

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 *Recherche*. 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 Guermantes y será admitido en su salón, certidumbre de que Albertine no le engaña..., son algunas de las más características. En un 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 mí 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, ofrecérselo.

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<sup>18</sup>. 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

---

<sup>18</sup> 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 connaissance*), et un *moi empirique* que, *celui dont le narrateur se souvient, et don il écrit l'histoire. C'est ainsi que 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*<sup>19</sup>. 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 vestigio» (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

---

<sup>19</sup> J. Y. TADIÉ: *Proust*, París, Belfond, 1983, pág. 45.