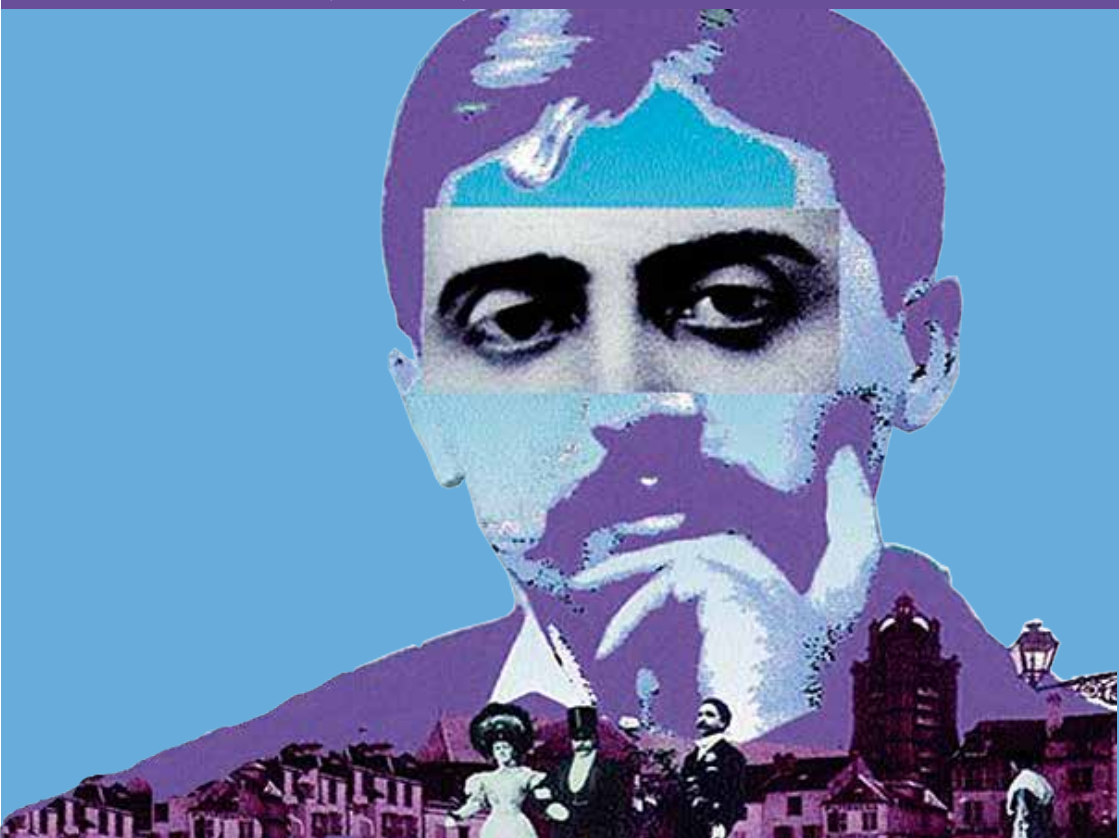


Trabajos, Comunicaciones y Conferencias

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

¹Jean-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 “rebaso 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

dependen 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.

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, aisle 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.

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