

para. Al comienzo, la comparación es entre la sirvienta y un personaje del cuadro que lleva una antorcha, pero después se desplaza y se concentra sobre la luz que exalta la belleza de los cuerpos desnudos presentes tanto en el cuadro como en la escena real. Así, el cuerpo de Albertine se pone en relación con aquél, sensualísimo y erótico, que en el Louvre podemos ver tendido en el suelo.

Debo confesar que cuando en 1986 escribí la nota sobre ese pasaje, olvidé hacer lo que en general siempre he hecho escrupulosamente: ver el cuadro o leer el libro del que Proust habla. No percibí pues que se trata de Caín y Abel y que el cuerpo desnudo, muy bello y atractivo, es de un muchacho y no de una muchacha. Y en mi nota no digo que nos encontramos frente a un *lapsus* de Proust, en el cual la imagen revela la exacta naturaleza del crimen que la Justicia y la Venganza divina (las Erinias muy conocidas por Orestes) están a punto de castigar: una relación homosexual. Cierro el paréntesis.

En *Albertina desaparecida*, Gilberte Swann, que se ha casado con Robert de Saint-Loup, es comparada a «ese personaje de opereta que declara: Mi nombre me dispensa, creo, de extenderme» (IV, 248). Se trata de Agamenón en *La bella Helena*, libreto de Meilhac y Halévy, música de Offenbach: una «obra maestra» del gusto de Proust. Pero es necesario primero recordar que en ese momento de la novela las referencias intertextuales tienen la función de confirmar, por analogía, la confusión y la mezcla de Sodoma y Gomorra, entre la normalidad y la diversidad, después de que «el muro de Berlín ha caído», es decir, después de un conmovedor descubrimiento: el camino de Swann y el de camino de Guermantes, en lugar de ser una proposición de exclusión recíproca, son perfectamente compatibles. Incluso los sexos no están separados. Todos los hombres y todas las mujeres son hombres-mujeres. En este cuadro semántico la opereta de Offenbach no carece de importancia. Gilberte es indentificada con Agamenón, un «rey barbudo», y por lo tanto ella es una mujer-hombre (en efecto, se supone que ha tenido relaciones con Albertina). A pesar de su título, la pieza podría haberse llamado mejor *El bello Paris*, porque su centro es la belleza extraordinaria de los hijos de Venus: un encanto irresistible emana de su cuerpo; es el verdadero objeto del deseo. Sin duda, *La bella Helena* es una parodia divertida. Pero hay una intuición subrayable en esta referencia proustiana. Con ella, nos dice sin decirlo, que el secreto de la vitalidad extraordinaria de ese teatro musical cómico es su ambigüedad erótica, que contiene algo de locura y de surrealidad, de ningún modo «burguesa», sino bastante subversiva y liberadora.

Existe una analogía entre esta referencia y aquélla, mucho más importante, del *ballet La leyenda de José*, pues el libreto (pero no es un libreto sino una novela dramática, rica en descripciones y en atmósferas) es de

Hugo von Hofmannstahl y Harry von Kessler, y la música de Richard Strauss, quien la compuso para la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev. Sería demasiado largo recorrer en detalle todo lo que Proust –verdadero prestidigitador– llega a extraer para su novela y en particular para la historia de Albertina, de ese ballet que pudo haber visto, creo, en mayo de 1914, pocos días antes de la muerte de Agostinelli.

En una de mis notas he descrito el rico movimiento o transferencia intertextual que va del ballet a *La búsqueda*. Hoy me pregunto por primera vez si hay también un movimiento inverso, de *A la búsqueda*, al texto de Hofmannstahl y Kessler y la música de Strauss. Necesitaría algo más de tiempo para agotar ese interesante tema. Sólo puedo decir algo, por ejemplo que veo una actitud de lectura opuesta a la practicada por Proust en el caso de la *Bella Helena*. En aquella, Proust nos hace comprender que una opereta que no tiene nada de trágico ni de serio, que forma parte, para los críticos profesionales, como nosotros lo somos, de un «género» menor, puede sin embargo tener aspectos inquietantes y turbios. En esta referencia encontramos la hipótesis de una elevación a partir de un registro bajo, y por lo tanto de una valoración del texto. En el caso de *La leyenda de José*, lo que es alto, trágico y ultradecadente pero que, gracias a esa exasperación expresiva sin frenos inhibidores, podría quedar demasiado abstracto y lejano, es rebajado al nivel de lo cotidiano, y Proust encuentra ahí los hechos simples, mediocres y en ocasiones un poco sórdidos de su vida privada: su amistad con Agostinelli con todas sus preocupaciones, las salidas de un hombre joven, las pequeñas miserias relativas al dinero, su muerte, las deprimentes sospechas. Pero con este cortocircuito, Proust inyecta verdad en el ballet de Strauss que en sí mismo será la negación radical de todo naturalismo o verismo; lo vuelve actual por aburguesamiento y bajo nivel. Proust hace un poco lo mismo con Wagner, sobre todo con el Wagner mayor, el del *Tristán*, el de la *Tetralogía* y el de *Parsifal*. Los héroes de Wagner y de Strauss son transformados en *Kreatürliche*, en *créateurs*, como dijo Auerbach. Es como si el Narrador dijera, parafraseando a Flaubert: «Madame Putifar soy yo». Los personajes de *La leyenda de José*, que son –hay que admitirlo– un poco esquemáticos e inverosímiles, así como los mucho más conseguidos de Wagner, no pueden dejar de aprovechar el hecho de que se les deje entrar en nuestras salas y dormitorios un poco mediocres, y que se les ayude a poner los pantalones, batas o pijamas «normales» comprados en las galerías Lafayette. Es verdad que Albertina, con su capa de Fortuny, busca sin éxito salir de la banalidad y transformarse en un personaje de ópera o de ballet, pero, por un movimiento inverso, José desciende desde el mito hasta la página de sucesos, al plano del lector. Disminuidos, Siegmund, Siegfried, las Valquirias, José y todos los otros artistas del circo proustiano cesan de ser ficticios y

un poco ridículos y se tornan sublimes, emotivos, conmovedores. Su *papier maché* se torna carne (*Verbum caro factum est*). Como la buena hada de Collodi, Proust transforma la marioneta en verdadero muchacho. Se puede detestar la música de Wagner si uno no ha leído a Proust, pero *después* de haberle leído y comprendido se está obligado a amarla. En el caso de Proust, más que crítica se trata de una introducción a las joyas de la literatura, de la música y del arte.

Este escritor, que ha insistido sobre la necesidad de separar el yo que escribe del yo que vive, cuando aborda en su novela, a través de referencias, las grandes o pequeñas obras de arte de la prosa, de la poesía o del teatro, parece extrañamente decidido a suprimir toda distinción entre el arte y la vida, a cortocircuitar los textos y los acontecimientos ligados a la formación de sus héroes (que recuerdan a menudo a aquellos que han sido vividos por Proust).

Continuemos con Racine, es decir con el empleo proustiano de *Fedra* y de *Esther*. Numerosas veces Hipólito y la reina son comparados a Albertina y al Narrador, que entran así un poco en el mito en las escenas del teatro clásico. Esto es importante para diseñar la parábola de la culpabilidad, en particular en *Albertina desaparecida*, como yo espero haber mostrado suficientemente en mis notas. Pero el rol de esas referencias es más vasto. Hay también la voluntad de mostrar un cierto número de ejemplos de una lectura que se hace carne y sangre, que penetra en el lector para ayudarlo a conocerse mejor, ocasionalmente *a posteriori*, y a mirar en el fondo de su corazón. La obra de arte –lo ha escrito Proust– es un instrumento de óptica para leer en nosotros. Se podría hacer el mismo discurso a propósito de la actitudes del Narrador cuando escucha algunas melodías de *Manon* de Massenet (IV,35), o cuando utiliza, en su correspondencia con Albertina, dos poesías de Mallarmé (IV,39); cuando habla de los versos de Horacio que Diderot cita gustosamente (III,832), o cuando, para acompañar el episodio un poco misterioso de las dos pulseras regaladas por alguien a Albertina, él recuerda –sin decírnoslo– un página del *Viaje de un joven anarquista por Grecia hacia la mitad del cuarto siglo antes de la era vulgar*, del abad Jean-Jacques Barthélemy (III, 832).

El acercamiento entre ciertas situaciones existenciales podría ser la clave para leer mejor, o releer el texto referido. En el caso de Mallarmé, por ejemplo, la referencia puede funcionar sólo si, entre las numerosas interpretaciones posibles del difícil soneto que comienza con el verso *M'introduire dans ton histoire* se descartan algunas de ellas. Toda intertextualidad es interpretación: exige una elección.

De la misma manera, cuando el narrador vuelve a París en automóvil después del paseo con Albertina en el parque del Versailles, al atardecer (*La prisionera*, III, 831), quiere exponerle a ella su cultura y le declama