UNA TEORIA PROUSTIANA DEL AMOR *

A Fernando Fraga.

> ... había un deseo de posesión en el origen de una curiosidad.
>
> (I, 788.)

> ... el amor, sentimiento que (sea cual fuere la causa) es siempre erróneo.
>
> (II, 798.)

> El amor: nuestra apasionada entrevista con nosotros mismos.
>
> (III, 891.)

El amor proustiano es un sentimiento erigido sobre el ejercicio de la propiedad, dirigido a un objeto abstracto e imaginario que ilusoriamente se identifica con un sujeto real, conducido por la finalidad de conocer y cuya función es el reconocimiento del amante en el amado. Deliberadamente dejo de lado en esta definición el componente sexual, porque en Proust nunca aparece directamente referido, por maniobras de censura o de desplazamiento que se pueden calificar de puritanas.

La concepción proustiana del amor es, pues, trascendental, ya que la experiencia amorosa no tiene un fin en sí misma, sino que persigue conocer a través de lo amoroso. Más abajo veremos que esta ideología del amor tiene su antecedente en Platón y que no es descaminado hablar de un platonismo proustiano.

Por otro lado, el amor proustiano pertenece al orden de lo simbólico, ya que lo que se ama verdaderamente no es el ser amado o que se cree tal, sino aquello a lo cual el ser amado remite o señala, siendo su mero signo o síntoma. También Platón recurre a la imagen del *symbolon* para explicar el hecho amoroso. Así es correcto aplicar al amor los mecanismos que se han descrito como propios de la memoria, el deseo y el recuerdo, tanto como las consideraciones acerca de los objetos y personas que son depositarios de prestigio, y el aura con que se los rodea normalmente.

* Fragmento del libro inédito *Por el camino de Proust.*

Por fin, corresponde pensar en la estructura que soporta todas las relaciones humanas, la trama social, que también sirve de apoyo a las relaciones amorosas del mundo proustiano. Las claras connotaciones de clase que tienen el amante y el amado, en Proust, legitiman la categoría de la *socialidad del amor,* a partir de la cual se inicia su análisis.

1. La relación entre el señor y el siervo

Si el amor es reconocimiento (conocimiento de sí mismo, conocimiento en espejo) del amante en el amado, entonces en la relación de amor se reproduce la estructura señor/siervo tal cual la describe el clásico pasaje de Hegel. El señor es *mediación consigo a través de otra conciencia,* o sea, una relación del señor consigo mismo a través de la conciencia del siervo, que no puede ser penetrada y que, por tanto, es una cosa para el señor. El señor es potencia sobre el siervo, que es libre como cosa, pero dependiente de su señor como sujeto. A su vez, el señor no puede existir sin el siervo, que es el vínculo consigo mismo y con las demás cosas. El señor se relaciona mediatamente con las cosas por medio del siervo, que es una metáfora de su cuerpo: sus manos, sus pies, su voz, etc. En este sentido, el señor depende del siervo para ser señor, su vínculo es de mutua dependencia y de mutua mediación. No hay conciencia libre sin conciencia servil, no hay sí mismo sin otro, aunque sólo se pueda saber de sí mismo. El yo, como ya se vio respecto de Proust, es necesariamente social.

Esta estructura de relación tiene, para el narrador de la *Recherche,* una correspondencia que podría denominarse psicológica. En efecto, la psicología del narrador es la de un señor que se relaciona con las cosas a través de un equipo de siervos que lo tiranizan. Este es su modelo amoroso.

Encerrado en su habitación, inerme, postrado por la enfermedad y por el parasitismo, el narrador se sirve de los personajes de su entorno inmediato para estar en el mundo de las cosas y saber de él. Normalmente, estos personajes son mujeres, las primeras que suscitan su amor: la abuela (con quien tiene su auténtica relación edípica), la madre, las criadas; finalmente, la traducción erótica directa de ellas, la amada, Albertine.

El señor se enamora de sí mismo a través del siervo: ésta sería la fórmula del señorío llevada a la relación amorosa. Ama en el siervo su ser fuera de sí, su imagen eficaz y activa, la medida de su potencia, puestas en algo exterior y por ello fácilmente reconocibles. Así como

se vale de los órganos serviles para manejar las cosas, se acaricia con las manos del siervo, se ama a través de su cuerpo.

La persona del siervo es, en efecto, identificada con las cosas a las que el señor llega a través de él, como si estas cosas tuvieran una impronta servil (inmediata) que es, por razones de dominación, señoril (mediata). Así, el olor del pollo guisado que identifica a Françoise:

> ... estos pollos... que habían llevado lejos en Combray el olor de sus méritos y que, mientras ella nos los servía en la mesa, hacían predominar la dulzura en mi concepción especial de su carácter, el aroma de esta carne que ella sabía convertir en untuosa y tierna, no siendo para mí sino el propio perfume de una de sus virtudes.
>
> (I, 121.)

No es descabellado, pues, pensar que la relación narrador-Françoise es el modelo amoroso del primero. Tampoco es absurdo señalar el valor pedagógico que tiene para él la figura de Françoise, instructiva como siempre lo es la del ser amado. Así como el amante enseña al amado, se instruye a través de él.

La «clarividente y pesimista» Françoise, ligada al mundo de la vieja provincia francesa, al interior pomposo de las mansiones antiguas, a las relaciones de servidumbre y de intimidad entre amos y criados, es la vinculación más remota del narrador con el orbe de la aristocracia. Françoise es amiga de los criados del barrio, que le traen información *tibia* producida en la hermética privacidad de los palacetes del Faubourg. Por ella el narrador sabe y puede fantasear acerca de ese universo dorado y lejano.

Françoise, como la nobleza a la cual pertenece como *órgano servil,* tiene esa suerte de sabiduría infusa, como racial e instintiva, que es propia de antiguos señores y de antiguos escuderos y rodrigones:

> No se podría hablar de pensamiento a propósito de Françoise. Ella no sabía nada, en ese sentido total en que no saber equivale a no comprender, salvo las raras verdades que el corazón es capaz de alcanzar directamente. El mundo de las ideas no existía para ella. Pero ante la claridad de su mirada, ante las líneas delicadas de su nariz, de esos labios, ante todos estos testimonios de los cuales carecen tantos seres cultos para quienes significarían la suprema distinción, el noble destaque de un espíritu de elección, se turbaría uno como ante la mirada inteligente y buena de un perro del cual, por su parte, se sabe que todas las concepciones de los hombres le son extrañas...
>
> (I, 650.)

El retrato de la persona naturalmente sabia podría llevarse a la figura de una duquesa, sólo que en vez de un perro de raza la metáfora

sería un ave del Paraíso. De todos modos, está allí el nivel de la calidad racial del señorío que es común a señores y criados, porque no hay los unos sin los otros. Y también está allí la fascinación del narrador, pequeño burgués cursi, por los prestigios de la nobleza, cuya aura alcanza a los criados después de tantos siglos de trato regular y necesario.

También señorial es el trato de Françoise con los proletarios. Son escasos en su relación, pero cuentan para ella esencialmente, y esto se advierte en el protocolo que utiliza para tratarlos.

En cuanto a los señores, no les concede la menor importancia. El narrador observa que mientras Aimé, otro servidor, se manifiesta feliz cuando oye hablar de un título, Françoise ni ensombrece su rostro ni vuelve sus palabras secas y breves, «lo cual demostraba que amaba a la nobleza no menos que Aimé, sino mucho más» (I, 695). Lo mismo se nota cuando habla familiarmente de las testas coronadas («Amelia, la hermana de Felipe», es la reina de Portugal, por ejemplo), con «esa falta de respeto que, en el pueblo, es la manifestación del supremo respeto» (I, 779). Françoise, la sierva monárquica, es el inverso de Saint-Loup, el aristócrata republicano. Ella puede oír hablar del genio de Napoleón o de la telegrafía sin hilos sin inmutarse, inmersa en sus tareas (tal vez remover las cenizas de la chimenea), pero no puede oír un nombre de arraigo, como el príncipe de Olerón, sin quedar maravillada como ante la contemplación de un vitral. Frente a su hija, desarraigada, que adopta la germanía de París, Françoise, como la duquesa de Guermantes, sigue hablando el francés arcaico y campesino de su aldea.

El vínculo amo-señor se repite en la *Recherche,* como estructura de relación social entre sujetos de distinta clase y como base necesaria para la relación amorosa.

Antes de servir en casa del narrador, Françoise ha sido criada de la tía Léonie en Combray. La tía es otro modelo para el narrador, ya que se trata de una señora inválida, que controla el funcionamiento del pueblo a través del sonido de las campanas de la iglesia, los relojes y los timbres, así como de la información que le suministra Françoise, dictadora doméstica que decide hasta los menús que toma su señora.

Entre Swann y Odette se da el mismo desnivel de poder económico y cultural que entre el señor y el criado. Aparece en su amor el tema de la pedagogía erótica: el amante instruye al amado, lo prepara para ascender en la sociedad y lo inicia en un nivel social superior, actuando como su mentor y patrono. Odette sabe que es intelectualmente inferior a Swann y quisiera participar en su mundo de sabiduría (por ejemplo, enterarse si el señor Vermeer de Delft vive todavía, ya que le

impide tomar el té con su amante). Económicamente, Swann necesita hacer ostensible su señorío colmando a Odette de regalos y pasándole 5.000 francos mensuales. Swann duda si tal generosidad es o no *mantener* a la mujer en el más puro estilo de la profesional del amor (que lo ha sido Odette), pero sus escrúpulos morales cubren la realidad del desequilibrio económico y decide aumentar su dotación a 7.000 francos.

La desigualdad de contenidos intelectuales entre Odette y Swann es proporcionalmente inversa al auge de su amor. En la plenitud de éste, Swann posterga su estudio sobre Vermeer. Cuando la relación vacila (a partir del concierto en lo de Saint-Euverte, donde Swan *escucha* objetivamente la sonata de Vinteuil, que es el emblema de su amor, y comprende que se trata de un estado de sugestión ilusoria), Swann se vuelve hacia Vermeer y estudia si el *Tocador de Diana,* que ha comprado, es un Vermeer auténtico o un Nicolás Maes. Al desgajarse la relación, Swann ve que los contenidos estéticos que ha puesto en Odette (la música de Vinteuil, la pintura de Botticelli) se desprenden de ella y permanecen, porque son las partes de él mismo que ha puesto fuera de sí y de las cuales se ha enamorado.

La relación entre Saint-Loup y el narrador, una amistad cargada de componentes amatorios, aunque no eróticos, es también un vínculo entre amo y criado. Después de su amor por Rachel, la mayor alegría de Saint-Loup es la amistad del narrador, al cual protege y del cual se hace admirar y confirmar en su calidad de gran señor, poseedor de elegancia natural, poderoso, bien nombrado, etc. El narrador es el siervo y el amado, que confirma la identidad del amante y señor.

Andrée, rica, ama a Albertine, pobre y huérfana. Charlus, rico y con títulos ancestrales, ama a Morel, pobre y plebeyo. En sus avances al narrador, el mismo Charlus se propone como un instructor del joven burgués en los salones aristocráticos, que tanto le apetecen. Saint-Loup, noble y rico, ama a Rachel, una actriz plebeya.

El otro modelo amoroso, no distante de éste, es la relación edípica. Amar a la madre es amarse a sí mismo, en una fantasía de regreso al adualismo primitivo, a una unión corporal entre la madre y el hijo que lleva en su claustro. Tal vez por motivos de organización matriarcal de la familia, el narrador ha transferido a su abuela su amor edípico. En sueños, el narrador cierra a besos la boca de su abuela. La identificación madre-hijo se explica claramente:

> Sus palabras sólo eran una respuesta debilitada y dócil, casi un mero eco de mis palabras; ella era, apenas, el reflejo de mi pensamiento.
>
> (II, 782.)

Como modelo amoroso (que siempre lo es y se transporta a sujetos que no estén cargados con la prohibición incestuosa), la situación edípica sirve al narrador para amar a Albertine (o creer que la ama). A veces, el placer que se anticipa en los besos de Albertine, se compara al que sentiría el narrador si lo besara su madre (II, 831). En otras ocasiones, se dirige a su amada, con su habla de niño, en Combray, como cuando dialogaba con su madre o su abuela. La identificación madre-abuela-Albertine se resuelve, finalmente, en su verdadera sustancia, la relación erótica. El desplazamiento lleva el amor incestuoso a un objeto innocuo: la mujer amada.

2. Lo amable

> El más exclusivo amor por una persona es siempre el amor por otra cosa.
>
> (I, 833.)

2.1. *El amante y el enamorado*

Los enamorados proustianos aman para saber, para poseer, para transgredir. Lo que se ama es, por tanto, objeto de curiosidad, de codicia, de pecado.

El amante, sujeto activo de la relación, se constituye a partir de la transferencia en el otro (el ser amado) de ciertas partes privilegiadas de sí mismo (lo amable). El amor es, pues, por definición, egoísta, amor propio. Ese «punto de vista egoísta que es el del amor» (I, 926), se ve actuar, por ejemplo, en una secuencia de besos entre el narrador y Albertine. El acercamiento es vivido como una relación entre el yo y el mundo, pero en seguida el narrador advierte que «no está perdido en el mundo», sino

> él que estaba encerrado en mí, en mi yo, que estaba muy lejos de colmar, en mi yo donde, sintiendo el lugar vacío para instalar tantos otros tesoros, arrojaba desdeñosamente en un rincón, el mar, el cielo y los acantilados...
>
> (I, 933.)

El ser amado es simplemente una cámara de eco del yo enamorado, un espacio vacío, dócil, apropiado, donde resuena la identidad del amante, a veces bajo la forma del nombre. El único momento de la *Recherche* en que sabemos que el narrador se llama Marcel es cuando Albertine escribe su nombre en una carta de amor (III, 157). El amante, a su vez, siente dentro de sí determinados ecos que despiertan la

imagen del ser amado, pero que se dan a partir de contenidos de su yo, que el mismo yo recupera luego de haberlos proyectado sobre el otro.

> La inteligencia de Albertine me gustaba porque, por asociación, despertaba en mí lo que yo llamaba su dulzura, como denominamos dulzura de un fruto a una cierta sensación que sólo está en nuestro paladar.
>
> (III, 495.)

La estructura del amante es, pues, como la del recuerdo y el deseo, musical. Una nota fundamental, la tónica, la que da el tono, es capaz de despertar, por simpatía de vibraciones, una serie de armónicos naturales en ella.

> ... nuestra vida... una serie de zonas concéntricas, contiguas, armónicas y graduadas, alrededor de un deseo primitivo que ha dado el tono, eliminado lo que no se funde con él, extendido el tinte dominante...
>
> (III, 552.)

2.2. *Lo amable en sí mismo*

Se ama para conocer. Platónicamente, la experiencia de amor trasciende lo amoroso y alcanza el nivel del conocimiento. Lo desconocido, que se supone «detrás» de alguien, acicatea el amor y convierte a ese alguien en el ser amado cuando, en rigor, se ama «lo que tiene detrás», lo que se imagina que puede conocerse a través de él.

> Que creamos que un ser participa en una vida desconocida en la cual su amor nos haría penetrar es, de todo lo que exige el amor para nacer, lo que más le importa, y lo que desvaloriza el resto.
>
> (I, 100.)

El amor de Gilberte en Combray es amor «por lo desconocido de su vida» (I, 410), en lo cual el narrador quiere «precipitarse, encarnarse, dejando la mía (la vida de él), que ya no me significaba nada».

En esta precipitación al espacio de lo desconocido, que como un abismo fascinante se despliega a partir del ser amado, hay ya la fantasía de una posesión. El amante inventa lo que desconoce en el amado, y esta invención es un apoderamiento de ese espacio a través del ejercicio constituyente de la fantasía.

El narrador desea un paisaje y unas tierras, que significan, para él, el lejano prestigio del campo, los señores y el arcaico medievalismo de la provincia francesa. En la campesina de Méséglise, en la pescadora de Balbec, personifica a esos paisajes y a esas tierras, con toda la constelación simbólica que los prestigia.

En la ciclista de Balbec, el deseo se concentra en los ojos negros, porque son la cifra de lo desconocido donde el narrador inscribe su fantasía: las ideas de la ciclista, el césped de los velódromos y la arena de los caminos que atraviesa, la sombra de su casa y de los bosques cercanos, las ideas que se forman sobre ella los demás.

Cuando el narrador abraza a Albertine vestida con un peinador de Fortuny inspirado en algún retrato veneciano, cree abrazar «lo amable» de esa imagen: el azul espejeante del Canal Grande y los pájaros en pareja de algunos capiteles de Venecia, que simbolizan la muerte y la resurrección. Algo similar ocurre cuando abrazando a Albertine en París, el narrador «recupera» Balbec, paisaje querido y ligado a la imagen primera de su amada. En tanto, abrazando a una obrera, se apodera imaginariamente de ese mundo lejano y hechizado de los trabajadores: los talleres, los mostradores, los tugurios.

La curiosidad, guía de la imaginación fantástica, se concentra más en ciertas imágenes, privilegiados objetos de amor. Las mujeres suelen hechizarse con los militares, los bomberos, los príncipes de lejanos países, porque sus coloridos uniformes anticipan un mundo que facilita la inserción de la fantasía (I, 100).

El otro motor que dirige al amante hacia lo amable es el afán de poseer, que siempre es deseo de apoderarse de lo prestigioso (codicia), como el prestigio es símbolo del poder. Por donde, al final del complicado lazo amoroso, se vuelve al punto de partida, la relación amorosa como vínculo de señorío.

Cuando el narrador se enamora de la duquesa de Guermantes, en verdad ama a «otra cosa» que ella misma, que aparece a partir de ella,

> la persona invisible que ponía en movimiento todo aquello, ella, cuya hostilidad me molestaba, cuya proximidad me confundía, de la cual hubiera querido captar la vida y alejar a los amigos.
>
> (II, 63.)

Lo amable de Rachel para Saint-Loup y de Odette para Swann es la posibilidad de ser señoriales con esas mujeres. Servir, dar, proteger, abrir caminos de ascenso social, convertir a una prostituta en una actriz de moda, y a una cortesana, en una dueña de salón estetizante. El *beau geste* de estos hombres tan finos y nobles es, en el fondo, lo que ellos aman en ellas, o sea, una parte de sí mismos explayada en la vida del otro.

A su vez, esto, que es lo amable, como materia fantástica, es inaccesible. No puede poseerse, y la sensación de poseer al otro es ilusoria. Tal vez por ello se busca un camino subsidiario, la unión carnal, y se la denomina *posesión sexual,* porque se cree vivir en ese inocultable

vínculo que liga momentáneamente el cuerpo del amante con el cuerpo del amado, el acceso que en rigor no puede ocurrir jamás.

> ... sólo se ama aquello en lo cual se persigue algo inaccesible, sólo se ama lo que no se posee, y bien pronto me empecé a dar cuenta de que yo no poseía a Albertine.
>
> (III, 384.)

La tensión amorosa no se satisface por el logro de lo deseado como amable. No se satisface nunca, ya que su objeto no existe, y por definición, satisfacerse es poseer lo anhelado. Sólo se extingue con la muerte del deseo; la distensión que sobreviene resignadamente cuando se advierte que no «se quiere a quien se quiere», sino a algo que no existe, y el tenso cuerpo del amante, fatigado de correr con sus músculos tras un fantasma, decide olvidar lo deseado.

> Más avanza el deseo, más se aleja la verdadera posesión. De suerte que si la felicidad o, al menos, la ausencia de sufrimientos puede ser encontrada, no es la satisfacción, sino la reducción progresiva del deseo, hasta su extinción final, lo que hay que buscar. Se trata de ver lo que se ama, cuando habría que tratar de no verlo, ya que sólo el olvido termina por traer la extinción del deseo.
>
> (III, 450.)

La otra muralla con que tropieza el amante en la consecución de su deseo por lo amable es la existencia del otro. Lo deseado no existe. El otro existe, pero recubierto con una película fantástica, esencialmente incognoscible. De modo que tampoco por aquí el amor es una vía de acceso auténtica a los demás. El amor, como la razón kantiana, se detiene en el umbral del fenómeno, siéndole vedado el camino a las cosas en sí mismas.

> He sido sacudido por mis amores como por una corriente eléctrica que te remueve. Los he vivido, los he sentido: jamás llegué a verlos o a pensarlos...
>
> (II, 1.127.)

El amor persigue el sueño de lo amable y cree que se encarna en el amado. Por fin, a la hora de la sabia desilusión, comprende que «lo que parece único en una persona que se desea no le pertenece» (III, 988).

2.3. *El mal de amores*

El tema de las relaciones entre el amor y la enfermedad pertenece, por derecho propio, al paisaje intelectual donde se inscribe Proust. Bas-

te pensar en Freud para abrir un espacio de analogías y mutuas pertinencias, que no ocupará a este libro.

De nuevo una útil digresión. Otro paralelo entre Proust y Thomas Mann. Me refiero al tema del amor proustiano como *mal imaginario* y al capítulo *Análisis* de *La montaña mágica.*

La teoría sobre el amor que Mann hace exponer al doctor Krokovski tiene varios puntos de contacto con la fenomenología amorosa proustiana. Para el personaje de Mann (bastante cercano al freudismo), el amor, reprimido por las normas sociales de la castidad—agrego yo: a partir del tabú del incesto—, el amor reaparece, como todo lo reprimido, en el campo de la enfermedad. Psiquismo enfermo por la cultura, mal imaginario: el amor como padecimiento anímico. Mann va más allá: el amor es figura de enfermedad, y toda enfermedad remite al deseo extraviado por la represión.

> El síntoma de la enfermedad era un actividad amorosa desvirtuada y toda enfermedad era el amor metamorfoseado.

Espiritual en cuanto excede el mecanismo de respuesta «natural» causa-efecto (utilidad y conservación de la especie por medio de la unión sexual de los sujetos de sexos complementarios), el amor se inscribe en el orden de los fenómenos estéticos: lo excesivo, el lujo imaginario, el despilfarro que el espíritu ejerce sobre la realidad. Amor del varón por la mujer estéril o de dos individuos del mismo sexo, desprovistos de la expectativa de reproducir la especie por la cópula sexual. De alguna manera, el amor es siempre «perverso» y «enfermizo».

> De todos los instintos naturales—sigue diciendo Krokovski—era el más vacilante y el más amenazado, inclinado profundamente al extravío funesto y a la perversión, y eso no tenía nada de extraño, pues ese poderoso impulso no era una cosa simple, era de una naturaleza infinitamente compuesta y—por legítima que parezca por lo general—constituida enteramente de perversiones.

También en el campo proustiano se verá que de alguna forma el amor más esencialmente *amoroso,* la relación *en espejo* donde más fácilmente se puede practicar la transferencia de partes del amante al amado, es el vínculo homosexual.

En Proust, el mal de amores es formulado con metáforas diversas: es el *mal no operable* (I, 308), cuya eliminación mataría al enfermo; una «suerte de manía mental que en el amor favorece el renacimiento exclusivo de la imagen de cierta persona» (I, 823); una especie de fiebre que nace y muere sin que la voluntad influya en lo mínimo,

como diría Stendhal. Llevado a su extremo, es «un peligro súbito capaz de destruir toda vida» (III, 615).

Una taza de té dada por el amado al amante (por Gilberte al narrador, por ejemplo) lo deja insomne un día entero y hace comentar a la madre: «Qué fastidio, este niño no puede ir a lo de Swann sin volver enfermo» (I, 507). En la secuencia de los Champs Elysées, cuando, luchando con Gilberte, el narrador tiene su primer orgasmo, se llega también a la enfermedad. Aunque el sexo no le exige mayor esfuerzo que la gimnasia que comparte con Gilberte, después de la experiencia cae en cama (I, 494). El sufrimiento constante es el síntoma del amor, neutralizado por la alegría, pues de otra manera sería intolerable (I, 582).

En Swann, estar enamorado es como padecer una disociación de la personalidad, un yo paralelo, el mítico *Doppelgänger* (doble, sosías) o acaso un tipo de esquizofrenia. Después de enamorarse de Odette

> no era ya el mismo y no estaba solo, un ser nuevo estaba allí, con él, adherente, amalgamado a él, del cual quizá no pudiera desembarazarse, con el cual iba a estar obligado a usar de ciertos cuidados, como ante un amo o ante una enfermedad.
>
> (I, 228.)

La enfermedad amorosa, vista como el producto de una de las tantas disociaciones del yo proustiano, remite a la examinada problemática de sus vidas paralelas. El Swann que se enamora es un yo distinto del Swann que no se enamora, etc. Abre, además, un campo para la investigación psicológica: la imagen del yo ante el yo, el lugar mismo de lo imaginario, lo imaginario por excelencia. Un yo fantástico, paralelo al yo «real».

2.4. *Transgresión y puritanismo*

En la *Recherche,* el amor va unido casi siempre a una situación social irregular, como si fuera el producto o el ejercicio de una transgresión. En general, el matrimonio burgués parece una relación institucional que nada tiene que ver con el amor. Por el contrario, las grandes pasiones orillan lo clandestino y lo transgresivo, lo primero como escenario de lo segundo.

Con ello tiene que ver el ya mencionado puritanismo proustiano, la ausencia de escenas concretamente sexuales en su relato, de referencias corporales relacionadas al acto sexual, de reflexiones acerca de la sexualidad propiamente dicha. Es como si el sexo no fuera parte de la especulación del narrador o estuviera tachado por la censura puritana, considerándolo impropio de un discurso consciente acerca de la realidad.

Los amores proustianos están relacionados con la prostitución, la homosexualidad, el adulterio. Rachel y Odette, los dos ejemplos de *grandes amoureuses,* son antiguas prostitutas. En Odette, el pasado de cortesana integra su prestigio. Es una «mujer cuya reputación de belleza, de inconducta y de elegancia era universal» (I, 421).

La primera escena relativa al sexo que se da en el relato es la unión de la Vinteuil con una amiga, en uno de los recodos del «camino de Swann». Tal vez la amiga sea Albertine. No podemos saberlo. Lo cierto es que, en el preludio del encuentro sexual, escupe sobre el retrato de Vinteuil.

En cuanto al gran amor del narrador, Albertine, aparte de concluirse que es lesbiana (a pesar de los datos contradictorios que suministran los terceros) y de que el narrador así lo quiere, inconscientemente, los encuentros entre ambos personajes están teñidos de clandestinidad, como si se tratara de una actividad vergonzante, que debe ser ocultada a los demás. Se ven en casa del narrador, bajo la mirada reprensora de Françoise; en la playa, de noche; aprovechando las sombras, en la estación de Douville, mientras esquivan las miradas del doctor Cottard.

3. El ser amado

3.1. *Ilusión y realidad*

El ser amado es una ilusión óptica producida por la transferencia de partes del yo del amante, caracterizadas por cierto privilegio (lo amable), sobre la imagen de otro.

> Un cuerpo humano, aún amado..., nos parece, a algunos metros de distancia, a algunos centímetros, lejano a nosotros. Sólo basta que algo cambie violentamente el lugar de este alma en relación a nosotros, nos muestre que ama a otros y, entonces, por los latidos de nuestro dislocado corazón, sentimos que la criatura querida no estaba a unos pasos de nosotros, sino en nosotros, en unas regiones más o menos superficiales.
>
> (II, 1.127.)

En Swann, el amor por Odette se forma a partir de un referente estético: ciertas frases favoritas, privilegiadas, de la sonata de Vinteuil. En lo psíquico de Swann, la frase borra todo vínculo con intereses materiales, toda consideración humana y válida queda «vacante y en blanco» (I, 237), tal como en el juicio estético kantiano. Sobre ellas se inscribe el nombre de Odette, el otro yo de Swann, lo femenino (fantástico) de sí mismo. Sacada al exterior, la imagen Vinteuil con el nombre de

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 sugestiones 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 proclive 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

todo, ha creado a Gilberte, síntesis del atractivo físico de Odette con la educación de su padre, y ha fundado un salón en que Odette es la figura principal.

3.2. *El ser amado como objeto*

El estado ideal del ser amado es el de objeto, pues entonces funciona con mayor eficacia en tanto mero depositario pasivo de las fantasías del amante. También porque el objeto se mimetiza con mayor facilidad con la cosa sobre la cual se ejerce el derecho de propiedad, modelo del señorío amoroso.

Como toda propiedad privada, el amor es exclusivo. El objeto apropiado se rodea de una cautela que lo torna intransferible. No se puede fungir, cambiar por otro parecido. Tiene un aura que lo distingue peculiarmente. «No se ama a nadie más desde que se ama» (I, 399).

Pero la nota por excelencia del ser amado como objeto es su pasividad, su falta de respuesta ante los avances fantasiosos del amante. Esta pasividad tiene grados, que van desde lo inorgánico hasta la relativa animación del personaje servil. En todos ellos, el narrador halla figuras para personificar al ser amado.

Albertine, en cierta secuencia (III, 359) es fantaseada como muerta —sólo está dormida—y confundida con una estatua yacente:

> Fue, efectivamente, una muerta lo que vi cuando entré en seguida en la habitación. Ella se había dormido apenas acostada; sus ropas, enrolladas como un sudario en torno a su cuerpo, habían tomado, en bellos pliegues, una rigidez de piedra. Se habría dicho, como en ciertos Juicios Finales de la Edad Media, que la cabeza sola surgía de la tumba, aguardando, en su sueño, la trompeta del Arcángel.

En este caso, además de identificarse al ser amado con un objeto mineral, inorgánico, se lo personifica con una obra de arte (estatua gótica), en un grado de estetización que se analizará más abajo.

La muñeca es también inorgánica, pero no simula la muerte, sino la vida. El «engaño del amor» empieza con una muñeca no del mundo exterior, sino «interior a nuestro cerebro, siempre disponible, poseída y sometida al arbitrio del recuerdo» (II, 370), o sea, que se puede asimilar sin penuria con lo que antes se ha denominado *tipo amoroso*.

El ser amado-objeto es utilizado, mediatizado, convertido en una herramienta en manos del amante, «como si hubiese sido un instrumento en que yo hubiera ejecutado cierta música y a quien hacía interpretar unas modulaciones, arrancando de una u otra cuerda distintas notas» (III, 113). Lo inorgánico del objeto es, en cierto modo, sentido por Al-

bertine, quien confiesa que si se mata, le dará lo mismo que estar viva (III, 148), lo cual denota cierta vocación al suicidio y plantea el interrogante de si su muerte ha sido o no deliberada.

Tomado como persona, el ser amado, no obstante, puede ser mediado con cosas o integrado y confundido con ellas. Es lo que ocurre con Odette, la amada de Swann, y su célebre *corsage* adornado con *catleyas,* que se mezclan con las complejas y suntuosas texturas de su arreglo: terciopelo, mantillas, encajes, etc. Fetiche amoroso, la *catleya* se convierte en una metonimia del sexo *(hacer catleya:* hacer el amor). La mujer rodeada de estas flores se transforma, en la óptica de Swann, en una suerte de flor gigantesca, que surge de unos anchos pétalos color malva (I, 234). Es sintomático que sólo desde la aparición de las *catleyas* en el vestido de Odette, cuando ésta es «convertida» en cosa-flor, Swann decide instalarse en su vida como amante institucional, frecuentando su casa, regularmente por la noche, y besando a Odette en bata, ante la mirada del cochero.

La más frecuente identificación del ser amado con un objeto lleva a la metáfora vegetal. Su fórmula más conocida es *la muchacha en flor,* suerte de planta que ha florecido.

Gilberte, no casualmente, aparece en el relato en el jardín de Swann, «cribada de follajes», como si fuera «una planta local», en la que se puede sentir cercano «el sabor profundo del país» (I, 157).

Las ciclistas de Balbec (las muchachas en flor) son observadas por el narrador «con una satisfacción de botánico» y comparadas a una arboleda, a un jardín sobre un acantilado, a un macizo de rosas de Pennsylvania, siempre en un nivel de raras especies vegetales (I, 798).

Establecer relaciones con Albertine le parece al narrador «un ejercicio tan desgarbado como domar un caballo, tan apasionante como criar abejas o cultivar rosales» (I, 882).

Las muchachas, que se suponen vírgenes, son comparadas con semillas y tubérculos que algún día eclosionarán, o sea, como plantas en estado latente.

Albertine es también metaforizada en un fruto rosado y desconocido, cuyo olor y gusto conocerá el narrador (I, 934). Aquí vuelve a aparecer el tema de la amada como comestible y alimentante, ligada al mundo materno. Dormida, Albertine vuelve a ser vista como flor, planta, objeto deshumanizado. La amada dormida es la amada por excelencia, pues su pasividad se anima con la mínima señal del aliento o de alguna palabra incomprensible que dice mientras el amante la abraza y la acaricia.

> Cuando ella dormía, yo ya no debía hablar, yo sabía que ella ya no me miraba, ya no necesitaba vivir en la superficie de mí mismo.
>
> (III, 70.)

El grado superior del ser amado-objeto es el de animal doméstico.

> Su encanto un poco inmómodo consistía en ser, más que una muchacha, un animal doméstico que entra en una habitación, que sale de ella, que se encuentra doquiera no se la espera, y que venía—lo que era para mí un profundo reposo—a echarse en la cama, a mi lado, hacerse allí un lugar y no moverse más, sin molestar, *como hubiera hecho una persona.*
>
> (III, 15.)

Por fin, en el nivel más alto de animación y personificación e identificado con el modelo de base de lo amable, el ser amado se convierte en un criado.

> Gilberte podría devenir un día la humilde sirvienta, la cómoda y confortable colaboradora que, durante la noche, ayudándome en mis trabajos, organizaría mis cuadernos de apuntes.
>
> (I, 410.)

Como criadas obedientes, en la fantasía del narrador todas las muchachas de Balbec están dispuestas a acceder a sus ruegos y hacer el amor con él.

Cuando Albertine se instala en casa del narrador, Françoise se convierte en la enemiga mortal de aquélla. Las dos criadas disputan el amor del señorito. El saber doméstico es el único que interesa al narrador en la mujer, y educa a Albertine para él. El desprecio intelectual por la hembra, misógino en un sentido, se convierte en divinización de la misma, dictadora doméstica sin la cual le es imposible al narrador movilizarse en el mundo. Pero los talentos admirados en las mujeres nunca son la inteligencia, sino dotes inferiores, como «el curioso genio de Céleste», otra criada, la mundanidad de la Guermantes, etc. De nuevo, el tema de la superioridad mental del amante sobre el amado. El amante tiene privilegios sobre el amado, que le debe obediencia servil. El la rcompensa con una suerte de suntuoso salario: el dinero de Swann se convierte, en el narrador, en los costosos obsequios con que halaga a Gilberte y a Albertine: el cotidiano ramo de flores, los peinadores de casa Fortuny, un lujoso *yacht,* los vestidos aconsejados por la duquesa, etcétera.

Tras ser identificado con un objeto inorgánico, un vegetal, una bestia doméstica o una criada, el ser amado sufre el proceso típico del amor, de manos de un amante que es su superior intelectual: la educación. El amor transforma al amado tal que pueda iniciarse en un círculo social superior al de origen. El síntoma por excelencia de este pasaje es la *estetización del ser amado,* su *transformación en obra de arte.*

Swann se enamora de Odette porque se parece a la Céfora de Botticelli. Besarla es como apoderarse de una viva obra maestra custodiada en un museo. Adorarla como un cuadro admirable le produce la sensación de una delicia sobrenatural (el arte es el vínculo con este nivel de la trascendencia, como se verá en su lugar). La misma actitud de Swann ante la amada tiene «la humildad, la espiritualidad y el desinterés de un artista» (I, 224). Para excitarse, Swann pone a Odette junto al piano (otra connotación estética) y la fantasea como una Virgen botticelliana. Su imagen erótica es la música de la sonata de Vinteuil. Aun cuando pasan los años y la verdad de Odette aparece cruelmente a sus ojos desilusionados, Swann conserva la imagen primera y pictórica de la mujer. Le compra una *écharpe* con los colores orientales que tiene el manto de la Virgen en el *Magnificat,* de Botticelli, y un vestido con flores similares a las que se ven en el cuadro de la *Primavera.* A Odette, ya transformada, por el mismo pasaje pedagógico, en dama elegante y cabeza de salón, le fastidia esta persistencia. No quiere seguir siendo una cosa inventada por Swann, sino lo que ha llegado a ser en la consideración de los demás: una mujer prestigiosa.

En Gilberte, el elemento estético son sus guedejas, una obra única que parece entretejida con césped del paraíso (I, 503). Las muchachas en flor semejan un friso ático o un fresco que representa un cortejo. El encuentro con Rachel por la tarde—aunque no es amoroso remite a la relación del narrador con Saint-Loup, amante de la actriz, que tiene un componente de amor no sexual—, se formaliza con cigarrillos orientales, rosas y champaña, todo lo cual estetiza el tiempo, que de otra manera sería perdido y enojoso.

Albertine, instalada en la habitación donde el narrador la aprisiona («encantadora cautiva»), es «la obra de arte más preciosa» de la casa (III, 382), adosada a la pianola y a la biblioteca, resultado de haber domesticado la bestia salvaje, de haber dotado al rosal de un tutor, de un rodrigón. Ya cuando el narrador la conoce personalmente hay un ingrediente estético en la relación, pues los presenta el pintor Elstir, del cual Albertine es modelo. La relación con el narrador es definida, en cierto momento, como «la novela de esta muchachita» (II, 362), y el componente literario potencia la atracción sexual, sublimando la torpeza física de origen que ella tiene. En otro pasaje, Albertine es comparada a una estatua gótica de Saint-André-des-Champs.

Esperándola, el narrador hojea un álbum con reproducciones de cuadros de Elstir, lee un libro de Bergotte, toca al piano alguna página de Vinteuil. Aburrido por el trato cotidiano con Albertine, el narrador sufre una nueva exaltación cuando la confunde con el cuadro, la página

leída, la música ejecutada. El cuerpo mismo de Albertine es envuelto en objetos estéticos: vestidos de moda, objetos de plata, pictóricos peinadores de Fortuny, que evocan las escenografías venecianas de Sert y de Bakst, y los cuadros de Carpaccio y del Tiziano.

3.3. *La trenza amorosa*

A esta altura del análisis del ser amado, se advierte que su identidad es esencialmente difusa. El amante desea lo amable, que es, finalmente, abstracto e inasible. En el camino hacia este espejismo de la inteligencia tropieza con seres humanos concretos que se le parecen, pero que engañan su percepción. Pero lo amable, como es obvio, abarca más de una persona. Tiñe a varias figuras similares o relacionadas, que se van convirtiendo en amadas en la medida en que el ser amado también las señala. Se diría que el ser amado, semióticamente, es un signo polisémico, un significante con varios significados, una palabra con varias acepciones. A este complejo de figuras que se van entrelazando, como las notas de un acorde, a partir de la tónica que es el ser amado, la denomina Roland Barthes la *trenza amorosa.* Lo hace partiendo del análisis de *Werther.* Este ama a Charlotte, pero en ella ama a «la pobre Leonore», una amada anterior que se le parece, y a la imagen de buen orden doméstico que Charlotte ofrece: la casa del bailío y su novio Albert. Werther ama, por fin, a Charlotte, a Leonore, a Albert y al bailío, todos personajes simbólicos de entes que le resultan amables.

El ser amado se constituye, por fin, en un complejo tejido de seres que se entrelazan como los hilos de una textura:

> ... (es) un ser lleno hasta el borde por la superposición de tantos seres, de tantos deseos y recuerdos voluptuosos de seres...
>
> (III, 94.)

El narrador ama a Gilberte porque es el modelo de novia que le propone la sociedad: una niña de buena familia y de su misma edad. Pero lo fascina porque es una Swann, o sea, el lazo de unión con el lado de Guermantes. Y porque es hija de Odette, imagen de la elegancia, el ascenso social y la transgresión, siempre ligada al amor. Gilberte es amiga de Bergotte, «ese viejo infinitamente sabio y casi divino» (I, 410), modelo del escritor que quiere ser el narrador. También Swann, el burgués distinguido y coleccionista, es un modelo para el narrador, en el orden de la conducta social. El nombre de Swann se torna mágico desde que ama a Gilberte, y hasta se frota la nariz y los ojos para que se pa-

rezcan a los de Swann, queriendo quedarse calvo como él. En Gilberte, el enamorado ve rasgos de Swann y de Odette. Es la versión de Swann en femenino y la ambigua imagen de Odette, una lesbiana a quien Elstir ha retratado vestida de hombre.

> Tales veía yo las naturalezas del señor y la señora de Swann, ondulando, refluyendo, invadiendo el cuerpo de esta Melusina.
>
> (I, 565.)

En la secuencia en que el narrador visita al tío Alfredo y se encuentra con la Dama de Rosa (una cortesana elegante, mantenida por el tío y que a la vuelta de los años será Odette de Swann), ésta lo alza y lo besa elogiando su belleza pueril. El narrador, enamorado de la Dama, besa las mejillas olientes a tabaco de su viejo tío, del cual la Dama es parte.

Cuando desea a las muchachas de Balbec, para el narrador es excitante saber que han sido todas amantes de Saint-Loup. En ellas hay depositada una parte de su amado-amigo.

El narrador ama a Albertine, que tal vez ama a Andrée. Albertine muere y el narrador se enamora de Andrée, depositaria de partes de Albertine.

El narrador se enamora de la duquesa de Guermantes y se detiene a mirar la fotografía de ella que tiene su sobrino Saint-Loup. Advierte que Saint-Loup (como en la «traducción amorosa» Swann/Gilberte) tiene la misma cara que su tía, que es como la versión masculina de la duquesa. Lo amable es el origen común, lo genético de los Guermantes; «esos rasgos ornitológicamente divinos que parecen salidos de una edad mitológica» (II, 80).

La trenza amorosa es una variante del ya analizado animismo proustiano, o sea, que el *aura* de un personaje no sólo tiñe a unos objetos sobre los cuales se inscribe su huella biográfica, sino que también ata a unas personas con otras, de modo que una trenza comenzada en determinado sujeto puede llevar al mismo sujeto. Saint-Loup es amante de Rachel. Luego ésta se casa con el señor Tal, que la deja para casarse con Andrée, amiga íntima de Gilberte, que se casa con Saint-Loup.

Sintetizando los itinerarios de las trenzas antes descritas tenemos:

— Narrador - Gilberte - Swann - Odette - Bergotte - los Guermantes - Elstir.

— Narrador - Dama de Rosa - tío Alfredo.

— Narrador - muchachas de Balbec - Saint-Loup.

— Narrador - Albertine - Andrée.

— Narrador - duquesa de Guermantes - Saint-Loup - los Germantes.

— Saint-Loup - Rachel - señor Tal - Andrée - Gilberte - Saint-Loup.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14 B
MADRID-24

NOTA: Las cifras y números entre paréntesis indican el tomo y la página de *A la recherche du temps perdu,* edición Pléiade, Gallimard, París, 1966, al cuidado de André Clarac y Pierre Ferré.