

«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 Gilberte 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'équivoque, 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 vista¹³. «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 sensible¹⁵. 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 perfila 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 aquella 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