

Hugo Francisco Bauzá. *Afrodita y Eros: consideraciones sobre mito, culto e imagen*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2022, 440 páginas.

En *Afrodita y Eros: consideraciones sobre mito, culto e imagen* – perteneciente a la colección *Catena Aurea*– el prestigioso filólogo clásico y ensayista argentino Hugo Francisco Bauzá (*Docteur* por la Universidad de París IV-*Sorbonne*) realiza un estudio que comprende un período histórico de tres milenios –desde el mito de la Diosa Madre hasta la actualidad–, en donde pone en diálogo sus investigaciones sobre la cultura grecorromana con distintas disciplinas como la filosofía, la literatura y la historia del arte.

La obra está estructurada en tres partes claramente delimitadas e incluye un apéndice. Se inicia con un interesante prólogo – que lleva por título “Afrodita y Eros en el humanismo de Hugo Bauzá” – del historiador, arqueólogo e iconólogo brasileño Francisco Marshall, quien destaca las premiadas y consagradas publicaciones del autor –*Voces y visiones* (1997), *El mito del héroe* (1998), *Qué es un mito* (2005), *Virgilio, memorias del poeta. Una autobiografía espiritual* (2011), entre muchas otras– en tanto re-

ferencia ineludible para los estudios clásicos, a la vez que traza un pormenorizado análisis de *Afrodita y Eros: consideraciones sobre mito, culto e imagen* desde las inquietudes planteadas por la escuela humanista.

En la primera parte, “Mito y culto en torno de Afrodita y Eros”, el autor indaga el mito de la Diosa Madre, concebido en sus inicios como el arquetipo de una deidad femenina ligada a la fertilidad. El abordaje de ese mito le permite estudiar la relación existente entre la tradición cultural de *lo femenino* y la valoración de la imagen de Afrodita en la Antigua Grecia. Para ello, retoma lo postulado por el jurista suizo Johann Jakob Bachofen, quien comprende al término “matriarcado” a partir de la idea de madre que significó, desde períodos arcaicos, el sostén de los valores morales, políticos e, incluso, jurídicos.

Esta última cuestión se puso de manifiesto en Grecia tiempo más tarde a través del rol que ocupó la madre dentro del seno familiar y que dio lugar a la noción de “Derecho materno”. Vale mencionar que la arqueóloga Marija

Gimbutas pudo comprobar –mediante sus hallazgos arqueológicos sobre el Neolítico– que “el orden simbólico se había constituido a partir de *lo femenino*” (28). Según Hugo Bauzá, Bachofen también refiere a una cultura “demétrica” originaria basada en el mito de la “Diosa Madre” Deméter –del cual toma su nombre– cuya epifanía es la espiga de trigo en tanto representación de una cultura como cultivo con preeminencia de *lo femenino*.

A partir del cuarto milenio, el mito de la Gran Madre devino un símbolo metafísico, es decir, representaba una madre cósmica universal capaz de engendrar vida pero, también, de dar muerte porque se hallaba en permanente estado de renovación ya que personificaba la potencia del Espacio, el Tiempo y la Materia, parafraseando a Joseph Campbell. En línea con la corriente psicoanalítica, se pone en diálogo el mito de la Diosa Madre originaria con el pensamiento de Carl Gustav Jung. De acuerdo con este teórico, el *anima* –entendida como forma arquetipal que configura la matriz originaria de las formas simbólicas– aparece en variadas culturas representada por diversas figuras femeninas.

En relación directa con esto, la obra alude al personaje de Beatriz Portinari en *Vita nova* de Dante Alighieri, a Margarita del *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe y a la Beatriz idolatrada por Jorge Luis Borges en su cuento “El Aleph” con el fin de ilustrar la manifestación de “lo eterno femenino” (38). Además, refiere a *La Diosa Blanca* del poeta Robert Graves para explicar la persistencia de la deidad de múltiples denominaciones a pesar de la violenta irrupción de los invasores. En este sentido, el mito de la Gran Diosa es “un símbolo del dinamismo de la vida misma que se encuentra más allá de todas las categorías de pensamiento” (44).

Según Hugo Bauzá, el mito de la Diosa Madre o de la Gran Diosa representa una unidad orgánica que concibe al universo como una totalidad sagrada a la que recubre con su fuerza. Sin embargo, el culto a la Gran Diosa fue perdiendo vigor en un período protohistórico a comienzos de la Edad del Hierro. El autor señala que en la Antigua Grecia a partir del paso del arquetipo al individuo –ligado al *principio de individuación* postulado por Friedrich Nietzsche–, Afrodita comenzó a encarnar la imagen de

lo femenino. De esa manera, Afrodita pasó a representar el campo simbólico del amor y devino una deidad a la que se le rindió culto durante la Antigüedad clásica.

La segunda parte, “Afrodita y Eros en la tradición literaria”, comienza con la narración del mito de Afrodita desde las dos versiones que circularon en la Grecia preclásica y clásica sobre su origen. Por un lado, se evoca *Teogonía* de Hesíodo con el propósito de reponer el surgimiento de la diosa del *aphrós* (“la espuma marina”), es decir, del semen derramado por Urano sobre el mar luego de que su hijo Crono hubiera amputado sus genitales a modo de castigo por dificultar el nacimiento de sus hermanos encerrados en el vientre de su madre Gea (“la tierra”). Al respecto, Bauzá relata: “el mar es donde aconteció su hierofanía. Cuando esta tuvo lugar, por su sola presencia el ponto serenó sus aguas y el oleaje, soplado suavemente por los céfiros, transportó a la diosa en una concha marina hasta la isla de Citera; luego, las Horas la vistieron y adornaron para conducirla junto a los dioses” (74). Entonces, la diosa Afrodita no solo encarna la potencia fecundante –que antes residía en

el plano celestial– sino que su descenso a la tierra le permite oficiar de nexo entre lo terrestre y lo uránico.

Por el otro, se hace referencia a la versión del origen de Afrodita expuesta por Homero en la *Iliada* y que atribuye a la deidad ser hija de Zeus y de Dione; esta última pertenece a la primera generación divina ya que es hija de Urano y Gea. En relación directa con esas dos genealogías de Afrodita, se alude al diálogo el *Banquete* de Platón adonde se indaga el doble aspecto de la deidad. Mientras la Afrodita *pándemos* (“vulgar, popular”) es de carácter ctónico y se encuentra asociada al placer físico, la Urania es celestial y espiritual por su contacto con lo sagrado. De ahí que variadas expresiones literarias y artísticas se ocuparon de representar a lo largo de la historia el carácter dual de la diosa.

En diálogo con su propósito de ofrecer una “lectura renovada” de las figuras míticas, Bauzá analiza la resemantización de Afrodita en las películas *La dulce vida* (1960) de Federico Fellini y *Poderosa Afrodita* (1995) de Woody Allen. En el film italiano se destaca la belleza de la deidad –personificada en la actriz Anita Ekberg– y su

vinculación con la “planicie marina” (89) en la memorable secuencia de la fontana de Trevi, en cambio la producción cinematográfica norteamericana pone “énfasis en la *dýnamis* de su accionar” (77). De ese modo, el director explora de manera audiovisual los aspectos postulados por Platón para demostrar que, finalmente, triunfa el carácter uránico sobre el pandémico.

Más adelante, se vuelve a hacer referencia al diálogo platónico el *Banquete* a propósito de la genealogía de Eros –hijo y compañero de Afrodita que en *Teogonía* de Hesíodo figuraba como uno de los dioses del panteón primitivo– quien, según la mítica sacerdotisa Diotima le revela a Sócrates, es hijo de *Penía* (“la Necesidad”) y de *Póros* (“la Abundancia”). Por lo tanto, en este *daímon* –ser inmortal etéreo que funciona como intermediario entre los seres humanos y los dioses– hay una perpetua búsqueda y estado de insatisfacción que, al mismo tiempo, pone de manifiesto una continua tensión entre la pobreza y la riqueza. Bauzá reflexiona al respecto: “su ámbito de acción coincide con el de su madre en tanto fuerza primordial que hace posible la continuidad

de la vida; sin su *dýnamis* (“energía”) el cosmos perdería cohesión y retornaría al *cháos* (“desorden”) originario” (127).

Entre los numerosos ejemplos que despliega el autor para demostrar la imbatible potencia que ejerce Eros sobre los seres humanos, me interesa destacar el suicidio del poeta alemán Heinrich von Kleist junto a su amada Henriette Vogel –episodio ampliamente desarrollado por Hugo Bauzá en su obra *Miradas sobre el suicidio* (2018)– en un bosque berlinés en noviembre de 1811 luego de entregarse a una noche de pasión, cuestión que pone en evidencia el vínculo existente entre *eros* y *thánatos* desde el mundo griego hasta la actualidad. Vale mencionar que en el diálogo platónico *Fedro*, Sócrates evoca, entre los cuatro tipos de locuras “divinas” enviadas por los dioses, el delirio que posee a los amantes y es provocado por Afrodita y Eros. De acuerdo con el filósofo, durante el encantamiento erótico el amante se encuentra bajo el dominio absoluto de la diosa pero, al mismo tiempo, puede recobrar su otra mitad.

En cuanto a reapropiación del culto a la diosa en Roma, se cor-

porizó la “Afrodita de los griegos” en la figura de Venus. Si bien era venerada por su “poder vivificante” (197), a su vez causaba temor producto de las pasiones que podía desatar. También era honrada por representar la fecundidad y, así, propiciar la continuidad de las especies. Por lo tanto, los romanos la alabaron en templos –que erigieron en su honor–, le compusieron himnos, le consagraron ritos y celebraron juegos. Con el paso de los años se convirtió en una de las grandes diosas de la ciudad y, en los inicios del Imperio, el culto a Venus fue asociado con el de Roma. Con respecto a la vinculación del culto con la política, en tiempos de paz y de prosperidad “Venus pasó a simbolizar felicidad, por mediación de sus descendientes César y Augusto” (206). En este sentido, la diosa no solo provocaba la pasión amorosa, sino que devino una suerte de “principio cósmico”.

En línea con ese planteamiento, Bauzá dedica un apartado a dos poetas del mundo romano: Lucrecio, a quien sitúa a finales de la República, y Virgilio, de comienzos del Principado. El autor devela que la “Invocación a Venus” –que integra la composición *La naturaleza de las cosas*–

de Lucrecio concibe a la deidad como dadora de vida y posibilitadora de la reproducción de las especies. No obstante, exhibe otro aspecto de Venus –que comprende al amor como “pasión enfermiza”– al solicitarle que intervenga en los conflictos bélicos mediante el apaciguamiento de su amado Marte, el dios de la guerra. Esa cuestión despertó sentimientos patrióticos entre los ciudadanos romanos. Por su parte, Virgilio en su epopeya *Eneida* –realizada por encargo de Augusto– se ocupó de difundir la leyenda de que “la *Gens lulia*, por mediación de Eneas, procedía de Venus” (212) con el objetivo de fortalecer políticamente su estirpe atribuyéndole orígenes divinos. Entonces Venus, lejos de ser concebida como una *dýnamis*, pasó a estar “comprometida históricamente con el destino de los descendientes de Eneas” (213).

Más adelante, se vuelve a evocar a Dante Alighieri a propósito del *dolce stil novo* –celebra el “amor casto” y la purificación de la mujer– que se puede apreciar en su obra *Vita nova*. Así, el poeta vivencia su amor por Beatriz de manera idealizada y “sin contaminación” en una suerte de *anábasis* –movimiento ascendente– que cul-

mina en la sacralización de la mujer amada devenida ángel. Por lo tanto, Dante recupera el arquetipo del “amor puro” –ligado al amor platónico– y puede acceder a lo divino a través de Beatriz, a quien compara con la Virgen, en diálogo con la espiritualidad de la Afroditia urania.

Bauzá también dedica varias páginas al abordaje de la novela *El asno de oro* de Apuleyo para indagar la resemantización del mito de Eros. En una primera instancia, recupera la fábula de Eros y Psique con el fin de estudiar la función y el sentido que tiene en la novela de Apuleyo. Esa narración versa sobre la historia de Psique (“el Alma”) que pierde a su enamorado Eros (“el Amor”) –representado como un joven bello– por imprudencia y, luego de sortear distintos obstáculos, lo vuelve a recuperar. Después, realiza un estudio comparado entre el mito de la diosa y la novela en el cual examina con detalle los aspectos que Apuleyo tomó y los que fueron modificados.

En cuanto a la relación con los actuales estudios de género, la obra constituye un aporte significativo por varias cuestiones. En el extenso apartado “El feminismo y el amor en la lírica griega: Afroditia y Eros en la poesía de Safo”

se pueden identificar problemáticas como: el papel de la mujer en la Antigüedad cuyo ámbito –a diferencia del varón– se restringía al *oikos* (“la casa, el hogar”); el cuerpo femenino y su reducción a la sexualidad de los otros; y el ocultamiento de la homosexualidad femenina en detrimento de la homosexualidad masculina, que ponen al descubierto la misoginia helénica. Además, se revaloriza el rol que Safo, la poeta de Lesbos, ocupó en la Grecia preclásica a través de la utilización de su noción “dulce amargura” (167) para caracterizar a la pasión amorosa. Desde esa misma perspectiva de análisis, se dedica la última sección de la segunda parte a tratar los tópicos del hermafrodito, el andrógino y la bisexualidad. Vale mencionar que Bauzá refiere a la existencia de una “Afrodita andrógina” (106) cuya representación tenía barba en tanto conjunción de ambos sexos.

En la tercera parte, “Afrodita y Eros en el arte”, el autor lleva adelante un estudio pormenorizado de las distintas representaciones pictóricas y escultóricas de las deidades a lo largo de la historia del arte –el volumen contiene numerosas imágenes e ilustraciones– y de la mutación semántica

de las concepciones de amor, belleza y erotismo. Para su abordaje, se vale de las reflexiones de Aby Warburg –responsable de haber establecido la iconografía como método de análisis–, quien en su *Atlas* sobre la memoria de la humanidad demostró que las imágenes operan como forma simbólica de pensamiento debido a que proporcionan herramientas para interpretar la memoria social. De ese modo, Bauzá se propone desentrañar la *dialéctica de las imágenes*, en términos de Walter Benjamin, para indagar el vínculo entre las sociedades, la relación con lo sagrado y la pervivencia del aspecto cultural, entre otras cuestiones.

El recorrido iconográfico parte del análisis de las primeras expresiones artísticas en la Antigüedad clásica que, desde una “mirada inocente”, mostraban a la deidad en tanto encarnación del estereotipo de la belleza femenina como lo demuestra la escultura *Afrodita* de Praxíteles. Más adelante, se aborda el paso del teocentrismo medieval al antropocentrismo renacentista en relación con el hallazgo de la composición *La naturaleza de las cosas* del poeta Lucrecio, donde Venus era exaltada como “fuerza fecundante” (304). De acuerdo con el

autor, esa obra y el pensamiento neoplatónico –que circulaba en la elite cultural florentina– inspiraron al artista Sandro Botticelli, pintor oficial de la corte de los Médici.

Bauzá señala que Aby Warburg, al vislumbrar *El nacimiento de Venus* y *La Primavera*, advirtió “una suerte de imagen *daimónica*, a la que sintió como manifestación de un espíritu elemental. A partir de esa revelación indagó el motivo de la ninfa que, para la tradición clásica, otorga conocimiento a partir de la posesión” (273). Además, explica que ambas obras pictóricas exponen la idea del amor espiritual como un misterio al que es difícil acceder de manera racional en consonancia con el pensamiento humanista.

En contraposición, *La Venus de Urbino* –también llamada *Venus del perrito*– de Tiziano Vecellio introdujo una nueva concepción sobre la diosa que puso el acento en mostrar la “seducción erótica” y la carnalidad a través de la desnudez y de la mirada provocativa en un mecanismo desacralizador. El autor encuentra en el gesto de “la mano sobre el pubis” un *tópos* que se reitera siglos más tarde en la *Olympia* de Édouard Manet. A diferencia del

“canon idealizante” (350) del Renacimiento, la representación de las figuras de los pintores barrocos se caracterizó por el uso exuberante de las formas, tal como se muestra en la obra pictórica *Venus y Cupido* de Pedro Pablo Rubens. Por su parte, el artista español Diego Rodríguez da Silva y Velázquez en el óleo *Venus del espejo* reelaboró el mito desde un “tratamiento mundano” (354) y exaltó la *fugacidad de la belleza* en línea con el barroco.

Con respecto a la estética moderna, Afrodita devino “seducción fatal” –en términos de Laura Malosetti Costa– en la pieza *La Venus de la Poesía* del pintor andaluz Julio Romero de Torres, donde se puso de manifiesto su carácter pandémico o vulgar. El itinerario de la tercera parte concluye con el montaje *La Venus de los trapos* del artista italiano Michelangelo Pistoletto –exponente del *arte povera*– desde una poética disruptiva. La propuesta estética consistió en cuestionar la sociedad de consumo y el ideal de belleza del canon tradicional mediante la exhibición de la escultura de la diosa rodeada por desechos textiles.

El apéndice está consagrado al análisis de la figura de Eros en

la novela *La muerte en Venecia* de Thomas Mann y su vinculación con “La elegía de Marienbad” de Goethe desde el tópico del amor como “dulce amargura”. En ese apartado Bauzá realiza una profunda reflexión sobre los distintos estadios que experimenta su protagonista –el escritor Gustav von Aschenbach– luego de entrar en contacto con lo sublime a través del impulso erótico y narcotizante de Eros –encarnado por Tadzio– quien, luego de poseerlo, lo conduce a la muerte.

Como afirma en la contratapa el helenista español Carlos García Gual, es un “espléndido y atractivo libro de mitología y tradición clásica, muy completo en su enfoque y escrito con excelente y actual estilo”. En resumen, la obra de Hugo Bauzá constituye un valiosísimo aporte para los estudios clásicos contemporáneos debido a que indaga –de manera accesible y con una pluma exquisita– los enigmas que entraña la mitología griega en un recorrido que invita al lector a un viaje apasionante.

Daniela Oulego
UBA/CONICET

Analía Melamed. *Adiós al cuerpo. Marcel Proust y las estéticas y poéticas contemporáneas*. Buenos Aires: Prometeo, 2022, 156 páginas.

El libro de Melamed está compuesto por nueve ensayos que reúnen años de estudio e investigación en torno a la literatura de Marcel Proust y el arte contemporáneo. El marco de referencia es, por un lado, la tradición de la estética como disciplina filosófica; por otro, los siete tomos de *En busca del tiempo perdido* que se utiliza como un instrumento óptico que permite relámpagos de iluminación sobre un aspecto u otro de los temas tratados. Asimismo, enriquecen los análisis referencias múltiples a obras de arte, novelas, poemas, composiciones musicales, series, películas, crítica literaria y crítica de arte.

La introducción “Adiós al cuerpo” nos ubica en la pospandemia; la descorporalización de la experiencia vital en la fase del capitalismo en que nos toca vivir encontró en un virus mortal un obstáculo que obliga a repensar sus límites y posibilidades. ¿Qué consecuencias tiene la digitalización del mundo humano en las condiciones de producción del arte? ¿Cómo debemos entender nuestra relación con la técnica y

en especial con la técnica artística? ¿Qué dicen las variaciones imaginarias con que la ficción indaga el porvenir? El capítulo termina con una declaración de principio: “este libro (debe) su inspiración a la novela proustiana, que muestra hasta qué punto la ficción es inmanente a la vida y que la fluidez constante de la experiencia solo podría ser aprehendida poéticamente, artísticamente.” (23)

“Estética, poéticas y antiestéticas” rastrea el privilegio que la estética filosófica le ha otorgado a la dimensión receptiva, propiamente estética, frente a la poética como producción y acto creativo. La frase de Kant “el genio es quien le da la regla al arte” sirve como hilo de Ariadna que permite una mirada alternativa: dar la regla al arte implicaría dar el criterio de su recepción, organizar la experiencia perceptiva de modo que todo gran artista crea a su público. La autora llega de la mano de Marx a conclusiones contrarias a lo que imaginó Kant, la sensibilidad no es constante y la producción artística tendría un

rol relevante en el ordenamiento de la experiencia.

En “Itinerarios estéticos y filosóficos sobre una tela de araña” la instalación *Cómo atrapar el universo en una telaraña* (2017) de Tomás Saraceno es el inicio de un recorrido por las apropiaciones del pequeño animal en la filosofía occidental, las culturas de los pueblos originarios, la mitología griega, la literatura, el arte clásico y contemporáneo. Las arañas de Saraceno son la obra y los productores, estética y poética se funden y en esta fusión las categorías tradicionales de la disciplina entran en crisis: autor, creatividad, obra, recepción. Sin embargo, podemos reconocer el hecho estético, para que eso sea posible necesitamos un contexto discursivo que permita su identificación. Melamed señala que estamos muy cerca para disponer de una narrativa completa, pero podemos señalar indicios. El arte moderno se caracterizó por la eliminación de todo lo extra-artístico en la búsqueda de la pureza formal de cada disciplina hasta llegar al cuadrado negro sobre fondo blanco de Malevich; ahora lo reprimido irrumpe, lo extra-artístico: fluidos, basura, cuerpos como los de las arañas ingresan al formato de la obra y la exceden;

de este modo el arte contemporáneo supone un régimen estético de lo híbrido, lo inclasificable, mezcla de discursos científicos, estéticos y políticos.

“El pasado como repertorio. Apropiación, imitación y kitsch” se ocupa del problema de la temporalidad en la obra de arte. Hay muchas temporalidades en juego. La modernidad se caracteriza por una concepción lineal del tiempo que avanza hacia lo nuevo y original y que en arte produce dos movimientos antagónicos: el kitsch y la vanguardia; el kitsch como huida estereotipada a lo conocido y probado y la vanguardia como ruptura radical con el pasado. Melamed va a preferir otra opción que denomina las poéticas de la memoria. Proust creía que cada obra contiene una manera de entender la historia del arte, establece una comunicación con otras obras; tendríamos así tantos pasados como obras se vinculan con él. Estamos aquí frente a concepciones de la temporalidad no lineal y de causalidad invertida como en Benjamin. El arte contemporáneo a su vez se caracterizaría por una experiencia de la temporalidad donde el presente ya no es el pasaje del pasado al futuro, sino un eterno

presente, una temporalidad inmanente a la obra. Los espacios de legitimación del arte contemporáneo se transforman, ya no es la clave la eternidad de la obra, no circulan en el mercado, dependen de los críticos y de los mecenazgos institucionales, su valoración queda en manos de los análisis retrospectivos y perduran como datos curiosos en libros de especialistas.

El capítulo cinco “Teorías y poéticas del olvido en Proust, Ricoeur y en el arte contemporáneo” es un diálogo con *Memoria, historia, olvido* de Paul Ricoeur. Si el olvido es un estado, la memoria es un acontecimiento; sobre la fuerza nihilizadora del olvido tenemos actos de reconocimiento. Memoria y olvido implican una negociación permanente; para la autora la paradoja de la doble implicancia parece señalar la imposibilidad de un discurso conceptual sobre el olvido, solo quedan las apropiaciones artísticas: *Funes el memorioso* de Borges, *En busca del tiempo perdido* de Proust, la película *Memento* de Nolan o las composiciones musicales de Luciano Berio.

“Encuentros y desencuentros entre arte, filosofía y técnica” encara el problema de la técnica en

la novela de Proust en varios niveles: como saber artístico, como técnica literaria y como desarrollo de máquinas. Si en Proust la técnica como máquina extiende y altera las posibilidades perceptivas humanas (hay episodios con teléfonos, lámparas mágicas, trenes, automóviles y aviones) será la técnica narrativa la que permita finalmente conformar una experiencia. Melamed rastrea la preocupación por la técnica desde el romanticismo hasta Simondon, prestándole mayor atención a Benjamin, Adorno y Heidegger. En su opinión, y más allá de sus diferencias, tanto Adorno como Heidegger entienden el arte como contraposición a la mecanización técnica de la experiencia; a la vez sus teorías estarían ancladas a momentos de la historia del arte y no serían fácilmente aplicables al arte contemporáneo. Por el contrario, Benjamin tempranamente advirtió la difusa diferencia entre técnica artesanal (artística) y técnica mecánica (máquina) que caracteriza al arte contemporáneo.

El capítulo siete, “Fuera de campo”, presenta la experiencia del dolor como intersección entre lo público y lo privado; el núcleo irreductible de la subjetividad su-

friente debe ser enfrentado y padecido como algo social. Si antiguamente el sufrimiento y la enfermedad eran instancias individualizadoras, ahora primaría el ideal de vida saludable. Para el romanticismo la enfermedad y la locura tenían “densidad dramática, efecto poético e incluso potencia metafísica”, mientras que en la actualidad hay una creciente intolerancia al sufrimiento que es visto como un error, un accidente, un crimen, una falla que debe ser disimulada. Aquí aparece el fuera de campo del título; la experiencia singular queda fuera del campo de los aparatos culturales que organizan la experiencia. Fuera de campo que puede ser encarado como técnica artística, como estímulo para la imaginación, el terror está en lo no visto aún en la era de la imagen. En la novela de Proust, en la literatura con fotos de W. G. Sebald, en *Dora Bruder* de Patrick Modiano encontramos ejemplos de ese uso del fuera de campo.

“Fisiología de la cháchara. Desde Proust a Benjamin”. El capítulo acompaña y discute la lectura de Benjamin sobre Proust. Hay un repaso por los análisis del lenguaje proustiano de Ortega y Gasset, Genette y Barthes. La técnica artística tratada en el capítulo

anterior ahora se presenta como trabajo sobre el lenguaje, el lenguaje funciona como la sustancia social por excelencia, lo que Marx llama jeroglífico social, pero la clave no estaría en su desciframiento, que sería una empresa vana sino en las condiciones de su producción. Para Proust lo literario no se define ni por sus temas ni por sus contenidos sino por su sonido; el estilo proustiano revela para la autora un panorama desconsolador: el lenguaje es el espacio del malentendido, la confusión y la violencia.

“Artistas del mal: sadismo y escepticismo en *En busca del tiempo perdido*” cierra el libro de manera polémica. La autora no busca la clave del libro en la famosa sonata de Vinteuil o en la doctrina estética del *tiempo recordado* sino en los artistas del mal: la señorita Vinteuil, Francisca y el propio narrador “Marcel”. Personajes que ligan la literatura al mal, al placer, al sadismo, como vieron Kristeva y Bataille. Melamed siguiendo a su maestro Julio Moran sostiene que hay que leer la doctrina estética como un episodio ficcional más, como un proyecto a realizar por el héroe en el futuro. Su tesis es: “Si alguna enseñanza se desprende de *En*

busca del tiempo perdido, a través, justamente, de los artistas del mal y de todas las teorías que el narrador introduce para expli-

carlos, es el interrogante sostenido por la verdad y la imposibilidad de encontrarla” (145).

Alejandra Bertucci
UNLP-CIEFI- CONICET