hombre mundano y al amante; son dos casos de esnobismo estético, porque el posible yo poético aparece en ellos traicionado en función de objetivos sociales y amorosos. Como en todos, la satisfacción del deseo conduce a la nada.

Sin embargo, las vinculaciones de Charlus con el arte son numerosas. Intertextualmente, por su carácter andrógino remite a cierta iconografía de fines del siglo XIX. Por ejemplo a las figuras de pálidos y estilizados efebos y doncellas de Gustave Moreau, o a cierto misterio de las acuarelas de Odilon Redon así como a obras de los prerrafaelistas, entre otros. Estos últimos, ligados a John Ruskin, y con gran influencia sobre Oscar Wilde. Todos ellos

son admirados por Proust. Oscar Wilde, cuya historia tiene un gran peso para la generación de Proust, sostenía que la mayor pena de su vida había sido la muerte de Luciano Rubempré, el personaje de Balzac. En un cruce entre realidad y ficción, es justamente el personaje de Charlus, el que hablará con erudición de las obras de Balzac y compartirá el dolor de Wilde por la muerte de Luciano. A su vez el propio Charlus parece un personaje salido de la *Comedia humana*.

Sobre su peculiar sensibilidad el narrador nos dice que tenía “unas reales disposiciones artísticas, no llegadas a maduración” (1987: 403). Había sido un excelente pianista. Conjetura además que, dada su inteligencia, su gusto, su espíritu de observación, su capacidad de distinguirlo todo y además de saber el nombre de aquello que distinguía, posiblemente hubiera sido un escritor genial. Sin embargo, “nunca quiso probar, quizá simplemente por pereza, o porque le acaparaban el tiempo las fiestas brillantes y las diversiones sórdidas, o por la necesidad Guermantes de prolongar indefinidamente los charloteos” (Proust, 1992: 223, nota al pie en la ed. en español). Aún así, afirma, pese a la hipocresía, al espíritu belicoso y vengativo con que ocultaba su generosidad y su talento, Charlus, gracias a su rara inteligencia, supo encontrar cierta poesía en la mundanidad “en la que entraba la historia, la belleza, lo pintoresco, lo cómico, la frívola elegancia” (Proust, 1993b: 94). Si tras los pasos de Morel cae en manos del clan Verdurin, también la compulsión amorosa lo aleja del arte, la única posibilidad de salvación en la novela. Porque “la insensible y poderosa fuerza que tienen esas corrientes de la pasión” hacen que la salvación resulte dudosa, “el enamorado, como un nadador pierde pronto de vista la tierra. Como un nadador arrastrado, sin darse cuenta, por las olas” (Proust, 1987: 448).

Príncipe destronado

En *El tiempo recobrado* Charlus también ocupará un lugar central. Su ruptura con el clan Verdurin contribuye a un aislamiento que según el narrador él mismo buscó. Sin embargo, en el clan sostienen “no lo ve nadie, no lo recibe nadie”. Los Verdurin lo consideran pasado moda y alientan la circulación de publicaciones, “croniquillas”, donde se burlan de su homosexualidad, tituladas por ejemplo, «Desventuras de una ilustre abuela ..., la vejez de la baronesa» (Proust, 1993b: 96 y ss). Durante la guerra a estas acusaciones se

agregan las de germanófilo. En este punto y por boca del barón, Proust introduce reflexiones ligadas a lo que podríamos denominar una psicología del patriotismo. De pronto el personaje errático, desquiciado, es el que presenta un punto de vista racional e irónico sobre el fanatismo nacionalista que despierta la gran guerra entre los franceses. Charlus, que es en todo un traidor a sí mismo, en el único momento en que no traiciona es cuando explícitamente se lo acusa de traidor. Como carecía de la pasión del patriotismo, “denunciaba con inteligencia cada razonamiento falso de los patriotas” (1993b:109). Por ejemplo se burla de que se hable de la extraordinaria falta de psicología de Alemania. “Así se trate del alemán más grande, de Nietzsche, de Goethe, oír a Cottard hablar de la habitual falta de psicología que caracteriza a la raza teutona” (Loc. Cit.). En esos pasajes Proust, y a través de Charlus, describe lo que en arte y la vida social podría llamarse el kitsch patriótico: la repetición de fórmulas, el efectismo. Contra esto sostiene que un artista sirve a su patria comprometiéndose con su obra.

Con el trasfondo de la guerra, el héroe tiene sobre Charlus tal vez la visión más perturbadora de toda la novela. Por error entra en un prostíbulo y allí a través de un tragaluz presencia una escena en la que Charlus, se hace flagelar por unos jóvenes travestidos de soldados. Conjetura que esta práctica es habitual en él porque su cuerpo sangrante está cruzado por cicatrices. Su cuerpo aparece así como lo que realmente ha sido a lo largo de la novela: otro campo de batalla en una larga guerra privada. Se podría pensar que ese castigo es una suerte de reproche último porque nunca le ha obedecido del todo. Y que en él el amor y el dolor, el deseo y la profanación son inseparables.

Su última aparición ocurre después de la guerra, cuando el héroe regresa a París e inesperadamente en un paseo en los Champs-Élysées lo ve, como un hombre que: “fijos los ojos, encorvado el cuerpo, estaba posado, más que sentado, en el fondo del carruaje y hacía por mantenerse erguido los esfuerzos que habría hecho un niño a quien recomendaran que fuera bueno” (Proust, 1993b: 204). Charlus había sufrido un ataque de apoplejía cuya consecuencia era una “alteración metalúrgica de su cabeza”. Su cabello, ahora mechones de pura plata, había otorgado, “al viejo príncipe destronado la majestad shakespeareana de un rey Lear” (Loc. Cit.). Este encuentro con Charlus es un primer anuncio del triunfo de la muerte, de la acción destructora del tiempo. Por eso el narrador agrega:

El barón seguía viviendo, seguía pensando; la enfermedad no le había llegado a la inteligencia. Y el saludo atento y humilde del barón a madame de Saint-Euverte [a quien antes había considerado no lo suficiente elegante para él] proclamaba, más que lo hubiera proclamado un coro de Sófocles sobre el orgullo humillado de Edipo, más que la muerte misma y toda oración fúnebre sobre la muerte, lo que tiene de frágil y de perecedero el amor a las grandezas de la tierra y todo el orgullo humano (Proust, 1993b: 205).

En el rostro final de Charlus se plasma no sólo el tiempo, también lo doloroso, lo fallido de su propia historia, como pequeñas catástrofes encadenadas. En esa decadencia parece manifestarse la vuelta de la criatura a una especie de estado de naturaleza, que finalmente prevalece a pesar de los esfuerzos por sofocarla. Como dice Walter Benjamin, la naturaleza, la gran maestra, “no se manifiesta en el capullo y la flor, sino en la excesiva madurez y en la decadencia de sus criaturas” (Benjamin, 2012: 223).

Charlus es también el personaje que expresa, como la hija del músico Vinteuil, lo que el narrador encuentra en las alegorías de Giotto en Padua, que el vicio y la virtud, la profanación y la redención, se requieren mutuamente y son inescindibles. Según Benjamin, esto es en Proust lo más disruptivo para el orden burgués, lo más profundamente nihilista (Benjamin, 1990: 120).

En una novela donde no hay sentidos últimos y por tanto no hay aprendizaje alguno, sin embargo el narrador rescata dos importantes lecciones de Charlus. Casi en el final de *El tiempo recobrado* afirma que de sus amores homosexuales, más que de sus propias experiencias amorosas, extrajo lo que llama una lección de Idealismo. Esta consiste en comprender hasta qué punto es indiferente la materia y que es el pensamiento el que puede poner en ella todo. Pero al mismo tiempo, en otro plano, la narración nos permite advertir cómo este idealismo responde a mecanismos profundamente ideológicos al enmascarar los motivos individuales y sociales que están en la base de las ilusiones. La segunda lección la sugiere el hecho de que Charlus vea el rostro de Morel en el personaje de la infiel en el poema *La noche de octubre* de Musset. Allí se confirma que, en la lectura, el lector tiene la libertad de ponerle el rostro que quiera a los personajes porque finalmente todo lector es lector de

sí mismo. El esfuerzo hermenéutico que impone Charlus al narrador podría significar así una manera oblicua de autocomprensión, como un centro de gravedad de la novela, una clave velada. Por sus múltiples dimensiones, por la locura, la crueldad y el dolor, también para los lectores Charlus deviene en un cristal imprescindible.

Bibliografía

- Brun, B. (2006). Marcel Proust et la religion. *Item* [En ligne]. Recuperado de: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13957>.
- Benjamin W. (2012). *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla.
- Benjamin, W. (1990). *Diario de Moscú*. Buenos Aires: Taurus.
- Deleuze, E., Barthes, R. & Genette, E. (1975). Table ronde. *Cahiers Marcel Proust*, 7, Études proustiennes II, N.R.F., Paris, Gallimard.
- Campagnon, A. (1989). *Proust entre deux siècles*. París: Editions de Seuil.
- Tadié, J-Y. (1983). *Proust*. Paris: Pierre Belfond.
- Dubois, J. (sin fecha). Charlus à la Raspelière / un jeu de barres social. Recuperado de www.fabula.org/compagnon/proust/dubois.php
- Proust, M. (1992). *En busca del tiempo perdido*. 1. *Por el camino de Swann*, Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1993a). *En busca del tiempo perdido*. 2. *A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1987). *En busca del tiempo perdido*. 4. *Sodoma y Gomorra*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1993). *En busca del tiempo perdido*. 6. *La fugitiva*. Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1993b). *En busca del tiempo perdido*. 7. *El tiempo recobrado*. Madrid. Alianza.
- Proust, M. (1987-1989). *A la recherche du temps perdu*, versión de Jean-Yves Tadié. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

Se publican las actas de las “Jornadas Marcel Proust: Literatura y Filosofía” en cuyas ponencias los investigadores exploran las múltiples conexiones entre filosofía y literatura presentes en la obra de Marcel Proust. En efecto, puesto que *En busca del tiempo perdido* reconstruye diversas tradiciones literarias, filosóficas y artísticas a la vez que suscita lecturas heterogéneas y divergentes, los trabajos de las jornadas profundizan algunas de esas relaciones o proponen nuevas posibilidades de lectura. En las ponencias se indaga, en última instancia, sobre cuestiones y concepciones filosóficas inmanentes a los desarrollos ficcionales y las relaciones entre demostración ficcional y demostración filosófica, desde los estudios de género al neopragmatismo, de Merleau Ponty a Benjamin o Sartre.

ISBN 978-950-34-1398-2