Proust: imágenes de tiempo perdido

De tres maneras puede hablarse, al menos, de imagen o imágenes en Proust. La imagen como metáfora es la primera, y quizá la más conocida. La novela puede ser entendida también, toda ella, como una gran imagen, y ésta sería la segunda manera. Pero del análisis y las implicaciones de las dos anteriores espero se induzca la necesidad de un tercer modo, diferente, que afecta a la misma estructura artística, literaria, de la obra de Proust y permite consideraciones que van más allá de la estricta crítica literaria.

1. No es nuevo señalar la importancia de las imágenes metafóricas en la *Recherche*. En un texto de divulgación, Nabokov considera que la gran abundancia de imágenes metafóricas que se superponen por capas es una de las características fundamentales de Proust [1]. En un estudio ya antiguo, pero que conserva gran interés, Curtius aborda el problema de la metáfora proustiana a partir del análisis de una escena concreta, aquella en que el narrador, preocupado porque el mal tiempo le impida ir a los Campos Elíseos, atiende a/y describe el efecto del sol sobre la barandilla del balcón. Curtius advierte que no se trata de una descripción en el sentido habitual, como la pudiera hacer un naturalista, «Proust ne *peint* point —comme l'eussent fait les Goncourt. Il ne nous décrit point des phénomenes optiques ou météorologiques mais mouvements de l'âme, non pas des processus physiques mais psychiques; ou mieux: il intègre le matériel dans le spirituel» [2]. Advierte aquí dos metáforas típicamente proustianas: las variaciones de color producidas por la luz adquieren la dimensión de un crescendo musical y los dibujos que se perfilan en las sombras configuran una imagen vegetal. La metáfora no es un adorno, es una forma de conocimiento, un instrumento para conocer mejor. La metáfora permite poetizar la realidad, y esta poetización no es nunca un añadido, escribe Curtius, es una recreación de la experiencia original, el modo de expresión necesario de toda evocación artística [3].

La noción de espiritualización de lo material, físico y natural, es consustancial a las hipótesis defendidas por Curtius. Al hablar del estilo y de las metáforas ha indicado que el novelista no describe sino los «movimientos del alma», nunca la pura realidad empírica. Pareciera, pues, que la espiritualización de la que habla, término del que nunca ofrece una explicación precisa y detallada, es la que produce ese alma, ese espíritu humano al contemplar y conocer. Así lo sugiere su explicación del proceso

---

[1] V. NABOKOV: «Marcel Proust (1871-1922)», en *Curso de literatura europea*, Barcelona, Bruguera, 1983, pág. 312. Sobre el problema de la imagen metafórica en Proust, cfr. JEAN MILLY: «Proust et l'image», *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust*, 1970, 20, págs. 1031-1043.

[2] E. ROBERT CURTIUS: «Marcel Proust», París, *La Revue Nouvelle*, 1928, pág. 58.

[3] *Ibíd.*, pág. 61.

que da nacimiento al arte proustiano: «Le processus spirituel qui donne naissance à l'art de Proust est une façon particulière de regarder, une vision d'une penétration intense, une concentration de la conscience qui prend sa source dans la vue des objets extérieurs» [4]. Ahora bien, esta mirada penetrante, intensa, no es cualquier mirada. El sujeto del que habla Curtius no es cualquier sujeto, es el narrador, protagonista de la novela. También los Goncourt miraban y describían, cualquier escritor naturalista y costumbrista sabe que es preciso mirar hasta los menores detalles, pero sabe también que su naturalismo le exige quedarse fuera, que su pretensión, y su destino, es ofrecer una objetividad que permita hablar del mundo como de algo dado, aprehensible y claramente verificable. También el que se dedica a la indagación psicológica penetra la realidad de intenciones, estados de ánimo de este o aquel personaje, pero son, entonces, estados de ánimo objetivados, a la manera de las cosas, datos interiores pero no por ello menos datos.

El interés del texto de Curtius, cualquiera que sea nuestra opinión sobre su posible insuficiencia, reside, entre otras cosas, en su capacidad para delimitar el ámbito en que el problema central de la obra proustiana emerge: la relación del narrador con el mundo descrito-vivido, la naturaleza de ese alma que es el narrador, la condición de esa espiritualidad. Plantea con toda su crudeza el problema de la novela psicológica y no termina de contestar a la pregunta apuntada, ¿es la *Recherche* una novela psicológica?, pero señala el marco en que esa respuesta puede alcanzarse (y, adelantaré, puede contestarse negativamente).

En esta dirección avanza Leo Bersani cuando estudia la metáfora desde el punto de vista de la relación entre la unidad y lo fragmentario: «Les divers emplois de la métaphore dans la *Recherche* ont pour fonction fondamentale de cultiver le plus gran nombre possible d'interprétations de l'expérience vécue» [5], logrando así la unidad de la diversidad en esa unidad que es la experiencia vivida del narrador. Es Jean-Yves Tadié en su fundamental *Proust et le roman* quien más ha avanzado en esa línea [6]. La metáfora es el lugar donde se articula lo fragmentario y diverso, no sólo lo anecdótico, también la temporalidad misma y el papel del sujeto narrador: «La métaphore rejoint l'intemporel parce qu'elle arrache les termes juxtaposès à la dispersion du temps. Figure poètique, elle concerne donc aussi, singulièrement, le roman: loin d'être un ornement, elle modifice la matière romanesque dans la mesure où elle contribue (à l'humble mais premier niveau de la phrase) à la grand tâche de mise en question et d'unification des apparences qui est celle de l'imagination chez Proust. La mise en perspective autour du narrateur, les rapports entre les héros, le jeu des temps, l'architecture générale du livre sont l'extension, à d'autres niveaux sans lesquels pas de roman, de la métaphore, cellule bi-instantanée du récit» [7].

La novela de Proust está llena de metáforas, algunos autores señalan, incluso, que toda ella es una metáfora, que lo son algunas de sus partes respecto del total, y pocos

---

[4] *Ibíd.*, págs. 93-94.

[5] LEO BERSANI: «Déguisements du moi et art fragmentaire», en AA. VV., *Recherche de Proust*, París, Seuil, 1980, pág. 26.

[6] JEAN-YVES TADIÉ: *Proust et le roman*, París, Gallimard, 1971, especialmente págs. 428-433.

[7] *Ibíd.*, págs. 428-429.

son los que se resisten a ver en alguna de ellas «claves» fundamentales para la comprensión global de los siete libros [8]. Los «lados» de Guermantes y Méseglise pueden entenderse como «lados» metafóricos, al menos así parece indicarlo el final de la primera parte de *Por el camino de Swann,* anuncio de lo que será el libro, final que conecta con el principio de la obra, con el *despertar* que permite dar formas, precisar, en la penumbra de los hechos, personajes, situaciones... Metáforas son también, muchas veces, los nombres de personas y lugares, metáfora el grupo de muchachas en flor o el mismo mundo de Guermantes...

Al comienzo de *Sodoma y Gomorra,* en las páginas que constituyen la primera parte, encontramos una de las metáforas más queridas de Proust, también una de las más fecundas y explícitas en su funcionamiento: aquella que describe la fecundación de las flores —aquí de una flor, la orquídea— por los insectos —aquí un abejorro—. En las últimas páginas de *El mundo de los Guermantes,* cuando el narrador se coloca semiescondido para atisbar la llegada de los duques, nos advierte que ha tenido ocasión de descubrir «un paisaje no ya turneriano, sino moral, tan importante que es preferible, afirma, aplazar por unos instantes el relato...» (I, 1543)*. Esos «instantes» remiten el asunto al volumen siguiente, en el que corroboramos lo que ya habíamos supuesto: el descubrimiento hace referencia al Barón de Charlus. En la larga exposición con que termina *El mundo de los Guermantes* las referencias explícitas e implícitas al Barón y su homosexualidad son importantes y, al menos dos, bien significativas (I, 1249 y 1477). Este procedimiento de sugerir y anticipar es, por otra parte, habitual en el novelista, que lo practica en los personajes más relevantes de su narración.

Ahora, en *Sodoma y Gomorra,* dedica toda la primera parte, treinta y dos páginas de la edición castellana citada y treinta y una en la edición de la *Pléiade,* al encuentro de Charlus y Jupien, encuentro en el que se revela la homosexualidad del Barón. El narrador, oculto, advierte la llegada inesperada de M. de Charlus, que debe venir a ver a la enferma Mme. de Villeparisis. A continuación introduce una disquisición metafórica sobre la fecundación de las flores. El motivo puntual que literaria y anecdóticamente la permite o justifica es la existencia en el patio de una planta con flores y la aparición de un insecto. Pero pronto vemos que esta legitimación no es más que un pretexto y que la reflexión tiene otros posibles significados, significados que en un primer momento no pudimos precisar con claridad, pues, a tenor de lo descrito hasta entonces, pueden ser varios: una consideración sobre la naturaleza de

---

[8] RAYMONDE DEBRAY-GENETTE analiza las «aubépines» como clave de la «Recherche» en *Thème, figure, épisodie: genèse des aubépines.* JEAN ROSACO se ocupa del «mundo submarino» en *Aux sources de la Vivonne.* Para SERGE GAUBERT los nombres son clave de la «Recherche» en *Le jeu de l'Alphabet,* mientras que MARCEL MULLER se interesa por la homosexualidad y sus metáforas en «Etrangeté ou, si l'on veut, naturel» (existe traducción castellana de este artículo en el vol. 3 de *Voces,* dedicado a Proust, Barcelona, Montesinos, S. A.: *Algo extraño o, si se quiere, una naturalidad. Sobre la homosexualidad en Proust).* Todos estos trabajos forman parte de la antología citada en [5].

* Salvo para *La Fugitiva* y *El tiempo recobrado,* en que utilizo la edición de Alianza Editorial y la traducción de Consuelo Berges, las citas corresponden a la edición en dos volúmenes de *En busca del tiempo perdido* de Janés, Barcelona, 1964.

quien mira, el narrador, convertido en curioso entomólogo; una reflexión sobre la familia Guermantes, sus relaciones sexuales y de parentesco, cruces, etc.; una aproximación a la condición homosexual, todavía no descubierta, del Barón.

Sin que los dos posibles primeros sentidos desaparezcan, el tercero se convierte en principal cuando M. de Charlus y Jupien son observados de nuevo por el narrador. La homosexualidad de ambos se vislumbra con claridad y la metáfora floral se precisa: el Barón es el abejorro, el macho, y Jupien es la flor, hembra. Una nueva metáfora, ésta de pájaros, viene a reafirmar la anterior. Pero no por ello desaparecen, tal como he señalado, los dos restantes significados posibles, especialmente el primero. El desarrollo de los acontecimientos conduce a una serie de reflexiones, una en la dirección ya apuntada, sobre la homosexualidad, raza maldita que el narrador compara con otra raza maldita, la de Israel; otra, sobre la naturaleza curiosa del propio narrador, «herborizador humano», «botánico moral» (II, 33). Este último rasgo nos hace pensar de inmediato en el pasado del narrador: aquel momento en que pudo observar sin ser visto la escena de lesbianismo entre la hija de Vinteuil y su amiga (I, 159-164). La simetría lo es en la totalidad de la escena: el curioso mirón y la homosexualidad, la descripción del acontecimiento y la reflexión que sugiere, pero también el conocimiento que aporta tanto respecto de los personajes cuanto del narrador.

La metáfora floral de *Sodoma y Gomorra* mira, pues, en varias direcciones. La primera de todas contribuye a comprender, y de antemano, la naturaleza de unos protagonistas y la condición de unos hechos, la homosexualidad de Charlus y Jupien. Pero además articula una perspectiva nueva sobre otras consideraciones anteriores que Charlus ha suscitado, su hipotética virilidad, evidente para quien la afirma, el Duque de Guermantes frente a la opinión de la Duquesa (I, 1477), la borrascosa relación con el propio narrador, etc. Es decir, nos remite al pasado narrado y cambia los puntos de vista que nosotros, lectores, y con nosotros el propio narrador, podíamos haber fraguado. A la vez, esta importancia de la temporalidad, más que de la anécdota pasada, se vislumbra en la referencia al mirón y la homosexualidad femenina atisbada en su juventud, casi niñez. Aquí la referencia no es directa, pero la asociación resulta evidente, imposible de evitar aunque se deseara, dada la simetría de la escena, y nos permite comprender mejor la índole, la personalidad misma del narrador que une, en su relato, los momentos del tiempo y señala, con las diferencias, el fluir temporal.

Este fluir temporal no hace sólo referencia al pasado. A partir de *Sodoma y Gomorra* la homosexualidad adquiere una importancia que hasta ahora no poseía. El narrador ve las cosas de otra manera: ha aprendido a mirar, aunque siempre nos queda la duda de si esta mirada es ahora más cierta o si, también ella, está equivocada, aprecia desviaciones donde no las hay, considera como hechos lo que sólo pueden ser supuestos, indicios y sugerencias que sólo estarían en su imaginación, en sus celos...

En la continuación de *Sodoma y Gomorra,* en la segunda parte, el narrador asiste a la fiesta en casa de los Príncipes de Guermantes, fiesta a la que no sabía con certeza si había sido invitado, duda que motivó su espera en la escalera y, en consecuencia, la posibilidad de asistir a la relación de M. de Charlus y Jupien. Ya desde los primeros momentos el narrador anota, con sugerencias o explícitamente, la presencia de personajes, hombres y mujeres, homosexuales: el Duque de Sidonia, M. y Mme. de

Vaugoubert —caso éste en que de nuevo aparece la metáfora floral—, y hasta una embajada completa, embajador, secretarios y personal incluido, sin olvidar algunas referencias a la realeza.

No sólo encontramos multitud de indicaciones sobre personajes concretos. Las referencias a la homosexualidad, desviaciones de la conducta, son constantes en la reflexión y descripción del narrador y constituyen, a partir de ahora, el foco desde el que el curioso mirón que es ve el mundo. Constituyen también el factor decisivo en el comportamiento del narrador para con los restantes protagonistas y, de esa manera, el elemento crucial sobre el que se configura la trama anecdótica, el tema de la novela: las relaciones de Charlus con Morel, las del propio narrador con Albertine, las de ésta con sus amistades, las de los Verdurin con Charlus y los «fieles», etc.

La metáfora, pues, no mira sólo al pasado, no sirve exclusivamente como instrumento de conocimiento de lo que sucede en un momento dado: emite una luz que también permitirá conocer, ¿mejor?, el futuro, proyecta una luz que antes no existía y levanta así una capa más de lo desconocido. Luz que también filtra o ilumina el conocimiento, la experiencia vivida del narrador. La metáfora es así ámbito en que se articulan y ordenan los elementos que constituyen el mundo de la *Recherche*. Se sitúa en el centro de un sistema de evocaciones que la explican y a las que explica. No termina nunca en ella misma, no se cierra nunca sino que, como la orquídea que el abejorro fecundara, se abre a la temporalidad en cuyo seno está. Su capacidad de ordenación es la que se alcanza dando un sentido nuevo y más coherente a las cosas, los acontecimientos y los personajes. Lejos de constituirse en adorno o añadido, ornato de la descripción, es el eje sobre el que ésta puede pivotar hasta encontrar, tanto mirando al pasado como al futuro, su dirección correcta. La metáfora es un instrumento de creación literaria porque lo es de creación del mundo y la figura del narrador.

2. La metáfora no es el único tipo de imágenes que podemos encontrar en una obra literaria. Aún más, puede decirse, y de hecho se dice muchas veces, que una obra literaria se caracteriza precisamente por ser una imagen. El auge del simbolismo a finales del siglo XIX y comienzos del XX indujo a afirmar que la poesía, arte literario por excelencia, no era sino pensamiento en imágenes. Tal idea ha sufrido muchas y muy justificadas críticas, pues con ella o bien se procuraba evitar la investigación de lo específicamente literario o se pretendía poner a la cuenta de la «intuición» la forma literaria. Al decir que la poesía era pensamiento en imágenes se daba por solucionada tanto la dificultad que hay en ese paso y unión —pensamiento e imagen cuanto aquella otra que se preguntaba por la contextura de la imagen literaria misma.

Nada tiene de extraño que Sklovski iniciara uno de sus textos más conocidos —*El arte como procedimiento*— con una critica de este tópico, con la pretensión de llegar a una captación más precisa de lo específicamente literario [9]. Y por ello es necesario, cuando se desea hablar de la obra literaria como de una imagen, tener en cuenta las observaciones que Sklovski hiciera. Quisiera destacar aquí que él no rechaza que la

[9] V. SKLOVSKI: «El arte como procedimiento», recogido en AA. VV., *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Comunicación, 1973.

imagen esté en la poesía, lo que indica es que las imágenes constituyen el material para elaborar el lenguaje poético, el cual se diferencia del prosaico por su disparidad, por su cambio semántico, no por la naturaleza de la imagen. El lenguaje poético establece una forma que posibilita ese cambio y, a la vez, evoca o recuerda al prosaico «violado». De la misma manera, me atreveré a decir que la imagen proustiana —y ahora ya no sólo la metáfora sino la novela coinsiderada globalmente como imagen, presentación de un mundo más que representación— es una violación de la narración prosaica, convencional, que un narrador cualesquiera podría hacer de las mismas cosas y acontecimientos que aquí aparecen, y a la vez evoca esa narración e incluso simula presentarse como si lo fuera, como si fuera un libro de memorias o una autobiografía.

Esta doblez, que no es exclusiva de Proust, pero que en él adquiere los caracteres más agudos, es la causa de que la *Recherche* se vea muchas veces como un libro autobiográfico o, al menos, como su simulación: el narrador no sería sino el autor, Marcel Proust, y lo allí contado su vida más o menos desfigurada. Basta, sin embargo, con que analicemos con algo más de detenimiento la condición de la imagen, el modo en que ese material está elaborado, para que nos demos cuenta de que esa hipótesis no es adecuada.

También aquí unas ideas de Sklovski pueden ayudarnos a enmarcar el análisis que debe seguir. En primer término, su concepción del argumento: «El argumento no es el suceso que se produce en el cuento o en la novela. El argumento es una construcción en la cual, utilizando los acontecimientos, las personas, los paisajes, comprimiendo o ampliando el tiempo o trasponiendo el tiempo, se crea un fenómeno que se palpa, se siente tal como lo quiso el autor. // El autor crea un modelo nuevo del mundo». La segunda idea de Sklovski hace referencia a la técnica de la versificación y por tanto transferirla a la novela puede ser una distorsión que quizá el autor considerara intolerable, pero que yo voy a permitirme aquí provisionalmente. A propósito del verso escribe que «por medio de la rima hacemos retornar a la palabra anterior, con lo cual parece que obligamos a releer la línea anterior. // El verso se caracteriza por el retorno de su medida. El retorno es la base de su versificación. La percepción del mundo en su conjunto es una percepción que retorna, que compara, que repite el movimiento, que destaca lo conocido entre lo desconocido. Primero se produce la primera valoración y después la matización, el ajuste de esa palabra a nuestros conocimientos» [10].

Proust adopta un procedimiento que me hace pensar en esas observaciones de Sklovski: cada vez que avanza en la narración vuelve hacia atrás, como si quisiera apoyarse en ello, recuperarlo, volver a leer no la línea sino el tema, el asunto que ya parecía completamente narrado y comprendido. Ya vimos antes que la metáfora no se limitaba al presente, traía también el pasado a este momento en que se producía y proyectaba luz sobre el futuro. La metáfora reunía los momentos del tiempo y articulaba así la temporalidad en la experiencia vivida del narrador. A nivel de la novela toda, no sólo de ésta o aquella metáfora, ese procedimiento de avanzar/retroceder/avanzar parece un rasgo canónico, y ese avanzar —por ello me permito reunir

[10] V. SKLOVSKI: *La disimilitud de lo similar*, Madrid, Comunicación, 1973, págs. 71 y 70, respectivamente.

las dos observaciones de Sklovski, aunque una se refiere al verso y otra a la prosa novelesca— es la elaboracióin del argumento como construcción del fenómeno-imagen que se palpa, que se siente tal como lo quiso el autor, no tal como fue (si es que hablar de lo que fue real, empíricamente, tiene aquí algún sentido).

Encontramos un rasgo de la imagen literaria. De la misma manera que la imagen pictórica posee, como característica técnico-material, simultaneidad en la presentación de sus motivos, de su información, la literaria, a pesar de la linealidad del lenguaje verbal, se dota de una cierta simultaneidad gracias tanto a los recursos narrativos cuanto a la memoria del receptor, del lector [11]. Es preciso «tener en la cabeza» los diversos momentos de la historia narrada, poder volver continuamente a lo anterior o tener lo anterior como marco y horizonte donde el presente narrado se configura y se convierte de inmediato en pasado. Ello sucede en todas las novelas, pero en la de Proust está tematizado. Cuando, como en el caso de la *Recherche,* ese juego temporal está en el centro mismo de la creación literaria los recursos que permiten trabar la imagen salen a la luz más claramente.

Atendamos a una escena concreta, aquella en que el narrador conoce al grupo de muchachas en flor de Balbec, el grupo del que destacará Albertine. Constituye una escena completa y por ello permite un análisis más sencillo.

Podemos dividir el acontecimiento en varios bloques. Es el primero aquel en que el narrador percibe al grupo, lo ve inesperadamente en un horizonte de personas del que emerge, perfilándose y distinguiéndose por su andar, gestos, comportamientos, que tienen carácter propio, una cualidad propia, incluso cierta agresividad respecto al resto de las personas de las que destacan. En este primer momento asistimos a una «narración empírica» en la que el narrador está presente como observador: el grupo se forma en su percepción. Como en todo primer momento perceptivo, en éste domina cierta confusión, cierta indistinción. A medida que acaba se perfila el que podemos considerar segundo bloque, en el que se articulan dos temas: la diferenciaciíon del gupo y en el seno del grupo es el primero —«Ahora ya habían dejado de ser confusas e indistintas sus encantadoras facciones. Las había yo repartido y aglomerado (a falta de nombre) alrededor de la mayor...» (I, 797)—; el segundo, la relación grupo-narrador a partir de la reflexión de éste, primero banal —«si me había visto, ¿qué le había parecido yo?» (I, 799)—; después más compleja: «Así, que sabía yo que, de no poseer todo lo que en sus ojos se encerraba, nunca poseería a la joven ciclista. De suerte que lo que me inspiraba deseo era su vida entera; deseo doloroso por lo que tenía de irrealizable, pero embriagador, porque lo que hasta entonces había sido mi vida dejó bruscamente de ser mi vida total y se transformó en una parte mínima del espacio que se extendía ante mí, y que yo ansiaba recorrer, espacio formado por la vida de esas muchachas, que me ofrecía esa prolongación y multiplicación posibles de sí mismo que constituyen la felicidad» (I, 799-800).

A partir de los ojos de la muchacha en que se ha fijado, un acontecimiento puntual, el narrador «reflexiona» y tiñe de sentido la escena poniéndola en relación

[11] El tema de la memoria en la percepción y comprensión de la poesía y las artes plásticas, permítaseme esta digresión quizá un tanto erudita pero que me parede de justicia, fue planteado por LESING en su *Laocoonte.*

con su propia existencia. Va más allá del conocimiento empírico al señalar la necesidad de poseer la vida entera de otra persona, no sólo la apariencia sino lo que sus ojos revelan y ocultan, pero anota la dificultad de llevarlo a cabo —«deseo doloroso por lo que tenía de irrealizable»— y la voluntad de hacerlo —«que yo ansiaba recorrer»—, incluso la necesidad, puesto que la figura femenina, separada ya del grupo, forma parte, sin ella saberlo, de la vida del narrador, que sólo así crecerá y se multiplicará, iniciando el que podemos considerar tercer bloque, donde reflexiona sobre estos problemas. Finalmente, volverá en el último bloque de la escena a la imagen empírica que ahora, tras lo anteriormente expuesto, tiene ya un sentido diferente del que en un principio poseía y puede, a su vez, remontar la narración en la dirección que ha de seguir: la relación amorosa del narrador con, finalmente, Albertine.

Como en el caso de la metáfora, la imagen se construye sobre la experiencia vivida del narrador, que no es nunca un simple observador neutral. El acontecimiento puntual pierde su singularidad —un simple acontecimiento anecdótico— gracias a su trenzado en la vida del narrador, por el cual se incorpora al movimiento del tiempo, adquiere su condición específica y se convierte en factor fundamental del proceso amoroso posteriormente descrito en la novela. Tal es la generalidad de una imagen inicialmente anecdótica —y que sigue siendo anecdótica en cuanto momento narrativo—, que se convierte de esta forma en parte de un argumento en el sentido señalado por Sklovski: el argumento es una construcción, no un reflejo o traducción de anécdotas —material para el argumento, no argumento mismo—, que precisa tener esa simultaneidad permitida por la vuelta atrás, el redescubrimiento del grupo «enriquecido» por el sentido de las reflexiones y los actos que desde el primer encuentro han tenido lugar, sentido que instala el motivo en el fluir argumental global.

Si la imagen no es opaca en su configuración interior, no es tampoco un mostrenco de motivos sucesivos. Es una estructura que conecta y vuelve por encima y por debajo de la nuda sucesión, descubriendo así una temporalidad diferente de la cronológica. Tampoco es opaca en relación a la totalidad de la *Recherche:* en ella se evocan algunos de los «temas» fundamentales de la novela, algunos de los «temas» que afectan directamente a la construcción de ese sujeto que es el narrador, tensándolos en un momento de la narración, densificándolos y, a veces, sólo sugiriéndolos.

En primer lugar, la difícil relación con el otro, aquí las muchachas, que caracteriza siempre el movimiento del narrador, proyectando de antemano las dificultades que va a encontrar y contraponiéndolas a la imperiosa necesidad de que tal relación se efectúe. En cierto modo, cabe decir que la novela de Proust plantea el problema del acceso a las cosas al menos en una triple dirección: el acceso a un mundo social concreto, el mundo de Guermantes, el acceso a la literatura y el arte, a través de ese libro que el narrador piensa escribir, pero también a través de la lectura, la audición musical y la contemplación estética, y el acceso a la amistad y el amor, que incluso cuando parece realizado, los celos se encargan de frustrar. Esta triple tensión constituye la fuerza dinámica que mueve al narrador, generalmente interrelacionada: el arte y el amor van juntos muchas veces, por ejemplo, en aquel momento genial en que la frase de Vinteuil se asocia al amor de Swann por Odette, surge en el marco de sus celos y permite concluir con una consideración que, a primera vista, parecería fuera de lugar:

Proust en los jardines de Jeu du Paume meses antes de su muerte

«Desde aquella noche Swann comprendió que nunca volvería a renacer el cariño que le tuvo a Odette y que jamás se realizarían sus esperanzas de felicidad» (I, 350). También han estado juntos cuando Swann ve en el rostro de Odette, en su cuerpo, un fragmento del fresco de Botticelli, felicitándose de que «el placer que sentía al ver a Odette tuviera justificación en su propia cultura estética», lo que conduce a una consideración que explicita el tema: «Y mientras que la visión puramente carnal que hasta entonces tuviera de aquella mujer, al renovar perpetuamente sus dudas sobre la calidad de su rostro y de su cuerpo, de su total belleza, debilitaban su amor a ella, se disiparon esas dudas y se afirmó aquel amor cuando tuvo por base los datos de una estética concreta, sin contar con que el beso y la posesión, que parecían cosas naturales y mediocres si eran don de una carne marchita, cuando eran corona que remataba la contemplación de una obra de museo debían ser placer sobrenatural y delicioso» (I, 223).

Quizá la irónica paradoja, de la que Proust no se priva, resida en la aplicación de tales reflexiones y las valoraciones que encierra a una mujer que es una «entretenida». Pero el arte de la Berma gira en torno a Gilbertte y al amor que por ella siente el narrador, como el de Elstir está presente, en Balbec, en la relación con el grupo de muchachas en flor y con Albertine, no sólo ahora, también mucho después cuando descubra sus desviaciones en *Sodoma y Gomorra*.

El arte de Elstir está, igualmente, en la antesala de la fiesta de los Duques de Guermantes. Recordemos que uno de los pretextos esgrimidos por el narrador para hacerse invitar es la posibilidad de contemplar *los Elstir* de Guermantes y que la recepción se retrasa porque, sólo, se detiene a contemplarlos: el arte aparece así en este momento como un pórtico que precede a la entrada en un mundo nuevo, revelándose finalmente, y por ello más que pórtico es dificultad o impedimento, como el único mundo nuevo posible y real; el de la alta sociedad y el del amor fracasarán. Aquel, porque su conocimiento revela la inanidad de personajes sobre los que tanto se ha proyectado, éste, porque nunca llegará a consumarse plenamente: los celos se encargarán de impedirlo atisbando una doblez que nunca llegaremos a aclarar. Como señala Margaret Mein, la ausencia es el más grande de los bienes, «on dirait que l'amour proustien vit d'absence, s'en fortifie même, justement dans la mesure où la négation apparente laisse le champ libre au désir et à l'imagination», pues, quizá paradójicamente, «le désir proustien naîtrait d'equivoque, vivrait de lutte et mourrait de certitude» [12].

La mirada y el gesto son otros dos rasgos fundamentales que aparecen en la escena, dos rasgos que están profundamente relacionados. Es la mirada del narrador la que descubre, como tantas otras cosas, al grupo de muchachas; la mirada es la que individualiza al grupo y, en su seno, las figuras que la narración ha de hacer protagonistas. Mirada y visión son términos que aparecen continuamente en los estudios sobre el arte proustiano. Al hablar del narrador, Tadié señala que no se construye tanto una vida cuanto una visión, que su historia está ligada a la de sus puntos de vista [13]. «Le regard, escribe, dans l'accompagnement du corps, livre le sens

---

[12] MARGARET MEIN: *Thèmes Proustiens*, París, Mizet, 1979, págs. 15-16 y 48, respectivamente.

[13] J. Y. TADIÉ: *Ob. cit.*, págs. 33 y 38, respectivamente.

le plus riche. Aussi significatif que les mots, il les remplace ou les développe, ou les explique ou les contredit... Le regard du héros proustien est alors comme l'Apollon de Delphus chez Héraclite: il ne dit ni oui ni non, mais donne un signe» [14]. Anne Henry empieza la exposición de su tesis afirmando que la *Recherche* funda la estética sobre la intuición sensible [15]. El propio Proust señala que «para el escritor, el estilo es como el color para el pintor, una cuestión no de técnica sino de visión» (A., 246). Antes había comparado al artista original con un oculista: «... el pintor original, el artista original proceden a la manera de los oculistas. El tratamiento por medio de su pintura, de su prosa, no siempre es agradable. Cuando ha acabado, el perito nos dice "Ahora, mire usted". Y he aquí que el mundo (que no ha sido creado una sola vez, sino con tanta frecuencia como ha surgido un artista original) se nos aparece enteramente diferente del antiguo pero perfectamente claro» (I, 1293).

De dos miradas se habla aquí: aquella que es propia del narrador, un personaje de ficción, y la que, en las reflexiones del narrador es propia del artista. Ambas tienen, sin embargo, notables puntos de contacto y no pueden separarse completamente. hasta cierto punto, el narrador mira en la ficción como si fuera un artista, su mirada cotidiana, habitual, tiene respecto del mundo narrado características similares a las que posee la del artista en el mundo real, según las hipótesis que las reflexiones del propio narrador mantienen. Este contacto no es casual ni despreciable, el narrador va convirtiéndose paulatinamente en el escritor, el artista que desea ser.

Mirada y gesto se complementan, éstos son los que aquélla percibe y ambos instauran el mundo de la presencia física como ámbito inicial del conocimiento y del tiempo. Lo que se debate no es tanto la naturaleza y el ser de los personajes y las cosas cuanto la imagen que de ellas se posee, los otros y uno mismo, desajuste que está en el centro de la narración novelesca y de la aventura(s) de los personajes todos. El narrador se encuentra con una mirada, un gesto, un movimiento que dicen más de lo que físicamente, materialmente, exponen, que muchas veces dicen una verdad que él mismo no es capaz de captar porque no está preparado para ello, porque la «idea» que orienta su percepción, que selecciona o profundiza en el repertorio de gestos del otro, atiende a aspectos o rasgos que no son relevantes para esa verdad (futura), que son engañosos (como sabremos tiempo después). El narrador puede engañarse, tanto respecto de los otros cuanto de sí mismo, y descubrir mucho tiempo después que estuvo engañado sin que por eso tenga ahora la certidumbre de estar en lo cierto. Quizá si hubiera *sabido ver* las primeras miradas y gestos de Albertine hubiera podido apreciar el carácter de su desviación, pero sólo cuando Cottard le llama la atención sobre lo para él evidente, la proximidad física de Albertine y Andrée y la naturaleza de esa proximidad, sólo entonces cae en la cuenta, todavía difícil para él —y, en consecuencia dudosa— de la homosexualidad de la protagonista (II, 205 y ss).

Es, también aquí, un gesto y una mirada que evocan mundos distintos, «sonaba como los primeros o los últimos acordes de una fiesta secreta», opina el narrador (II, 207), que, como es habitual en Proust va más allá del estricto momento y la escena

---

[14] *Ibid.*, pág. 135.

[15] ANNE HENRY: *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, París, Klincksieck, 1981, pág. 7.

singular que se está narrando, atravesando la anécdota para eslabonar adecuadamente el eje sobre el que se mueve la imagen proustiana. Cuando entra en sospechas, gracias a la citada indicación de Cottard, la escena debe ser situada en su contexto: ha vuelto por segunda vez a Balbec, que ahora, como él mismo indica y gracias al aprendizaje que le permitió la pintura de Elstir, puede ver con otros ojos, conocer más exactamente (II, 163, 17, 194). Pronto se da cuenta el lector de que esa nueva y más penetrante mirada no hace referencia sólo al paisaje de Balbec, al mar, la playa y las calles, tal como inicialmente se plantea, sino a la misma verdad de las personas y los acontecimientos. Este segundo Balbec es el de la verdad (=homosexualidad) de Albertine, y con ella de algunas muchachas del grupo, y del amor del narrador. «En mi primera estancia en Balbec no había comprendido bien —y, quizá, Andrée había hecho como yo— el carácter de Albertine», afirma el narrador (II, pág. 209). Esa verdad de la segunda estancia en Balbec evoca, a través de los celos que provoca, otros personajes y otras escenas, también otro futuro que, todavía no definido, está ya proyectándose, evoca la relación de Albertine con otras muchachas, con Gisèle (II, 215), con la misma Andrée —según tendremos ocasión de apreciar tiempo después en *La prisionera* y *La fugitiva*—, también otra muchacha nueva y desconocida (II, 263), evoca el amor de Swann por Odette y «como Swann había sido engañado toda su vida» (II, 215), anuncia esa difícil vida en común que el narrador va a contar en el volumen siguiente de la *Recherche, La prisionera*...

Miradas y gestos tienen un poder que va más allá del puro dato empírico, organizan el argumento según una secuencia que poco debe a la continuidad o linealidad cronológica de los acontecimientos. Su capacidad de evocar y sugerir, de proyectar, fundamentar y revisar no sólo introducen una temporalidad que excede la estricta sucesión empírica, sino que articulan el argumento según coordenadas que unen diversas anécdotas en la configuración de un mundo imaginario que se perfile de acuerdo a unos elementos propios y no como reproducción mimética de lo que sucede. La imagen proustiana se construye en atención a esas exigencias y no pretendiendo una «traducción», un «reflejo» de los acontecimientos singulares, sin que ello quiera decir que esos acontecimientos han quedado desvirtuados o relegados. El propio autor alude a este «orden nuevo» cuando pone a cuenta de la reflexividad del narrador aquélla sobre el procedimiento de madame de Sevigné: «En Balbec me di cuenta de que la Sevigné nos presenta las cosas igual que el pintor, es decir, con arreglo al orden de nuestras percepciones y no explicándolas primero por sus causas» (I, 655). Esta técnica de la Sevigné es también la técnica del propio Proust, que le permite volver, en la segunda estancia en Balbec, implícita y explícitamente, sobre lo que percibió en la primera, pues lo que hay es la presencia de las cosas, no su naturaleza, la relación de los objetos y los sujetos, no la nuda definición de aquéllos.

Quizá sea en *El tiempo recobrado* donde esta importancia del cuerpo y la mirada salta más a la vista y asistimos a un verdadero apogeo y espectáculo de la percepción. Cuando, tras haber tomado conciencia de que su libro va a ser posible, el narrador entra en los salones de los Príncipes de Guermantes, su mirada recorre un mundo nuevo: las fisonomías, los gestos, el aspecto, todo ha cambiado. La descripción alcanza niveles de maestría difícilmente igualables, la parodia y la ironía brillan en una

narración que va más allá de la anécdota, porque esas fisonomías son el producto del tiempo, hasta configurar un verdadero mosaico en el que se vislumbra el tiempo perdido y, ahora ya, recobrado. No obstante, esa anécdota se convierte en el motivo nunca olvidado de la reflexión y en el impulso de la narración (aunque ésta sea ya definitivamente el final de una aventura: la de quien quiere ser escritor). El mundo de Guermantes ofrece una fisonomía verdadera que el tiempo ha fijado, y no porque la anterior fuera incierta o esencialmente falsa, sino porque la verdad no es éste o aquél momento, es el todo de ellos, porque el sentido de los anteriores se fija ahora en los rasgos que el tiempo ha sacado a luz. Algunos personajes merecen una atención especial: el narrador se la presta a la gesticulación de Odette, a la nueva condición de madame Verdurin, a la «señora gruesa» que es Gilbertte, despiadado perfil de quien fue su primer amor...

En esta larga escena magistral, Proust juega con elementos diversos, la memoria, el tiempo, la fisonomía de los personajes son los más relevantes. La verdad que estas máscaras, estos muñecos (A, 279) que son ahora contrasta vivamente con la idea que el mundo de Guermantes tiene de sí mismo. Han cambiado las relaciones de parentesco, se han olvidado los orígenes de Gilbertte, de la actual Princesa de Guermantes, se ha olvidado el mundo que el narrador vivió, su relación original con Swann o los Verdurin: hay un agudo contraste entre la memoria perdida y el tiempo recobrado en esas fisonomías, precisamente porque el narrador pone en pie, siguiendo la pauta marcada por madame de Sevigné, el orden en que las cosas se presentan —y se han presentado— a la percepción. Es la imagen que ofrece los gestos y se configura en las miradas la que corrige u obliga a volver sobre las reflexiones ya hechas, llevar a cabo otras nuevas, concluir opiniones diversas, como si la imagen se convirtiera así en canon de la palabra, medida de su justeza, de su adecuación a lo real [16]. Mirada y gesto son así elementos que permiten articular los temas que atraviesan las anécdotas y configuran la imagen que es la *Recherche,* no en cuanto reproducción mimética de lo dado, sino en tanto que organización de ese modelo y perspectiva que nos permite acercarnos a lo dado.

Quizá sea a propósito de la homosexualidad donde podemos advertir mejor el virtuosismo de Proust en la descripción del cuerpo, en el análisis de su sentido. Ya me referí antes a la desviación de Albertine y en un epígrafe anterior al comportamiento de Charlus y Jupien. Hay un momento en *Sodoma y Gomorra* en que el tema del cuerpo es explicitado con precisión, cuando el barón se dirige a saludar a madame de Verdurin durante la cena que ésta ofrece en la Raspelière, momento en que conoce por primera vez a Charlus. El narrador dice que «se hubiera creído que era madame de Marsantes quien avanzaba, de tal modo se revelaba en ese momento la mujer que un error de la naturaleza había introducido en el cuerpo de M. de Charlus.

---

[16] Quizá fuera oportuno aquí, pero sólo me permito la sugerencia de introducir el concepto de «figura», que tanto juego dio en la estética y las artes dieciochescas. El carácter significativo de los aspectos físicos, empíricos y verificables, la posibilidad de establecer una canónica y un repertorio de los mismos, y no sólo en lo relativo a las figuras humanas, también a la configuración de las cosas naturales y artificiales, son rasgos que Proust destaca a lo largo de toda su obra y sobre los que constantemente vuelve.

Ciertamente, el barón se había esforzado en disimular este error y tomar una apariencia masculina. Pero apenas lo había conseguido cuando, habiendo conservado al mismo tiempo los mismos gustos, esta costumbre de sentir en mujer le daba una nueva apariencia femenina, nacida no de la herencia sino de la vida individual. Y como llegaba poco a poco a pensar, incluso en las cosas sociales, en femenino, y esto sin advertirlo, porque no sólo a fuerza de mentir a los otros, sino también de mentirse a sí mismo, uno acaba por no darse cuenta de que asiente, aunque le hubiese pedido a su cuerpo que manifestase (en el momento en que entraba en casa de los Verdurin) toda la cortesía de un gran señor, ese cuerpo, que había comprendido lo que M. de Charlus había dejado de oír, desplegó, hasta tal punto, de que el barón habría merecido el epíteto de *lady-like,* todas las seducciones de una gran dama. Por otra parte, puede separarse enteramente el aspecto de M. de Charlus del hecho de que los hijos, no teniendo siempre el parecido paterno, incluso sin ser invertidos y buscando a las mujeres, consuman en su rostro la profanación de su madre» (II, 322).

En el cuerpo se articulan —y esa articulación adensa su sentido— la que el narrador llama vida individual, en este caso la homosexualidad del barón, la vida social, aquí desviada por aquella (pero sólo a los ojos del narrador, que ahora la conoce gracias a otras impresiones, no a ojos de madame Verdurin), y la herencia, la relación familiar que puede continuarse, y de hecho se continúa aquí, en la relación con la madre, asunto que alude al sadomasoquismo que, intermitentemente, aparece en la novela. Estos componentes no son independientes unos de otros: su relación, en un sistema jerárquico, configura la naturaleza significativa «completa» del gesto cortés del barón, que ya no es, sólo, un gesto cortés: el narrador ha descubierto en la mirada la verdad que ese acto empírico y banal encierra.

De la misma manera que en la fiesta de Guermantes los personajes de la alta sociedad ofrecen, en su decrepitud, un verdadero festival a la mirada cuando ésta puede comparar, penetrada de la «idea» de lo que fueron, capaz así de establecer ese contraste entre el pasado y el presente que funda el tiempo, también ahora el cuerpo de Charlus es expresivo para el narrador, que sabe, pues, como Proust señala en varias ocasiones la percepción está dirigida por la idea que orienta y tiñe las cosas de sentido, convertidas, por el mero hecho de ser, en signos, descubriendo su verdadero significado... para el sujeto que las percibe. Ya desde los primeros momentos de la *Recherche* precisa el autor la índole de la mirada, su capacidad para indagar en el gesto: «Llenamos la apariencia física del ser que está ante nosotros con todas las nociones que respecto a él tenemos, y el aspecto total que de una persona nos formamos está integrado en su mayor parte por dichas nociones. Y ellas acaban por inflar tan cabalmente las mejillas, por seguir con tan perfecta adherencia la línea de la nariz, y por matizar tan delicadamente la sonoridad de la voz, como si ésta no fuera más que una transparente envoltura, que cada vez que vemos ese rostro y oímos la voz, lo que se mira y lo que se oye son aquellas nociones» (I, 20).

Hay otro mundo en el que el gesto cobra una relevancia difícil de superar: el teatro. También en este punto llega el narrador a reflexiones y consideraciones semejantes. Recordemos que cuando, ilusionado, va al teatro para ver a la Berma representar Fedra, se siente, a pesar de su profundo interés, desengañado. «Ni siquiera

lograba —dice—, como me ocurría con las otras actrices, distinguir en su dicción y en su modo de representar entonaciones inteligentes y ademanes bellos. La estaba oyendo como si leyera *Phêdre* o como si Phêdre en persona estuviera diciendo en ese momento las cosas que yo escuchaba, sin que el talento de la Berma pareciera añadirles cosa alguna» (I, 445) [17].

Será necesario que pase el tiempo, que hable con otras personas, que vea la actuación de otras actrices, para que llegue a comprender —y admirar— que el arte de la Berma consistía precisamente en esa «naturalidad» del gesto. En una posterior conversación con Bergotte, el arte de la Berma sale a luz cuando el escritor alude al gesto de las Korai del Erecteion ateniense; entonces el narrador reflexiona: «para que yo hubiera podido embellecer con tales pensamientos el ademán de la Berma, Bergotte habría tenido que decírmelo antes de la representación» (I, 560). Aquella ocasión perdida pone de relieve la articulación de la mirada y el gesto: no sólo entre ellos, sino con la palabra —de la que se distinguen y a la que completan, e incluso definen— y con el pensamiento que los orienta y descubre, pues sólo las alusiones de Bergotte hubieran podido dirigir, si se hubieran hecho antes, adecuadamente la mirada del narrador: adecuadamente, es decir, capaz de descubrir ese nudo de relaciones que la sencillez del ademán ponía en pie para la mirada sabia.

Como una mirada sabia, el texto proustiano no construye sólo una imagen en el sentido habitual del término, no se limita a narrar acontecimientos que nosotros, lectores, podemos representarnos ideal o visualmente a partir de las palabras. Vemos Balbec y Combray, los nenúfares y las flores del espino, vemos el cuerpo de Charlus, la elegancia de la Duquesa de Guermantes, el ademán de la Berma y las facciones de Albertine, sus gestos y los de sus amigas..., todos esos motivos constituyen lo que Sklovski denominó la fábula. Pero la fábula que estas imágenes ponen en pie está

---

[17] Desconozco si existe algún trabajo sobre *Fedra,* de RACINE, en Proust. Las sugerencias que hace al problema del jansenismo y Port Royal, la importancia que la figura de la Berma y su representación tienen para la historia del narrador, permiten pensar que la elección de *Fedra* por parte de Proust no fue casual, además de verosímil. En cualquier caso, la lectura del análisis de *Fedra* y del texto raciniano que lleva a cabo LUCIEN GOLDMANN en *Le dieu caché* (trad. castellana: *El hombre y lo absoluto,* Barcelona, Península, 1968), permite conectar el teatro raciniano y, concretamente, Fedra, con algunos de los aspectos más significativos de la *Recherche.* Desde luego, habría que prescindir del contexto jansenista y la moralidad religiosa que se concretan en *Fedra,* pero algunas de las afirmaciones de GOLDMANN a su propósito pueden trasladarse con ligeras variantes al ámbito proustiano. GOLDMANN escribe que *Fedra* «plantea en toda su amplitud el problema de la vida en el mundo y de las razones necesarias de su fracaso...» (edic. cast. cit., pág. 494); pues bien, la *Recherche,* en cierto modo, narra también no sólo el fracaso de la vida en el mundo —Guermantes, el amor, la amistad...—, y la contradicción —trágica— que la exigencia de acceder a él introduce, cuanto también la *necesidad* de ese fracaso, que sólo el arte puede finalmente superar..., porque crea otro mundo. Poco después, GOLDMANN afirma: «entre los dioses y la nada sólo Fedra es humana: vive en una exigencia de totalidad tanto más utópica e ilusoria cuanto que esta totalidad se compone de la unión de valores que, en la realidad empírica y cotidiana son contradictorios. Lo que quiere, lo que cree poder realizar, es la unión de la gloria y la pasión, de la pureza absoluta y del amor prohibido, de la verdad y de la vida» (pág. 496). Hasta cierto punto, al menos, creo que muchas de estas observaciones pueden aplicarse al observador proustiano, al narrador que, también él, pretende esa reconciliación, ¿imposible?, entre la verdad y la vida, entre la pureza absoluta y el amor prohibido, siendo él mismo el único que puede establecer el puente entre ambos extremos, puente que, finalmente imposible, es el mismo tejido de la novela.

atravesada por unos temas que la construyen. La imagen que es la novela no reproduce o imita la realidad, es la construcción misma de un argumento que, gracias a una estructura literaria, a un sistema de evocaciones y conexiones, a una articulación de momentos y acontecimientos, de rasgos y caracteres, atraviesa el relato unificándolo, proporcionándole una generalidad de la que en otro caso carecería.

La construcción de la imagen adquiere un valor semántico. La sucesión de los motivos o anécdotas, precisamente por ese atravesar de los temas argumentales, no se limita a la linealidad sintáctica de la narración, sino que, en ella, construye una significación que da sentido a la anécdota misma sin romper su verosimilitud, superándola. Los temas son los ejes o coordenadas de ese entramado que tejen el sujeto y el tiempo. Aquella espiritualización de la naturaleza de que hablaba Curtius puede ahora explicarse en términos de configuración específicamente literaria: la representación de lo empírico se articula en y a partir de esa estructura que selecciona y elimina, conecta y evoca a través de ejes temáticos precisos cuya aparición polariza el sentido de las sucesivas anécdotas en una dirección precisa, la construcción misma de ese sujeto que es el narrador y el mundo que el narrador percibe, la dificultad y necesidad de aprehenderlo, de acceder a él, de alcanzar, en la percepción y la escritura, la verdad que encierra, cumpliéndose así aquel principio según el cual el arte y la literatura no constituyen tanto una representación cuanto una visión y un modelo del mundo.

Un modelo completo, con límites definidos, con un área perfilada. De la misma manera que la rima poética nos hace volver atrás, traer a nuestra memoria la línea anterior y con ella el poema todo, así los temas que atraviesan la fábula nos hacen, también ellos, volver atrás y tenerla en todo momento presente, en su totalidad, pues el sentido de cada presente que es ésta o aquélla anécdota posee una coherencia que no se desprende del relato estricto del motivo, sino de su lugar en el entramado, de sus evocaciones, percepciones, relaciones con el mundo en que ha aparecido. La novela es imagen en cuanto que, como la simultaneidad de las imágenes visuales, nos hace contemplar en todo momento la totalidad que es.

3. Tanto las metáforas como cualesquiera otras imágenes tienen un punto común: es el narrador quien establece el horizonte donde la metáfora tiene su lugar, el que articula y conduce sus componentes. Si toda imagen implica la existencia de un sujeto, es imagen de o para alguien, la *Recherche* se ofrece como un caso ejemplar en este sentido. Todos los acontecimientos, personajes, las más pequeñas acciones, anécdotas, consideraciones, guardan una estrecha relación con ese sujeto que es el narrador. Desde él se perciben cosas, personajes y acontecimientos; cuando se introduce una reflexión, por abstracta que ésta pueda parecer, lo es siempre de alguien, preferentemente del narrador. Incluso en el último volumen de la novela, *El tiempo recobrado,* en que la reflexión estética ocupa la mayor parte de sus páginas, nunca se olvida el carácter novelesco y la peripecia prepara adecuadamente la «teorización»: el narrador desea ser escritor y sólo ahora, tras unos primeros momentos negativos —tanto como lo permite su «perezosa» vida anterior— va a tener la evidencia de su posibilidad en este campo.

¿Quién es el narrador? La pregunta se ha hecho tantas veces que parece

impertinente repetirla. La clave biográfica o autobiográfica ha sido suficientemente criticada por Tadié o Anne Henry como para que volvamos sobre ella. En general, cabe decir que los elementos biográficos, indudablemente existentes en la novela, son superados —es decir, superados y mantenidos— en la narración, se incluyen en una historia que no se agota en ellos. El narrador es un muchacho, primero joven, después hombre maduro, finalmente que desea escribir, que desea acceder a un mundo social prestigioso, que desea el amor y la amistad. Entre todos estos deseos no debería haber en principio contradicción, pues, al menos a primera vista, no son excluyentes unos de otros. Sin embargo, pronto vemos que si ello es así para varios no sucede con todos. El amor, la amistad y el acceso al mundo social de prestigio no tienen por qué oponerse, incluso pueden ser complementarios: el amor por la Duquesa de Guermantes se inscribe en el acceso al mundo de Guermantes a la vez que lo propicia, al igual que sucede con la amistad del narrador y Robert de Saint-Loup. Tampoco habría por qué oponer la profesión de escritor a los otros deseos, aún más, algunos aspectos de esa actividad pueden parecer también complementarios: el lector presume que una de las razones para admitir al narrador en el mundo de Guermantes es su actividad de escritor, su cultura artística, su talento espiritual, que se ponen de manifiesto en el interés por los nombres de lugares, la pintura de Elstir, la música de Vinteuil o los mismos componentes de esa alta sociedad considerados como «materia prima» de una futura obra. En este sentido, el paralelismo entre Swann y el narrador resulta evidente y ambos hacen gala de singulares *cicerones* y amantes de las bellas artes y las bellas letras. También en su relación con Albertine, en mayor medida que Swann respecto de Odette, puede apreciarse una componente similar. El narrador desea educar a Albertine, que es consciente de ello y llega, en ocasiones, a agradecérselo.

Pero ninguna de estas actividades es propia de un escritor profesional. El narrador se mueve en el mundo del arte, de la intelectualidad y la alta sociedad más como un competente y exquisito aficionado que como un profesional. Su horizonte está constituido por Elstir, Bergotte y Vinteuil, no por Swann, menos aún, en este punto, por Charlus, otro aficionado culto y exquisito. Pero, a diferencia de aquellos, el mundo en que se mueve, la vida que hace, son obstáculo para cumplir su deseo, su destino. La vida mundana le impide trabajar y es muy consciente de ello, la vida en general, atender a sus amistades, a sus amores, son motivos que le impiden escribir, dedicarse a su obra. La posibilidad de escribir, que no está inscrita en su necesidad, forma parte del tema pero, también, usando la terminología de Sklovski, de la fábula. De esa manera, la acción se dobla de una reflexión sobre las relaciones entre el arte y la vida, entre los personajes reales y los de ficción, entre el narrador y el escritor que desea ser. Esta duplicidad ha permitido hablar tanto de novela biográfica y psicológica cuanto de teorización artística o estética. Ambos elementos son, en mi opinión, inseparables porque la narración lo es tanto de las anécdotas novelescas y las reflexiones estéticas cuanto de la realización de ese destino y, ella misma, de la novela que desea escribirse.

La pregunta por la naturaleza del arte y su relación con la vida, las cosas y los acontecimientos reales, aparece ya en los primeros momentos de la *Recherche* y no desaparecerá hasta la última página. Cuando la pregunta tiene anecdótica, argumen-

talmente, una respuesta, la novela termina: es innecesario continuar porque la respuesta es la novela misma.

En los primeros tramos del relato escribe el narrador sobre los campanarios de Martinville, se pregunta ya, de una forma un tanto elíptica, por la condición del arte, quizá sólo palabras, pues nada hay detrás de su escrito, ninguna idea filosófica grande... El escritor busca algo detrás de las cosas, pero ese algo no parecen ser sino las palabras: «Lo que se ocultaba tras los campanarios de Martinville debía ser algo análogo a una bonita frase, puesto que se me había aparecido bajo la forma de palabras que me gustaban...» (I, 180). Mucho más tarde se preguntará: «Si el arte no es, realmente, más que la prolongación de la vida, ¿vale la pena sacrificarle nada? ¿No es tan irrelevante con ella? (II, 809). Entre ambos momentos, la distancia de casi toda la novela, de la vida y la obsesión del narrador, dispuesto a pasar desde las palabras a la vida misma, como si fueran intercambiables.

Esta respuesta negativa encierra el germen de una contestación que el narrador desgrana a lo largo de todo el texto y, muy especialmente, en *El tiempo recobrado.* Al escribir no se aparta, contra lo que ellos pudieran pensar, de los amigos que asisten a la fiesta de los Príncipes de Guermantes, ese mundo que tanto ha deseado. Ahora lo va a realizar mejor: «¿No era para ocuparme de ellos por lo que me alejaba de los que se quejarían de no verme, para ocuparme de ellos más a fondo, para realizarlos?» (A, 350). Lo que el arte añade a las personas y a las cosas es perfección, lo que permite hacer con la vida es realizarla, advertir y plasmar, lo que la vida nos oculta, aquello que la costumbre y la rutina nos impiden ver. El arte, la literatura, no representan al mundo, nos revelan la «diferencia cualitativa que hay en la manera como se nos presenta el mundo» (A, 246). Es una forma de verlo, no de reproducirlo, y por eso puede entrar en contradicción con otros deseos, de los que es paralelo. «Tanto en un caso como en otro —afirma el narrador—, trátese de impresiones como las que me produjo ver los campanarios de Martinville, o de reminiscencias como la de la desigualdad de las dos losas o el sabor de la magdalena, había que procurar interpretar las sensaciones como los signos de tantas leyes y de tantas ideas, intentar pensar, es decir, hacer salir de la penumbra lo que había sentido, convertirlo en un equivalente espiritual. Ahora bien, este medio que me parecía el único, ¿qué otra cosa es que hacer una obra de arte?» (A, 226).

La imagen artística que es la novela reúne motivos tan lejanos como el sabor de la magdalena, los campanarios de Martinville y la desigualdad de las losas que, en *El tiempo recobrado,* le evidencian sus posibilidades como escritor. De esta forma, aquellas impresiones, esa sensación, cobran su sentido verdadero. Dejan de ser un hecho, un acontecimiento más del pasado, vienen al presente y adquieren la condición de signos. El escritor ve los hechos como signos y con ellos construye la imagen en que los hechos-signos se refieren unos a otros, en un sistema que va más allá y está más acá (porque pertenece a otro mundo), de la linealidad narrativa. La memoria anula la linealidad narrativa, consustancial con el continuo verbal y la subsume en una presentatividad, en una simultaneidad que es característica de la imagen: todos los motivos se dan ahora, en cuanto signos, simultáneamente y están ante el sujeto. Impresiones que se produjeron en tiempo anterior y quedaron allí guardadas vuelven

ahora, se ponen en primer plano y encajan en ese puzle que, como el de un caleidoscopio, construye imágenes nuevas a partir del mismo material visual. El material, los hechos, son signos porque pueden incorporarse a esa imagen, porque en la estructura de escenas que se configura adquieren un sentido diferente al de la mera fábula, al de hecho narrado, sin por ello perder su condición de tal y pertenecer, así, también al pasado. El narrador nos lo dice en sus reflexiones y nosotros lo vemos en su escritura.

¿Qué añade este entrar a formar parte de las leyes, de la trama que es la imagen, de los ejes que son los temas? Al hablar antes de la vida y el arte, de la fiesta de los Príncipes de Guermantes y su libro, ya indicó que no se alejaba de ellos, pues su obra les realizaría. En *El tiempo recobrado* encontramos un desarrollo de esta idea, del sentido preciso de esa «realización». El arte añade certidumbre y evidencia, pone delante lo que es, elimina la serialidad que la sucesión temporal impone para concedernos la «esencia permanente y habitualmente oculta de las cosas», liberando así al yo, al hombre, del «orden del tiempo» (A, 219-220). El arte y la evidencia que una sensación como la de la magdalena o las losas producen son similares, pero mientras que ésta no es duradera, en aquélla se alcanza duración y eternidad. La evidencia y la evidencia artística revelan un mundo en el que las cosas y los acontecimientos adquieren una fisonomía cierta, no sometida al transcurrir del tiempo, que queda, como en las imágenes de Elstir, apresado (I, 1388-1390).

La búsqueda de la certidumbre es uno de los temas eje de la *Recheche*. También aquí, narración anecdótica y construcción estilística y novelesca están inseparablemente unidas. La búsqueda de la certidumbre es uno de los elementos fundamentales de la acción novelesca: certidumbre de que encontrará a Gilbertte en los Campos Elíseos, de que le gustará la Berma, certidumbre de que conocerá a la duquesa de Guemantes y será admitido en su salón, certidumbre de que Albertine no le engaña..., son algunas de las más características. En una deseo, por su importancia temática y argumental, detenerme: la certidumbre del amor de Albertine se concreta en esa terrible e intensa disección de los celos que, presente a lo largo de toda la novela, alcanza su apogeo en *La prisionera* y *La fugitiva.*

La incertidumbre sobre el amor y la fidelidad de Albertine —parangonable al amor de Swann por Odette— no es sólo el motor fundamental del deseo amoroso del narrador, sino una expresión central de su configuración como personaje novelesco. Me atreveré a decir que, al menos hasta cierto punto, los celos pueden equipararse al arte y, por ello mismo, son la principal dificultad para la actividad literaria del narrador. La del narrador es una vida «siempre oscilando entre el deseo de saber y el miedo de sufrir», y en la oscilación está la tensión misma de los celos. Tanto en *La prisionera* como en *La fugitiva* el problema presenta una cuestión central: cómo dominar completamente, incluso después de muerta en *La fugitiva,* a una persona. Dominarla es conocer sus menores pasos y sus más pequeños pensamientos, aprehender su verdad, estar dentro de ella, sacar su esencia, el sentido de su más mínimo gesto, tener la evidencia, imposible para el celoso, de que es así y sólo así. El celoso busca evidencia y para ello construye certidumbres que de inmediato destruye para volver a construirlas. Como el arte, los celos no tienen pasado ni futuro, siempre

presente, escribe en *La fugitiva* (A, 86), porque los celos traen pasado y futuro a ese presente que es en el narrador, el sujeto que los sufre y los alimenta con sus indagaciones. El celoso construye imágenes, se hace apuestas, percibe indicios, signos, en todos los hechos y todos los liga con una idea o ley general, la de una traición posible. Insatisfecho siempre, tiene que verificar esas imágenes que se hace, atender a esos indicios que surgen del proceso, crear otros que, momentáneamente, poseen un don: son absolutos.

Como el artista, el celoso vuelve una y otra vez sobre lo mismo, la esencia de las cosas, la esencia del comportamiento de Albertine, visto de diversas maneras, concretado en mil figuras que siempre responden a la misma ley porque se configuran de acuerdo a la misma pregunta. El celoso y el artista no reproducen el mundo, lo ven de una manera y al verlo lo construyen. Incluso cuando parecen reproducirlo, incluso cuando Elstir pinta Balbec enseña a ver Balbec; cuando el narrador vigila a Albertine o pregunta a Andrée sobre su comportamiento las contestaciones, más que respuestas, son indicios de lo que pudo haber sido. La duda sobre la homosexualidad de Albertine y las respuestas diferentes de Andrée en *La fugitiva* (A, 149, 203, 213) son una manifestación de esa tensión en que el celoso existe, de la evidencia del presente y del inexorable cambio que el presente, sometido a la creación del celoso, sufre.

Hay, sin embargo, una diferencia fundamental entre el celoso y el artista: lo que en aquel es defecto es en éste plenitud. El celoso, y todo enamorado es celoso viene a decirnos el narrador (aún más, sólo cuando hay celos hay deseo amoroso), quiere poseer totalmente al amado, dominarle completamente, lo que sólo logra cuando Albertine está dormida: «Mis celos se calmaron porque sentía a Albertine convertida en un ser que respira y que no es otra cosa, como lo manifestaba ese aliento regular por el que se expresa esa pura función fisiológica que, enteramente fluida, no tiene el espesor de la palabra ni el del silencio; y en su ignorancia de todo mal, su aliento, extraído más bien de una caña hueca que de un ser humano, era verdaderamente paradisíaco, era el puro canto de los ángeles para mi que, en esos momentos, advertía a Albertine sustraída a todo no sólo materialmente, sino moralmente» (II, 667-668). El amor realizado, la posesión absoluta, anonada al amado y lo desfigura, una «caña hueca» es, por ello, imposible. El artista, por el contrario, lejos de anonadar lo presentado, lo sitúa en un mundo nuevo, lo recupera y extrae del olvido para conocerlo mejor y, así, ofrecérnoslo.

Los celos construyen al celoso. La indagación sobre los indicios, las sugerencias, las sospechas, abren un proceso en el que se configura la personalidad del celoso. Este deja de ser el que parece a los ojos de todos, la persona normal que los restantes protagonistas ven, y crea una figura nueva que sólo él y quienes son objeto de sus celos conocen. Los celos configuran ese personaje que es el narrador y se integran de esta forma en la narración novelesca. La construcción de ese sujeto va haciéndose lentamente a partir del desarrollo de sus deseos y sus celos, y éstos intervienen también, como muy bien sabe el propio narrador, en el comportamiento de Albertine, de Andrée..., de todos cuantos están relacionados con el asunto central. Paulatinamente, la *Recherche* deja de ser la presentación de un mundo —Combray, la familia del narrador, la servidumbre, los amigos...— para convertirse en su construcción y de la

misma manera que los hechos son signos para construir la imagen artística, los hechos, cualesquiera acontecimientos, son también signo o indicio con el que alimentar los celos, la imagen monstruosa del engaño siempre presente. Los celos son la vida del celoso y el prisma con que toda otra vida es percibida; el estilo es el prisma, la perspectiva con los que el artista se acerca a la realidad empírica y construye la artística. En realidad, no existe una percepción empírica o fáctica de las cosas porque, para el celoso, todos los acontecimientos son signos, indicios de ese mundo que está construyendo y destruyendo, es decir, *su* vida, *la* vida para él, *la* vida en cuanto narrador. También los celos han construido a Swann, construcción que es destrucción de su vida social y, finalmente, física, que es, así, la aparición de un mundo nuevo, sorprendente pero no inesperado.

La obra del celoso es similar a la obra del arte. La imagen artística, como los celos, construye a su propio autor, al sujeto virtual que siempre supone. El texto proustiano aparece como una reflexión sobre ese sujeto en un doble sentido o nivel: en cuanto que el sujeto-narrador forma parte de la acción novelesca, de la trama argumental o fábula y, por tanto, del relato contado, es decir, de la representación de un mundo empírico al que el texto hace referencia y, simultáneamente, pone en duda; mas también, y éste constituye el segundo nivel de sentido, ese sujeto-narrador se vislumbra como el constructor de un mundo, el narrado, que posee autonomía propia aunque no sea independiente, que se «alimenta» del punto de vista del narrador para ser lo que es, y que «alimenta» a su vez a ese punto de vista, dándole aliento concreto. En este segundo sentido, cabe afirmar que la noción de empírico a que antes se aludía, y a la que alude todo relato/representación de algún acontecimiento, pierde su peso y queda difuminada: en la fábula empiezan a aparecer temas que, sin desvirtuarla, se convierten en componentes esenciales del texto. Se ha producido una derivación que tiene importancia: frente a la concepción del relato mimético que representa con palabras y linealmente un acontecer, frente a la concepción que entiende el relato literario como una fabulación más o menos lejana (más o menos fiel) del asunto contado/representado, aquí los temas establecen un punto de vista sobre la fábula y, mediatamente, sobre lo que ella refiere. Aquel punto de vista configura un modelo para acercarnos a la fábula y lo por ella referido, es decir, un modelo del mundo, no su representación. Tal es la condición fundamental de la imagen artística.

Creo que es posible explicar este proceder recurriendo a las tesis de Jakobson sobre la condición del lenguaje poético y literario [18]. En el texto proustiano se produce un deslizamiento tal que la articulación sintáctica adquiere un valor semántico. Los valores semánticos aparecen sin que tal articulación pierda su carácter sintáctico, sin que la narración deje de ser tal, pero se ponen de manifiesto en los temas o ejes, en la estructura que, subsumida en la fábula, sin negarla pero superándola, establecen, en la condición temporal que al margen de la cronología lineal fijan... Cuando Proust ponía en boca del narrador aquella reflexión sobre el proceder literario de madame de Sevigné, no se limitaba a dar un ejemplo de sus conocimientos, además de matizar con rasgos bien concretos a los personajes, en este caso a la abuela del narrador y al

[18] ROMAN JAKOBSON: «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

narrador mismo, apuntaba a un orden, una organización literaria que no por capricho recurre a la metáfora visual (el orden de la percepción y no el de la sucesión empírica). El texto no fija sólo unos temas en la fábula, no se limita a establecer una selección y ritmo temporales —todo ello podría incluirse en la perspectiva de la representación y el respeto a la «neutralidad semántica» de la articulación sintáctica—, además de todo ello fija unos límites para esa estructura temática, que se construye al margen de la linealidad cronológica, presentando en cada instante una imagen con esa virtud de la simultaneidad que es característica de la organización visual.

A diferencia de otros autores, Proust pone de manifiesto las razones y los procedimientos de que se sirve para llevar a cabo ese programa, las vías por las que ese deslizarse de la articulación sintáctica a los valores semánticos es posible y necesaria. No se trata de cualesquiera valores semánticos, no hay metáforas para adorno de lo dicho, ni representación más o menos pormenorizada, que introducirían también valores semánticos..., pero no artísticos. Los valores semánticos que la articulación ofrece configuran un modelo porque ponen un sujeto (aquí explícitamente y ésta es una característica de Proust, en otros autores de forma implícita) desde el que tales valores son genéticamente posibles, convincentes narrativamente y estilísticamente coherentes.

Tadié ha señalado que se pueden distinguir dos *yo* en el texto proustiano, un «eje trascendental» (au sens kantien, qui concerne les conditions à priori de la connaisance), et un moi empirique que, celui dont le narrateur se souvient, et don il écrit l'historie. C'est ainsi qui l'on passe d'une procédé de narration, la première personne, à un personnage: celui qui raconte est la même que celui qui est raconté» [19]. El yo kantiano, condición de todo conocimiento —condición aquí de ese mundo que son Guermantes, Saint-Loup, Gilberte, Albertine, etc.—, se convierte en el narrador y el narrador, a su vez, descubre su propia condición de yo trascendental. Por ello mismo, la novela no tiene dos lecturas sino una sola: que nos envía de uno a otro nivel, de uno a otro sentido, según el rasgo propio de toda imagen, que media con su presencia las que parecen convencionales relaciones entre el yo y las cosas.

En este horizonte cobran pleno sentido tanto las consideraciones que el narrador desgrana respecto del arte de Elstir, Bergotte y Vinteuil, cuanto su propia concepción de la literatura y, muy en especial, aquella afirmación sobre el libro que ha de hacer —«construiría mi libro, no me atrevo a decir, ambiciosamente, como una catedral, sino simplemente como un vestigo» (A, 405)—, afirmación que inicia las páginas finales de *El tiempo recobrado,* precisamente cuando ese libro ya está hecho y, de toda justicia es decirlo, ambiciosamente, como una catedral.

VALERIANO BOZAL
Castelló, 9, 5.º dcha.
28001 MADRID

[19] J. Y. TADIÉ: *Proust,* París, Belfond, 1983, pág. 45.