

Odette se deposita en la imagen de Odette propiamente dicha, que se transforma en el ser amado de Swann.

En el reverso del proceso (Albertine desaparece y abandona al narrador) ocurre lo mismo. Ella le escribe: «te dejo lo mejor de mí misma», intuyendo que es una imagen en el narrador, conformada con ciertas sugerencias especialmente bien valoradas por él. Albertine, como depositaria de esas partes, las divide y las administra, dejando una imagen parcial de ella en el narrador abandonado. El, tal vez, seguirá amando esa imagen, con abstracción de la persona real que le servía de soporte (Albertine concreta), pues la ilusión tendrá la misma vigencia, aunque transformada en alucinación.

El ser amado como resultado de un proceso ilusorio es la enésima reformulación del amor romántico, tal como, por ejemplo, la plantea teóricamente Stendhal.

La figura stendhaliana que explica el fenómeno del amor es la *cristalización*.

Si en las minas de sal de Salzburgo se arroja en la profundidad de una de ellas una rama deshojada por el invierno, dos o tres meses después se la puede sacar recubierta de brillantes cristalizaciones; las ramitas más diminutas, tan finas como las patas del abejaruco, aparecen guarnecidas de infinitos diamantes móviles resplandecientes; resulta imposible reconocer la ramita primitiva. Llamo *cristalización* a la operación del espíritu mediante la cual se deduce de cuanto se le presenta que el objeto amado posee nuevas perfecciones.

(STENDHAL: *De l'amour.*)

También para Stendhal la organización interna del amante tiene una homogeneidad similar a la de la memoria y el deseo proustianos. El placer dominante tiñe de un mismo color la cristalización (imagen del ser amado) fraguada en su mente. Los *cristales amorosos* idealizan y disimulan la realidad del ser amado. El deseo envuelve su persona concreta y crea su propio objeto. Ocurre al revés que en las demás pasiones, dominadas por la fría realidad objetiva. En el amor, ésta resulta de una maniobra constituyente de la fantasía del amante.

En este sentido, el paradigma del enamorado romántico es el Werther goetheano, que somete la realidad al tenor de sus deseos, con prescindencia de lo que ocurre fuera de ellos. Don Juan, en cambio, paradigma del amante clásico, es su opuesto. Su deseo, puesto que se dirige a la realidad de sus amadas, se ve siempre frustrado por ellas, como ocurre en lo ordinario de las demás pasiones: ambición, avaricia, etc. El verdadero amor romántico es, pues, en Stendhal, como en Proust, el que se dirige al objeto creado por la ilusión óptica del deseo.

Aun la función de la música en la afectividad del enamorado, tan característica en Proust (Swann ama a Odette *a través* de la sonata de Vinteuil), ya está tratada por Stendhal. Escribe el 25 de febrero de 1822:

Acabo de experimentar esta noche que la música, cuando es perfecta, pone al corazón en la misma situación en que se encuentra al gozar de la presencia del ser amado; es decir, que aparentemente proporciona la dicha más viva que pueda existir en la tierra.

La música es sensible (se puede oír), pero abstracta (no se puede descifrar como un discurso del lenguaje ni contiene figuras con un referente real claro, como cierta pintura). Es el lugar predilecto para depositar fantasías, porque no ofrece a la afectividad más que una exaltación sin causa concreta. El deseo, en esencia, también opera con un objeto inefable, por lo cual nada le es tan útil, cual posible objetivación, como la música.

Puede hablarse, en materia de amor proustiano o romántico, de un *idealismo del deseo*, como se habló ya del *idealismo de la memoria*. El sujeto crea el objeto con su mirada anhelante, y luego toma esa imagen como un objeto auténticamente exterior, es decir, como una realidad.

... la Belleza, acerca de la cual estaríamos tentados de preguntarnos si es, en este mundo, otra cosa que la parte complementaria que adjunta a una pasajera fragmentaria nuestra imaginación sobreexcitada por el anhelo.

(I, 713.)

El desfase entre el objeto amado y la realidad del ser amado que malamente lo soporta, produce una situación que el narrador paradójicamente califica de «insoportable». Por ello, concluye que se vive siempre con alguien que no se ama, para hacerlo vivir con el fin de que destruya el amor y no que lo realice. Una mujer, un paisaje, o una mujer que lo encierra, están allí para confirmar lo ilusorio de lo amable y disolverlo en la nada, como cada vez que se reconoce que algo es mera ilusión (III, 98).

Tan ilusorio es el objeto del amor, que se actúa ante el ser amado en ocasiones como si no se lo amara (que es lo que estrictamente ocurre) y aun cuando se sabe que no existe porque ha muerto. La actitud del amante, en estos casos, se asimila a un deber moral: hacerse amar, ganar los favores del amado equivale a reparar equívocos o a hacer el bien. El amor se vuelve así esencialmente no compartido, salvo en aquellos fugaces momentos en que el simulacro mutuo, «la bondad de una mujer o su capricho, o el azar, aplican sobre nuestros deseos, en una coincidencia perfecta, las mismas palabras, las mismas acciones, que si fuéramos realmente amados» (II, 835).

Cuando el narrador ama a Gilberte aún cree que el amor existe fuera del amante, por un simple acostumbramiento creado por la «cultura del placer», que no se inquieta por saber si la imagen y la realidad se corresponden.

Al depositar partes imaginarias de sí en el otro, el amante se enajena. El *aimant* (sujeto activo de la fantasía) transfiere partículas selectas y fantásticas de sí al *aimé* (sujeto pasivo, pantalla de proyección de la fantasía amorosa), también llamado a veces el *bien aimé*, como enfatizando que lo proyectado son las partes buenas del sujeto enamorado.

El sujeto pasivo (gramaticalmente, el participio pasivo del amor, como el amante es el gerundio) se convierte, a su vez, en poseedor y administrador de lo transferido, en figura de dueño. En francés, la amada pasa a ser la amante también, y se designa con el nombre de *maîtresse* (ama, señora, dueña, femenino de *maître*, que también envuelve la noción de maestría de quien enseña, instruye e inicia). En la antigua poesía provenzal, la amada suele aparecer en masculino, como *midons* (literalmente: «dueño mío, señor mío»). La relación de señorío, iniciada por el amante, como señor, frente al amado, como siervo, se revierte, porque es dialéctica, y el siervo pasa a señorear, como parte imprescindible del amante.

Ya en la etapa de Albertine, la esquizoidia del yo está aceptada por el narrador y se sabe que, por lo menos, si la amada es real, es una realidad incognoscible y dispersa. Más aún: cuanto más enigmática y fragmentaria sea su personalidad, más próclive a ser amada. Albertine es comparada con un juego de naipes encerrado en una caja, una catedral clausurada, un teatro antes de la función, la multitud diversa, infinita y sin identidad fija (III, 94). Gomorra, la ciudad mítica, invisible y dispersa del amor lesbiano, a la cual pertenece Albertine (al menos, en la fantasía celotípica del narrador), es definida como un «fragmentado *puzzle*» (III, 90).

En algún momento, cuando la tensión dolorosa del amor es llevada a su extremo posible, el amante cae en la cuenta de la distancia infranqueable que separa al ser amado de la imagen de lo amable. Por eso, sabiamente, se busca, en general, la mujer «que no es del tipo» del amante (como dice Swann) para facilitar una correcta percepción y disipar rápidamente lo ilusorio.

No desconfiamos de las mujeres que no son «nuestro tipo», las dejamos que nos amen, y si las amamos en seguida, lo hacemos cien veces más que a las otras, sin obtener jamás de ellas la satisfacción del deseo saciado.

(III, 1.022.)

Swann, paradigma del amante, que el narrador reconstruye en su memoria y toma como ejemplo para sus amores con Albertine, ama regularmente a mujeres que tienen una belleza vulgar, muy distinta de las cualidades físicas que lo atraen en las modelos pintadas o esculpidas. Una expresión profunda o melancólica lo enfría. En cambio, lo excitan las carnes sanas, rosadas y abundantes (I, 192). Esta excitación obnubila sus percepciones respecto de Odette, una mujer que si no fuera el objeto de su amor, difícilmente sería nunca su interlocutora.

Swann estaba, por otra parte, ciego en cuanto concernía a Odette, no sólo ante las lagunas de su educación, sino ante la mediocridad de su inteligencia. Más aún, cada vez que Odette contaba una historia tonta, Swann escuchaba a su mujer con una complacencia, una alegría, casi una admiración en las cuales debían entrar restos de voluptuosidad...

(I, 519.)

A pesar del paulatino conocimiento del ser amado en su realidad propia, la imagen primera, fascinante, que se tiene de él, se sigue manejando para reconocerlo y repetir la fascinación original. Esta imagen permite saltar sobre el olvido y el desinterés, decir el clásico «es ella» que abre el camino a una nueva fascinación (a una renovación de lo ilusorio). La mediocridad de la mujer amada simplifica el proceso: lo que importa no es el espesor de quien se ama, sino la profundidad del estado del amor, y éste se proyecta con más comodidad sobre un ser indiferente y de poco peso específico o tendente a la pasividad. Es como el suelo que recubre a una napa subterránea de agua desconocida y pérfida, que amenaza todo el tiempo con emerger. Acuática y escondida, como el claustro materno, es la mujer amada.

Ocurre en el amor lo mismo que en el tiempo: un rostro, unos hombros, una mirada, atraen e identifican al ser atractivo. Pasan los años, y la vejez cambia al otro en un tercero. Pero la imagen juvenil, guardada en la memoria fuera de los embates del tiempo, sirve para reconocer al otro, decir: «Es Fulano, que ha envejecido», en lugar de: «Es otro Fulano». En último análisis, no sólo se ama una imagen del ser amado, sino que se ama siempre la misma imagen, la original, como si existiera en un cielo platónico, ajena a toda acechanza accidental. Las imágenes sucesivas son rectificadas por el deseo, con el auxilio de la memoria (que siempre rectifica, como se ha visto), y homogeneizadas. «Recordar a un ser es en verdad olvidarlo» (I, 917), dice el narrador, queriendo significar: olvidar sus metamorfosis para conservar la identidad, y que sea «un» ser y no «varios». Al desear a las muchachas de Balbec, el narrador fragua una imagen simplificada e inalterable de ellas:

son un polípero, un coro de pájaros, algo homogeneizado a partir del sonido.

Para el deseo no hay vínculo ni progreso entre las imágenes que un mismo objeto despliega en el tiempo. Lo amable no se altera, aunque se altere el ser amado (o se modifique en la óptica del amante a medida que se acumulan datos sobre su «verdad»). Albertine puede ser conocida como una mujer mediocre, pero el narrador sigue amando en ella a una misteriosa muchacha al borde del mar. No importa que los placeres que le suministre sean medianos, y los deseos que no le deje satisfacer, riquísimos. Tampoco importa que Albertine no goce sexualmente con él, aunque, según el relato de Aimé, lo hace intensamente con mujeres. Menos aún que consiga muchachas por medio de Morel, que actúa como señuelo y como celestino, según cuenta Andrée después de muerta Albertine. La muerte no destruye la imagen del ser amado, como la vida no la conserva. Todo está en manos del olvido. Muerta Albertine, siguen los celos, junto al proceso de desilusión: para Albertine, su lesbianismo era criminal y vivía la posibilidad de casarse con el narrador como una redención, aunque él, por fin, haya decidido no casarse con ella.

Todo, en la relación del narrador con Albertine, es ilusión óptica. Tanto que tras su muerte, cuando conversa con Andrée, se mira en un cristal y ve que él tiene la cara de ésta, amiga y tal vez amante de Albertine. La identificación del amante con la imagen del amado, se transfiere con facilidad a un tercero que también «contiene» partes del amado. Andrée «mejora» la imagen de Albertine desmintiendo su lesbianismo (¿por compasión hacia el narrador?; no importa, sólo cuenta lo poco que el amante sabe realmente del amado) y el narrador termina enamorándose de ella (de la imagen corregida y aceptable de Albertine que hay en Andrée).

Resumiendo: la imagen de lo amable se superpone a la realidad del amado; más aún: la imagen primera se superpone a las subsiguientes. Lo que se ama es una imagen típica, inalterable. Por ello se repite sobre las realidades, intercambiables e indiferentes, de los distintos seres amados.

... la comedia amorosa que yo había escrito completamente en mi cabeza desde mi infancia y que toda muchacha amable me parecía tener las mismas ganas de representar, con poco que tuviera el físico del personaje. De esta pieza, sea quien fuere la primera actriz, que yo llamaba para crear o reponer el rol, el libro, las peripecias, el guión mismo, conservaban una forma *ne varietur*.

(I, 890.)

A poco de andado el camino de las experiencias amorosas, se comprueba el hecho:

... los seres a los cuales se aferraba sucesivamente mi amor permanecían siendo casi idénticos.

(I, 925.)

Todos, con «una fisonomía física e intelectual objetivamente poco definida», son retocados «según nuestros deseos y temores, inseparables de nosotros» (III, 495). La forma del último amor, aun cuando se disuelva en el olvido, ya está condicionando a su sucesor. Renace en costumbres cotidianas de origen inmemorial, en comportamientos casi reflejos y mecánicos. Es un modelo interior, un tipo del sí mismo para el amante, una suerte de yo fantástico, como queda dicho.

El narrador se enamora de Gilberte, que es depositaria de los prestigios de Swann y de Bergotte. Luego, de la duquesa de Guermantes, depositaria de los prestigios de la aristocracia francesa. Siempre, de Françoise, con quien vive el idilio del señor y el siervo. Por fin, de Albertine. En ella sintetiza la servidumbre de Françoise, la memoria de Gilberte (descubrimiento del sexo como el juego clandestino) y de la de Guermantes (pide consejo a ésta sobre cómo vestir a Albertine para que tenga «un aire Guermantes»).

Lo mismo ocurre con Charlus: en el prostíbulo de Jupien, se hace llevar a su habitación a sujetos que se parecen físicamente a Charles Morel, aunque el carácter corporal sea muy distinto, en la medida en que un violinista se supone diferente de un marinero o un matarife.

Por fin, la imagen sublimada, la imagen primera y el tipo amoroso se disuelven ante la realidad del ser amado, en un típico proceso de desilusión/realización, recurrente en la *Recherche*. Odette—Swann termina sabiéndolo—es un ser vicioso, que disimula sus taras ante quien le conviene afectando ser virtuosa; es fea, vulgar; ha sido prostituta; tiene un lado lesbiano, frecuenta a rufianas y celestinas. Con sabia ironía, Swann exclama, al final del proceso de *Enttäuschung*:

¡Y pensar que he arruinado los mejores años de mi vida, que quise morir, que tuve el más grande amor por una mujer que no me gustaba, que no era mi tipo!

(I, 382.)

Imitando a Swann, como siempre, el narrador se hace el mismo razonamiento ante el retrato de Albertine. No la ha amado nunca y en esto va más allá que Swann. Sabe más de la ilusión, porque no ha hecho nada con su amada, más que amarla contemplativamente y llegar a la conclusión de que todo era ilusorio, menos el sentimiento, que no estaba dirigido a Albertine, sino a una abstracción señalada por ella, a un significado del que ella era mero significante. Swann, en cambio, a pesar de