

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 crítica de este tópico, con la pretensión de llegar a una captación más precisa de lo específicamente literario⁹. 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.