

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<sup>16</sup>. 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.

---

<sup>16</sup> 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 *Phédre* o como si Phédre 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) <sup>17</sup>.

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

---

<sup>17</sup> 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.