

La sombra de las muchachas en flor

Luz Aurora PIMENTEL
Universidad Nacional Autónoma de México

Car si on a la sensation d'être toujours entouré de son âme, ce n'est pas comme d'une prison immobile: plutôt on est comme emporté avec elle dans un perpétuel élan pour la dépasser, pour atteindre à l'extérieur, avec une sorte de découragement, en entendant toujours autour de soi cette sonorité identique qui n'est pas écho du dehors, mais retentissement d'une vibration interne. On cherche à retrouver dans les choses, devenues par là précieuses, le reflet que notre âme a projeté sur elles...
Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

Al iniciarse *Sodoma y Gomorra*, el cuarto volumen de *En busca del tiempo perdido*, el narrador se embarca en una larguísima meditación sobre la autofecundación y la polinización de las flores. Por vía de una narración metafórica, estas reflexiones se convierten en la figura central del tapiz sobre el que luego el narrador (a)bordará el acto de seducción entre el barón de Charlus y el sastre, Jupien. Dice entonces: "Mis reflexiones habían seguido una pendiente que describiré más tarde, y había ya deducido de la aparente astucia de las flores una consecuencia sobre toda una parte inconsciente de la obra literaria, cuando vi a M. de Charlus salir de nuevo de casa de la marquesa" (II, 7).¹ La promesa, sin embargo, nunca se cumple; no habrá otra reflexión que desarro-

¹ Marcel PROUST, *En busca del tiempo perdido*. Barcelona, Plaza & Janés. 1975. 2 vols. Al citar se dará, entre paréntesis, el número de volumen y de página correspondientes. La versión original en francés estará en las notas a pie de página, con la referencia entre paréntesis a la edición de la Pléiade: *A la recherche du temps perdu*. París. Gallimard. 1954. 3 vols.

"Mes réflexions avaient suivi une pente que je décrirai plus tard et j'avais déjà tiré de la ruse apparente des fleurs une conséquence sur toute une partie inconsciente de l'oeuvre littéraire, quand je vis M. de Charlus qui ressortait de chez la marquise" (M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, II, 603).

lle, de manera *argumentativa*, esta propuesta verdaderamente críptica. No obstante, es tal la insistencia en la meditación filosófico-botánica y tan prominente el lugar que ocupan las flores a lo largo de toda la obra de Proust, que es necesario leer esta especie de “criptograma floral” sobre la tela de fondo de la totalidad de la obra, y leerla no como una reflexión filosófica sino metafórica —si es que se me permite semejante proposición escandalosa: una *reflexión metafórica*. En este momento habla el narrador de la polinización y del “inconsciente de la obra literaria”, como si hubiese un vínculo secreto entre las flores y la vocación. Y tal vez lo haya en el universo de Proust, sólo que habría que buscar significaciones del orden de lo metafórico y de lo simbólico capaces de interconectar, dentro de un imaginario poético, estas zonas aparentemente inconexas de la realidad.²

En busca del tiempo perdido no sólo nos enfrenta, como lectores, a ese tiempo que se pierde en el tiempo o en el despilfarro, y a su recuperación en el tiempo, en el conocimiento y en la construcción de la obra de arte, sino que nos embarca en una búsqueda de la identidad, y, de manera focalmente obsesiva, de la identidad sexual. Sin embargo, esta búsqueda no es directa, ni explícita, en el caso del narrador, sino oblicua, pues se da por el bies de la desviación, del desplazamiento hacia aquella imagen que pudiera significarla;

² Al hablar aquí de lo *simbólico* soy consciente de la polisemia del término, de ahí la necesidad de una nota al respecto. Utilizaré el concepto en el sentido más o menos tradicional de la crítica literaria, sentido que, por otra parte, lo acerca más a la materialidad de su origen griego: aquel *symbolon* que, de significar *marca* o *señal*, pasó a designar el fragmento de una moneda que embonaba con otro para restituir la totalidad de esa marca material que dos amigos habían determinado que fuera una especie de pasaporte de hospitalidad, un *symbolon*, para cualquier otro viajero amigo, quien llevara consigo ese fragmento tanto para identificarse como para recordarle al anfitrión su promesa de hospitalidad.

Habría que hacer notar, además, que hasta cierto punto el símbolo poético guarda una estrecha relación con el lenguaje figurativo debido al juego entre dos o más sentidos. Pero, a diferencia de la metáfora, por ejemplo, el símbolo conserva el nivel referencial, denotativo o literal de la palabra, al mismo tiempo que despliega otras formas de significación más abstractas. No obstante, la materialidad primera del símbolo nunca se pierde. Como diría Chevalier en su introducción al *Diccionario de los símbolos*, “sería un error creer que la abstracción creciente del lenguaje conduce al símbolo; el símbolo está cargado de realidades concretas. La abstracción vacía el símbolo y engendra el signo; el arte, por el contrario, huye del signo y nutre el símbolo” (p. 19). Así, la torre trunca de Yeats, por ejemplo, es un símbolo de la historia de Irlanda, de la aspiración humana, del afán poético y de muchas otras significaciones que el poeta va apilando sobre la materialidad de un objeto que, sin embargo, nunca pierde su valor plenamente referencial: la torre sigue siendo la casa del poeta, con un nombre y una ubicación precisa en la geografía de Irlanda, Balylee.

hacia el Otro, de hecho, porque como bien lo sabía Rimbaud, *yo siempre es otro*. Ciertamente es que en las experiencias de la memoria involuntaria el narrador encuentra finalmente ese destino —entre llamado y fatalidad— que conocemos como la *vocación*; no obstante, es en la representación de la sexualidad humana donde se perfila el fantasma de una identidad sexual esquivada que se nos presenta como el lado oscuro de la vocación, su verdad profunda, como esa “aparente astucia de las flores” de la cual Marcel deduce “una consecuencia sobre toda una parte inconsciente de la obra literaria”.

En la *Recherche* la sexualidad acaba siendo redescubierta y redefinida en un díptico que podríamos etiquetar también con el nombre de *Sodoma y Gomorra*. Frente a la sorprendente pero clarísima asexualidad de la familia del narrador, el resto de la humanidad, es decir, los hombres y mujeres que pueblan este universo de ficción, son sistemáticamente sorprendidos —por el acto casi voyeurístico de una narración transgresora— en la intimidad de una sexualidad incónfesa e inconfesable. En cambio, la posición de Marcel se ubica en un espacio ambiguo y oscilante, que lo haría partícipe tanto de una especie de neutralidad/normalidad sexual —por lo cual se acercaría a la representación idealizada de su familia— como de una sexualidad puesta siempre en sospecha. En el universo de la *Recherche*, la ambivalencia de la sexualidad humana se va perfilando, de manera indirecta, en la vasta red de imágenes que Proust teje en torno a la representación tanto de la sexualidad masculina como de la femenina, mas esa misma ambivalencia que se busca en la inversión sexual del otro acaba reflejándose —por el lado oscuro de los celos y de la obsesión en torno al lesbianismo— sobre el propio narrador. Abordaré en este ensayo solamente la parte femenina de este peculiar díptico: las muchachas en flor.³

Del blanco al rosa: cuadros en tonos pastel

La sexualidad femenina en Proust pasa por el tamiz de un complejo tejido de imágenes cuyo centro es una flor abierta. Claro está que en las representaciones tradicionales de la mujer nada es más banal ni más trillado que la analogía que identifica mujeres y flores, y en tonos pastel, incluso, nada más cursi —no habría sino pensar en aquellas quinceañeras de quienes se dice siempre que tienen “caritas de rosa”. En un cierto sentido, la representación proustiana de la mujer no escapa del todo a esta dimensión de trivialidad. Es

³ La parte masculina del díptico es el tema del siguiente ensayo, “Los muchachos en flor: representaciones de la homosexualidad masculina y femenina”.

bien conocida la metáfora maestra que recorre la totalidad de *En busca del tiempo perdido* y que, en especial, le da el nombre al segundo de los volúmenes: *A la sombra de las muchachas en flor*. Pero tanto la fuerza imaginativa y la insistencia con las que Proust recurre a esta analogía, como la diversidad de contextos en los que se inscribe, aunada a las múltiples asociaciones del orden de lo simbólico y de lo ideológico a las que da pie, hacen de esta metáfora maestra un apretado tejido de *pensamiento y sentimiento* que va mucho más allá de la banalidad, que incluso la convierten en el vehículo de complejas representaciones de la sexualidad humana, cuyo fantasma valdría la pena, quizá, rastrear entre los pétalos de tan simbólicas flores.

Daremos primeramente un paseo por el lado soleado del jardín, para contemplar algunos de estos especímenes florales. Se trata de un ramillete de jovencitas que llena al Marcel adolescente de añoranza y ensoñación. ¿Quiénes son estas muchachas en flor que tal capacidad de imantación tienen sobre el solitario muchacho que pasea por la playa, y se deleita “en contemplar cómo se despliegan los colores en un rostro femenino tan puramente como en una flor”? (I, 837).⁴ Páginas y días enteros dedicados a la contemplación, entre enamorada, pictórica y botánica, de estas flores sobre las que flota indeciso su deseo, como preludio de su amor fatal por una de ellas: Albertine.

Merendábamos, y si yo había traído algún pequeño recuerdo que fuese del agrado de alguna de las muchachas, para regalárselo, la alegría henchía su traslúcido rostro, vuelto rojo de pronto, con tanta violencia, que la boca no podía contenerla, y para dejarla salir estallaba la risa. Estaban todas a mi alrededor, y entre sus caras, muy poco separadas unas de otras, el aire trazaba veredas azules, como jardinero que quiere abrir algún espacio para poder andar él en medio de un rosal (*A la sombra de las muchachas en flor*, I, 911).⁵

La metáfora del rosal entreverado de azul se funda en una serie de elementos presentes, efectivamente, en la realidad ficcional: el rubor de las muchachas causado tanto por la timidez como por la coquetería, la frescura ater-

⁴ “on se délectera à voir, sur un visage féminin, les couleurs étalées aussi purement que sur une fleur” (I, 830).

⁵ Nous goûtions, et si j’avais emporté aussi quelque petit souvenir que pût plaire à l’une ou à l’autre de mes amies, la joie remplissait avec une violence si soudaine leur visage translucide en un instant devenu rouge que leur bouche n’avait pas la force de le retenir et, pour la laisser passer, éclatait de rire. Elles étaient assemblées autour de moi; et entre les visages peu éloignés les uns des autres, l’air qui les séparait traçait des sentiers d’azur comme frayés par un jardinier qui a voulu mettre un peu de jour pour pouvoir circuler lui-même au milieu d’un bosquet de roses (I, 904-905).

ciopelada de una tez de adolescente, el mar como fondo. Más aún, este mismo motivo del rosal aparece aquí como un eco o una elaboración de aquella metáfora que había significado ya el misterio del deseo y del placer como algo verdaderamente inaccesible que obliga, por tanto, al escrutinio, entre apasionado y científico, de la mujer.

[...] llega la muerte sin que sepamos a qué sabía el placer deseado. Podía ocurrir que en realidad tal placer no fuese un placer desconocido, que visto de cerca se disipara su misterio, y que sólo fuera una proyección y espejismo del deseo. Pero si eso era cierto, no podría yo sino aferrarme a la necesidad de una ley de la naturaleza —que en el caso de aplicarse a estas muchachas se aplicaría a todas las otras—, pero no a lo defectuoso del objeto. Objeto que era de aquellos entre los que yo habría elegido, pues me daba perfecta cuenta, con satisfacción de botánico, de que era imposible encontrar juntas especies más raras que las de estas muchachas que interrumpían en este momento, delante de mí, la línea del mar formando leve valladar que parecía hecho con rosales de Pennsylvania que adornan un jardín sobre el acantilado; a través de esos rosales se ve toda la extensión del océano... (I, 803).⁶

Así, la metáfora de las muchachas-rosas tiene un enorme poder germinativo: permite al narrador pasar “de corola en corola por esta cadena de flores” (I, 897),⁷ y sacrificarlo todo, “no sólo los placeres de la sociedad, sino los de la amistad, al gusto de pasar todo el día en ese jardín” (I, 912).⁸ Pero esta metáfora también se funda en la recurrencia de motivos que pueden observarse en otras afines; de tal modo que se va trazando una verdadera *configuración pasional* que traiciona una visión muy peculiar de la mujer y de la sexualidad tanto masculina como femenina. Pienso en motivos tales como la asocia-

⁶ [...] on meurt sans avoir jamais su ce qu'était cet autre plaisir. Sans doute, il se pouvait qu'il ne fût pas en réalité un plaisir inconnu, que de près son mystère se dissipât, qu'il ne fût qu'une projection, qu'un mirage du désir. Mais dans ce cas, je ne pourrais m'en prendre qu'à la nécessité d'une loi de la nature qui, si elle s'appliquait à ces jeunes filles-ci, s'appliquerait à toutes, et non à la défectuosité de l'objet. Car il était celui que j'eusse choisi entre tous, me rendant bien compte, avec une satisfaction de botaniste, qu'il n'était pas possible de trouver réunies des espèces plus rares que celles de ces jeunes filles qu'interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan... (I, 798).

⁷ “Et remontant de corolle en corolle dans cette chaîne de fleurs” (I, 891).

⁸ “Et pourtant je n'avais peut-être tort de sacrifier les plaisirs non seulement de la mondanité, mais de l'amitié, à celui de passer tout le jour dans ce jardin” (I, 906).

ción, casi obligada en Proust, entre muchachas, flores, rubor y timidez, dinamismo, volubilidad y coquetería, o bien en el motivo del observador, aquí un botanista apasionado, que en otros momentos podrá convertirse en el filósofo botanista voyeur de *Sodoma y Gomorra* (II, 602-609). Las referencias a las muchachas en términos de flores con mucha frecuencia asumen la forma sinecdótica de la fragmentación: unas mejillas que le evocan un geranio, el óvalo blanco de un rostro que le recuerda a las magnolias; o bien el narrador puede referirse al grupo mismo —incluso a la conciencia de grupo— como “una sombra cálida” (I, 793). Penetrar en esa sombra cálida del rosal equivale, entonces, a un paseo o a un *picnic a la sombra de las muchachas en flor*. Mas esa sombra cálida, aquello que las une, es su intimidad, el *saber* compartido que excluye al otro, que, paradójicamente, dispara el deseo del otro. Intimidad y conocimiento, exclusivos y excluyentes; es la impenetrabilidad del otro, la sombra del otro.

Pero la contemplación de estas adolescentes deambula por muchos caminos metafóricos. El mar, presente en estas imágenes sólo como trasfondo, en otras descripciones de las muchachas forma parte de una visión de inestabilidad, fugacidad e indeterminación, pero también de apertura y libertad. El grupo es percibido siempre como algo en proceso de formación, pero perfectamente diferente y separado de los demás. De ahí que Marcel vea en ellas ora una parvada, ora una constelación, ora una colonia de pólipos que apenas si podría individualizarse. El contemplador solitario a veces ve pasar a las muchachas “avanzando por el paseo cual luminoso cometa” (I, 796);⁹ otras se le antojan una “bandada de gaviotas venidas de Dios sabe dónde y que efectuara con ponderoso paso [...] un paseo por la playa, paseo cuya finalidad escapaba a los bañistas, de los que no hacían ellas ningún caso, pero estaba perfectamente determinada en su alma de pájaros” (I, 793).¹⁰ A los ojos del narrador, el grupo de muchachas forma “una masa irregular, compacta, insólita y vocinglera, al igual que los pájaros que se agrupan para echarse a volar” (I, 797),¹¹ y en la imaginación lo hacen, con un vuelo interestelar que las pone fuera de todo alcance. Sólo la imaginación y los ojos permiten medir las distancias interpuestas: “La muchacha [...] iba muy preocupada con la conversación de sus compañeras, y yo me pregunté si es que me había visto cuando se

⁹ “leur bande qui progressait le long de la digue comme une lumineuse comète” (I, 791).

¹⁰ “débarquée on ne sait d’où, un bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage [...] une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu’elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d’oiseaux” (I, 788).

¹¹ “un agrégat de forme irrégulière, compact, insolite et piaillant, comme un conciliabule d’oiseaux qui s’assemblent au moment de s’envoler” (I, 792).

posó en mí el negro rayo que de su mirar salía. Si me había visto, ¿qué le había parecido yo? ¿Desde qué remoto fondo de un desconocido universo me estaba mirando?" (I, 799).¹²

Meditando el narrador sobre un estadio anterior del grupo, la individualidad de sus miembros en proceso de formación le parece un misterio insondable, pero no por ello —o tal vez quizá por ello— menos deseable. Inaprensible, la “nebulosa indistinta y láctea” de entonces es casi tan inconcebible como la vida de organismos primitivos.

Estaban todas apretadas unas contra otras, como esos organismos primitivos en los que el individuo no existe por sí mismo y está constituido antes por el polípero que por cada uno de los pólipos que entran en su composición. A veces una de las niñas empujaba a la que tenía al lado y la hacía caerse al suelo, y entonces una risa alocada, que parecía la sola manifestación de su vida personal, las agitaba a todas simultáneamente, borrando y confundiendo aquellos rostros indecisos y parleros en la masa de un racimo único, tembloroso y chispeante (I, 829).¹³

Esa fase amorfa —casi podría decirse, asexual, debido a la referencia a los pólipos— habrá de evolucionar hacia la colectividad plenamente sexualizada de las flores. No obstante la multiplicidad de metáforas que Proust utiliza para significar la relación entre el contemplador-narrador y las muchachas —pájaros, luminosos cometas, lácteas constelaciones, colonias de pólipos—, a pesar de la diversidad, son todas figuras de la distancia, de la incompreensión, de la imposibilidad de penetrar en el otro, en pocas palabras, no sólo de lo desconocido sino de lo *inconocible*. En la visión de mundo de Proust, la mujer es, ante todo, un ser opaco, esencialmente impenetrable; se la podrá observar, como a los astros, deducir de su conducta exterior las leyes que rigen su interioridad, pero jamás se la podrá conocer, ni llegar a la certeza de las motivaciones de su conducta: Odette, Gilberte, Rachel, Albertine... son

¹² “Tout occupée à ce que disaient ses camarades, cette jeune fille [...] m’avait-elle vu au moment où le rayon noir émané de ses yeux m’avait rencontré? Si elle m’avait vu, qu’avais-je pu lui représenter? Du sein de quel univers me distinguait-elle?” (I, 794).

¹³ Comme ces organismes primitifs où l’individu n’existe guère par lui-même, est plutôt constitué par le polypier que par chacun des polypes qui le composent, elles restaient pressées les unes contre les autres. Parfois l’une faisait tomber sa voisine, et alors un fou rire, qui semblait la seule manifestation de leur vie personnelle, les agitait toutes à la fois, effaçant, confondant ces visages indécis et grimaçants dans la gelée d’une seule grappe scintillante et tremblante (I, 823).

seres profundamente deseables pero siempre fugitivos, apenas imaginables y, finalmente, inaprensibles; en el fondo, incomprensibles.

Ahora bien, semejantes transformaciones metafóricas, de muchacha, a flor, a pájaro, a constelación, no son, sin embargo, privativas de este particular grupo de muchachas, aun cuando sean ellas la génesis del título del libro. Es curioso que muchos de estos motivos, en asociaciones similares, reaparecen en otras meditaciones, generalmente leídas solamente como experiencias de felicidad inmotivada, y que, en principio, nada tendrían que ver con la mujer; situaciones y reflexiones que estarían más bien del lado de la búsqueda explícita del significado de la vida y, finalmente, de ese *daimon* que llamamos *vocación*. Tal es el caso de la famosa escena de los campanarios de Martinville que, en principio, pertenece a la serie de experiencias casi místicas de felicidad y de descubrimiento, cuyo paradigma, a su vez, es la famosa Magdalena. Al contemplar los campanarios, una sensación súbita de felicidad lanza al contemplador en busca del sentido que le permita capturar la fugacidad y profundidad de la emoción vivida. Pero, a diferencia de la experiencia de la Magdalena, el significado de este nuevo encuentro con la realidad presentida no está en una resurrección del pasado sino en un equivalente espiritual de la percepción de los campanarios. Según Proust, la realidad material sólo puede ser aprehendida en su esencia por la intermediación de una imagen, de un equivalente de la impresión sensorial que se produce en el espíritu del contemplador. Para Marcel, en este momento, ese equivalente se da en la palabra, y, más específicamente, en la escritura:

Y muy pronto sus líneas y sus superficies soleadas se desgarraron, como si no hubieran sido más que una corteza; algo de lo que en ellas se me ocultaba surgió; tuve una idea que no existía para mí un momento antes, que se formulaba en palabras dentro de mi cabeza, y el placer que me había hecho sentir la vista de los campanarios hacía un momento creció tan desmesuradamente que, dominado por una especie de borrachera, ya no pude pensar en otra cosa (*Por el camino de Swann*, I, 180).¹⁴

Lo interesante es que esa visión extática de la realidad se resuelva en un *texto* que centra su proceso descriptivo en las *transformaciones* dinámicas

¹⁴ *Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose* (I, 181).

de estos campanarios. Se trata, además, de una visión casi einsteiniana de un tiempo-espacio de la experiencia. Desde un punto de vista narrativo-descriptivo, que se traduce en la sintaxis misma del pasaje, el movimiento se transfiere del contemplador al objeto contemplado. La distancia y la perspectiva, aunadas al movimiento, son las responsables de las múltiples transformaciones que sufren estos campanarios. No obstante, las metáforas que dan cuenta de los distintos ángulos y momentos de observación se antojan, en un primer momento, como algo caprichoso y subjetivo, sin conexión aparente con la forma del objeto a describir. En la distancia, los tres campanarios se miran como pájaros; más tarde, al ponerse el sol, son como “tres pivotes de oro”, y, una vez que se ha puesto el sol, no se ven más que como “tres flores pintadas en el cielo”, mismas que acaban transformándose en muchachas:

Solitarios, surgiendo de la línea horizontal de la llanura, como perdidos en campo raso, se elevaban hacia los cielos las dos torres de los campanarios de Martinville. Pronto se vieron tres; porque un campanario rezagado, el de Vieuxvicq, los alcanzó, y con una atrevida vuelta se plantó frente a ellos. Los minutos pasaban; íbamos aprisa, y sin embargo, los tres campanarios estaban allá lejos, delante de nosotros, como tres pájaros al sol, inmóviles, en la llanura [...] el camino cambió de dirección, y ellos, virando en la luz, como tres pivotes de oro, se ocultaron a mi vista. Un poco más tarde, cuando estábamos cerca de Combray y ya puesto el sol, los vi por última vez desde muy lejos: ya no eran más que tres flores pintadas en el cielo, encima de la línea de los campos. Y me trajeron a la imaginación tres niñas de leyenda, perdidas en una soledad, cuando ya iba cayendo la noche; mientras que nos alejábamos al galope, *las* vi buscar su camino tímidamente y, tras algunos torpes tropiezos de sus nobles siluetas, *las* vi buscarse tímidamente, apelotonarse, ocultarse *una tras otra* (se serrer *les uns* contre les autres, glisser *l'un* derrière l'autre) hasta no formar en el cielo rosado más que una mancha negra, resignada y deliciosa, y desaparecer en la oscuridad (*Por el camino de Swann*, I, 180-181).¹⁵

¹⁵ Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bientôt nous en vîmes trois: venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil [...] mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux. Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin, qui n'étaient plus que comme trois

Llama la atención en estas transformaciones metafóricas el carácter perfectamente inmotivado con respecto al objeto del que se parte. Basta invocar, por puro contraste, otras metáforas que se tejen en torno a campanarios similares y que parecen estar fundadas, o bien en el entorno,¹⁶ o bien en una semejanza morfológica, como sería el caso de aquellos campanarios escamosos como un pez, que aparecen en los aledaños del Balbec marino, o los campanarios que se identifican con espigas de trigo en los campos labrados que circundan Combray. Aquí, sin embargo, no parecería haber motivación, ni metonímica ni analógica. La cadena de transformaciones que va de pájaro, a pivote de oro, a flores, a muchachas no se deja reducir a relaciones de uno u otro tipo. Su matriz profunda, así como la de las relaciones que establecen unas con otras, no está en los atributos sensibles del objeto a describir, ni siquiera en el entorno, sino en el *deseo del sujeto*, en su vida pasional. La motivación parecería, entonces, estar más bien del lado de lo fantasmagórico, de esa identidad buscada a tientas, cuyo centro de reflexión profunda, aunque desplazada, está siempre en el proceso metafórico que va de las flores a las muchachas y de regreso a las flores. Más aún, la ambivalencia *genérica* que se traiciona en la sintaxis proustiana hace de esta serie de transformaciones algo perturbador. Es interesante hacer notar cómo, en la versión al español, Pedro Salinas no acepta esa anomalía y “peina” todo muy bien del lado del género femenino al que obligaría la última transformación: en esta lógica puramente gramatical, si los campanarios ya se transformaron en muchachas, al ocultarse, necesariamente tienen que hacerlo *una tras otra*. Pero en la sintaxis proustiana otra es la lógica: el género remite a su origen masculino, casi me atrevería a decir fálico (habría que recordar los “pivotes de oro”), ese origen masculino que reside en los campanarios, independientemente de las transformaciones extremas a las que se les pueda someter, y por lo tanto, si se han de ocultar, lo habrán de hacer *el uno detrás del otro* —“se serrer les uns contre les autres, glisser l’un derrière l’autre”. De este modo, en un extremo de la cadena de transformaciones estaría lo masculino-fálico —los campanarios como pivotes de oro, formas que, además, recuerdan el torreón de

fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne base des champs. Ils me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d’une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l’obscurité; et tandis que nous nous éloignons au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et, après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l’un derrière l’autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu’une seule forme noire, charmante et résignée, et s’effacer dans la nuit (I, 181-182).

¹⁶ Respecto al entorno como generador de metáforas ver el fascinante ensayo de Gérard GENETTE, “Métonymie chez Proust”, en *Figures III*.

Roussainville que funge, ése sí de manera explícita, como un espejo del acto de masturbación en el “cuartito que olía a lirios” (“le petit cabinet sentant l’iris”)—; en el otro extremo estaría lo femenino-flor: las muchachas de una leyenda. Así, hay que leer en palimpsesto la secuencia de los campanarios de Martinville, porque si ostensiblemente se trata de un atisbo a la realidad profunda del *daimon* de la vocación, de manera encubierta ese texto sobre los campanarios remite al otro “demonio”: el de una obsesión fálica que se esconde detrás, o quizá *dentro* de las flores abiertas de la sexualidad femenina.

Del rosa al rojo cobrizo: la perversión de las flores

Si bien es el segundo volumen el que pone en primer plano la metáfora de las muchachas en flor, éstas aparecen ya de manera muy insistente desde el primero, *Por el camino de Swann*. Ahí dan pie a otro complejo asociativo; las flores no están en un contexto marino, ni en contigüidad con las estrellas y con los pólipos, sino que se las significa en términos religiosos, y en especial de la arquitectura religiosa, de la liturgia y de lo sacro. Resaltan sobre todo, por la relación de metáfora recíproca que establecen, las dos famosas secuencias de los espinos blancos y rosas (“aubépines”). Aunque separadas por una considerable distancia textual, es esa reciprocidad metafórica la que las acerca y crea entre ellas una zona de resonancia que luego se irradia a otros momentos de la *Recherche*. Pondré ahora ambas secuencias en abusiva pero fructífera contigüidad. Su primera aparición ocurre en la iglesia de Combray.

Recuerdo que fue en el mes de María cuando empecé a tomar cariño a las flores de espino. En la iglesia, tan santa, pero donde teníamos derecho a entrar, no sólo estaban posadas en los altares, inseparables de los misterios en cuya celebración participaban, sino que dejaban correr entre las luces y los floreros santos sus ramas atadas horizontalmente unas a otras en aparato de fiesta, y embellecidas aún más por los festones de las hojas, entre las que lucían, profusamente sembrados, como en la cola de un traje de novia, los ramitos de capullos blanquísimos [...] Más arriba abríanse las corolas, aquí y allá, con desafectada gracia, reteniendo con negligencia suma, como último y vaporoso adorno, el ramito de estambres, tan finos como hilos de la virgen, y que les prestaban una suave veladura; y cuando yo quería seguir e imitar en lo hondo de mi ser el movimiento de su floración, lo imaginaba como el cabeceo rápido y voluble de una muchacha blanca, distraída y vivaz, con mirar de coquetería y pupilas disminuidas. M. Vinteuil venía a sentarse con su hija a nuestro lado...

A pesar de la callada quietud de las flores de espino, ese olor intermitente era como un murmullo de intensa vida, la cual prestaba al altar vibraciones semejantes a las de un seto salvaje, sembrado de vivas antenas, cuya imagen nos la traían al pensamiento algunos estambres casi rojos que parecían conservar aún la virulencia primaveral y el poder irritante de insectos metamorfoseados ahora en flores (*Por el camino de Swann*, I, 112-114).¹⁷

La segunda aparición de los espinos es, literalmente, por el camino de Swann y en la cerca que bordea su casa:

En el caminito susurraba (“bourdonnant”) el aroma de los espinos blancos. El seto formaba como una serie de capillitas, casi cubiertas por montones de flores que se agrupaban, formando a modo de altarcitos de mayo; y abajo el sol extendía por el suelo un cuadrículado de luz y sombra, como si llegara a través de un vitral; el olor difundíase tan untuosamente, tan delimitado en su forma, como si me encontrara delante del altar de la virgen, y las flores así ataviadas sostenían, con distraído ademán, su brillante ramo de estambres, finas y radiantes molduras de estilo florido, como las que en la iglesia calaban la rampa del coro o los bastidores de los vitrales, abriendo su blanca carne de flor de fresa...

Luego me volví a los espinos, como se vuelve a esas obras maestras, creyendo que se les va a ver mejor después de estar un rato sin

¹⁷ C'est au mois de Marie que je me souviens d'avoir commencé à aimer les aubépines. N'étant pas seulement dans l'église, si sainte, mais où nous avions le droit d'entrer, posées sur l'autel même, inséparable des mystères à la célébration desquels elles prenaient part, elles faisaient courir au milieu des flambeaux et des vases sacrés leurs branches attachées horizontalement les unes aux autres en un apprêt de fête et qu'enjolivaient encore les festons de leur feuillage sur lequel étaient semés à profusion, comme sur une traîne de mariée, de petits bouquets de boutons d'une blancheur éclatante [...] Plus haut s'ouvraient leurs corolles çà et là avec une grâce insouciant, retenant si négligemment, comme un dernier et vaporeux atour, le bouquet d'étamines, fines comme des fils de la Vierge, qui les embrumait tout entières, qu'en suivant, qu'en essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence, je l'imaginai comme si ç'avait été le mouvement de tête étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive. M. Vinteuil était venu avec sa fille se placer à côté de nous...

Malgré la silencieuse immobilité des aubépines, cette intermittente odeur était comme le murmure de leur vie intense dont l'autel vibrait ainsi qu'une haie agreste visitée par de vivantes antennes, auxquelles on pensait en voyant certaines étamines presque rousses qui semblaient avoir gardé la virulence printanière, le pouvoir irritant, d'insectes aujourd'hui métamorphosés en fleurs (I, 112-114).

mirarlas; pero de nada servía hacerme una pantalla con las manos, para no ver otra cosa, porque el sentimiento que en mí despertaban seguía siendo oscuro e indefinido, sin poderse desprender de mí para ir a unirse a las flores. Las cuales no me ayudaban a aclarar mi sentimiento, sin que yo pudiera pedir a otras flores que los satisficieran. Entonces, entregándome a esa alegría que se siente al ver una obra de nuestro pintor favorito que difiere de las que conocemos, [...] mi abuelo me llamaba, y señalándome el seto de Tansonville, me decía: “Mira tú, que tanto te gustan los espinos; mira ese espino rosa qué bonito es”. Y, en efecto, era un espino, pero éste de color rosa y aún más hermoso que los blancos. También estaba vestido de fiesta (religiosa, las únicas festividades verdaderas, porque no hay un capricho contingente que las aplique como las fiestas mundanas a un día cualquiera, que no esté especialmente consagrado a ellas, y que nada tiene de esencialmente festivo), pero más ricamente vestido, porque las flores (estaban) pegadas a la rama, unas encima de otras, sin dejar ningún hueco sin decorar, como los pompones que adornan los cados de estilo rococo.

[...] También a mí me gustaba más el queso de crema de color rosa en el que me dejaban mezclar (“écraser”) fresas. Y precisamente aquellas flores habían ido a escoger uno de esos tonos de cosa comestible, o de tierno realce de un traje para fiesta mayor...

En lo alto de las ramas [...] pululaban mil capullitos de tono más pálido, que, entreabriéndose, dejaban ver, como en el fondo de una copa de mármol rosa, ágatas sangrientas, y delataban aún más claramente que las flores, la esencia particular e irresistible del espino, que donde quiera que eche brote o florezca, no sabía hacerlo más que con color de rosa. Intercalado en el seto pero diferenciándose de él, como una jovencita en traje de fiesta, entre personas desaseadas que se quedarán en casa, ya preparado para el mes de María, del que parecía estar participando, brillaba sonriente, con su fresco vestido rosa, el arbusto católico y delicioso (*Por el camino de Swann*, I, 137-140).¹⁸

Si de alguna manera es posible hacer una suerte de telescopaje de lectura entre estas dos secuencias, esto se debe a que en ellas se teje una metáfo-

¹⁸ Je le trouvai tout bourdonnant de l'odeur des aubépines. La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir; au-dessous d'elles, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail et qui s'épanouissaient en blanche chair de fleur de fraisier...

ra recíproca sostenida en la que cada una de las secuencias invertiría el término metaforizante. En la primera, las flores están dentro de la iglesia; es decir, el contexto religioso es el plano de realidad dominante a partir del cual habrán de describirse las flores en términos agrestes de setos e insectos —“ese olor intermitente era como un murmullo de intensa vida, la cual pres-taba al altar vibraciones semejantes a las de un seto salvaje, sembrado de vivas antenas”. En la segunda secuencia, en cambio, el plano de realidad dominante es el agreste, y es sobre este fondo “natural” que se entretejen las metáforas que remiten a la iglesia; los setos se convierten en capillas y altares; la luz filtrada entre las flores se reticula como si fuera un vitral, y el

Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs [...] elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. Je me détournais d'elles un moment, pour les aborder ensuite avec des forces plus fraîches. [...]

Puis je revenais devant les aubépines comme devant ces chefs-d'oeuvre dont on croit qu'on saura mieux les voir quand on a cessé un moment de les regarder, mais j'avais beau me faire un écran de mes mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux, le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague, cherchant en vain à se dégager, à venir adhérer à leurs fleurs. Elles ne m'aidaient pas à l'éclaircir, et je ne pouvais demander à d'autres fleurs de le satisfaire. Alors, me donnant cette joie que nous éprouvons quand nous voyons de notre peintre préféré une oeuvre qui diffère de celles que nous connaissions [...] mon grand-père, m'appelant et me désignant la haie de Tansonville, me dit: “Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose, plus belle encore que les blanches”. Elle aussi avait une parure de fête —de ces seules vraies fêtes que sont les fêtes religieuses, puisqu'un caprice contingent ne les applique pas comme les fêtes mondaines à un jour quelconque qui ne leur est pas spécialement destiné, qui n'a rien d'essentiellement férié—, mais une parure plus riche encore, car les fleurs attachées sur la branche, les unes au-dessus des autres, de manière à ne laisser aucune place qui ne fût décorée, comme des pompons qui enguirlandent une houlette rococo.

[...] Moi-même j'appréciais plus le fromage à la crème rose, celui où l'on m'avait permis d'écraser des fraises. Et justement ces fleurs avaient choisi une de ces teintes de chose mangeable ou de tendre embellissement à une toilette pour une grande fête...

Au haut des branches [...] pullulaient mille petits boutons d'une teinte plus pâle qui, en s'entr'ouvrant, laissaient voir, comme au fond d'une coupe de marbre rose, de rouges sanguines, et trahissaient, plus encore que les fleurs, l'essence particulière, irresistible de l'épine, qui, partout où elle bourgeonnait, où elle allait fleurir, ne le pouvait qu'en rose. Intercalé dans la haie, mais aussi différent d'elle qu'une jeune fille en robe de fête au milieu de personnes en négligé qui resteront à la maison, tout prêt pour le mois de Marie, dont il semblait faire partie déjà, tel brillait en souriant dans sa fraîche toilette rose l'arbuste catholique et délicieux (I, 138-140).

olor que allá en la iglesia era asimilado a una metáfora de insectos, aquí, en contexto potencial de insectos reales —pues dice el narrador que encontraba el caminito zumbando (“bourdonnant”) con el olor de los espinos—, paradójicamente aquí en el campo, “el olor difundíase tan untuosamente, tan delimitado en su forma, como si me encontrara delante del altar de la virgen”. Es este armazón de metáforas recíprocas lo que permite leer las dos secuencias en conjunción y darnos cuenta de otras dimensiones de significación simbólica cuya resonancia alcanza a la totalidad de la *Recherche*. Examinemos algunas de esas resonancias.

En la segunda secuencia, por ejemplo, y por encima de la reciprocidad metafórica con la primera, salta a la vista otro patrón conocido: la contemplación de los espinos blancos y rosas lleva a Marcel a una experiencia de felicidad como la que le provoca el gusto de la Magdalena, o la vista de los campanarios de Martinville, y, por consiguiente, a un trabajo espiritual semejante para descubrir el secreto oculto tras la impresión sensorial del objeto privilegiado; esta vez, los espinos. Todas las fases de la experiencia paradigmática están presentes: la misma ilusión de que una prueba repetida en el nivel de lo sensorial podrá revelar la verdad oculta tras el objeto, verdad que, finalmente, está siempre dentro, en el propio sentimiento y no en el objeto; el esfuerzo por apartar de su percepción todo otro estímulo que no corresponda al de los espinos, así como en su oportunidad tratará de aislar sus sentidos para escudriñar sólo la imagen sensorial del gusto de la Magdalena. En pocas palabras estamos frente a un mismo recorrido espiritual, cuyo paradigma promete, o bien una resolución parcial, como la propia Magdalena, o fallida, como los árboles de Hudimesnil, o bien definitiva, como el desnivel de las baldosas en el patio del palacio del Príncipe de Guermantes.

En esta experiencia de los espinos el contemplador parece no lograr nada porque, después de preguntarse cuál es el secreto de esa felicidad embriagadora, simplemente procede a describir los espinos rosas, en una especie de *divertimento*. Por ello se antoja una mera distracción, cuando que, en realidad, se trata de una intensificación y de una *desviación* —en todos los sentidos en los que se quiera pensar— de la transformación: flor = muchacha. Ya desde la primera secuencia, en la iglesia de Combray, hay un detalle interesante en la transformación, que se convierte en la matriz profunda de la significación de estas flores. Inmerso en el placer que le causa la contemplación de los espinos en la iglesia, el narrador habla de una necesidad de “imitarlas” para incorporarlas a la imaginación: “cuando yo quería seguir e imitar en lo hondo de mi ser el movimiento de su floración, lo imaginaba como el cabeceo rápido y voluble de una muchacha blanca, distraída y vivaz, con mirar de coquetería y pupilas disminuidas”. Es interesante que la palabra que

utiliza Proust no es “imiter” sino “mimer”, que, aunque en cierto modo sinónima, el extraño contexto en el que se inscribe no embona con un acto de imitación, entendida esta última como copia o remedo; de hecho sería el sentido original de *mimesis*, como recreación o imitación creadora, el que se reactivaría por la transformación metafórica. Más que imitación, entonces, se trata de una *creación*: *mimesis* como *poesis*. Las flores abiertas se perciben primero como un gesto, casi como un llamado. Esas flores son la figuración de aquella “idéntica sonoridad, que no es un eco de fuera, sino el resonar de una íntima vibración” (I, 110),¹⁹ un reflejo del alma sobre las cosas. De ahí que sea necesario, para darle un sentido, intentar construir un equivalente que la imaginación pueda asimilar como suyo: un acto de *mimesis*, una imagen —una muchacha en flor.

Este acto de transformación creadora tiene, desde luego, su dimensión “pastel”, subrayada y considerablemente más elaborada en la secuencia de los espinos rosas en la cerca del jardín de Swann —lo cual, como se verá más tarde, no está exento de ironía. En esta aparente desviación de la búsqueda del secreto del placer oculto detrás de las flores, lo que hay, de hecho, es una elaboración, una intensificación de la *mimesis* del gesto de floración de los espinos blancos en aquella secuencia de la iglesia. El espino rosa “también estaba vestido de fiesta [...] más ricamente vestido, porque las flores [estaban] pegadas a la rama, unas encima de otras, sin dejar ningún hueco sin decorar, como los pompones que adornan los cayados de estilo rococo...” Pero hay otras contigüidades sugerentes de sentidos que van mucho más allá de las transformaciones meramente decorativas, meramente “rococo”, y que van ahondando las significaciones contenidas en este gesto de floración “mimado” e intensificado.

Por una parte está toda una red de contigüidades en contaminación recíproca. Al construir una imagen equivalente de las flores como muchachas se duplica la red de contigüidades que el texto ha ido tejiendo. De este modo las flores están asociadas, por proximidad espacial, de temporada y festividad, a la virgen María, pero también a los insectos y a su propia sexualidad *masculina*, figurada en los estambres rojos “que parecían conservar aún la virulencia primaveral y el poder irritante de insectos metamorfoseados ahora en flores”. Es interesante que el foco de la sexualidad de las flores, transfiguradas en muchachas, no esté en lo femenino —los pistilos— sino solamente en el androceo, y que sean esos estambres “virulentos” los que se asocian analógicamente a un término, tan ambiguo como metafórico, “el ramito de estam-

¹⁹ “cette sonorité identique qui n’est pas écho du dehors, mais retentissement d’une vibration interne” (I, 87).

bres, tan finos como hilos de la virgen” (y por Cortázar, sabemos que “los hilos de la virgen” también se llaman “las babas del diablo”).

Las flores están asociadas, entonces, tanto con la virgen María como con la mujer. Y es esta última asociación la que se vuelve problemática. Por principio de cuentas, aquí la transformación de las flores en muchachas es inmediata: en ambas secuencias aparece, al final, una muchacha real que es como la encarnación de la metáfora. En la primera se trata de Mlle Vinteuil, en la segunda Gilberte Swann. Más aún, la segunda secuencia subraya la ironía de la contigüidad con una proyección doble de las flores: por un lado, la dimensión aparentemente pastel de las flores rosas está encarnada en Gilberte (las manchitas rosas de sus pecas); por otro lado la ironía se produce con la súbita aparición de otra flor, Mme Swann, *alias*, en esta ocasión, “La Dama de Blanco”.

Así pues, no sólo muchachas, sino mujeres en flor, aunque la extraordinaria transformación de Mme Swann en flor no habrá de ocurrir sino hasta el final del primer volumen y principios del segundo. En efecto, la contigüidad de las flores con Mme Swann y con su jardín no se circunscribe a esta secuencia de los espinos blancos y rosas en *Combray*, sino que habrá de llenarse de significación irónica en la primera parte de *A la sombra de las muchachas en flor*, en la descripción de su salón de primavera, lleno de estas mismas flores y de las llamadas “bolas de nieve” que son como “ángeles de la anunciación”. En aquel momento, al ver a Mme Swann rodeada de todas esas flores, el narrador recordará, de manera explícita, estas dos secuencias de los espinos blancos. Al describir el salón y detenerse largamente en las flores, el joven Marcel, enamorado simultáneamente de la madre y de la hija —idealizando a la madre por no poder ver a la hija—, habrá de transferir su sentimiento del lugar ideal al salón, calificándolo como un lugar “virginal” y “cándido”. Más aún, a lo largo de toda esa secuencia, la propia Mme Swann será identificada con su salón. A tal punto es el ir y venir entre los dos que podríamos afirmar que todo el juego de la descripción está fundado en efectos especulares por medio de los cuales anfitriona y salón se reflejan y se definen mutuamente. Como en los momentos de su apoteosis en el Bosque de Boulogne, Mme Swann en su salón es otra de las flores, una “flor hermosísima que no se abre hasta la hora de mediodía” (I, 638).²⁰ Parafraseando a Balzac, podría decirse que el lugar explica al personaje tanto como el personaje implica al lugar. Pero la ironía es inmensa: un salón-mujer ¡“virginal” y “cándido”!, cuando que nada hay más turbio ni engañoso que la vida sexual de la *cocotte* de altos vuelos que ha sido siempre Odette de Crécy transformada ahora, temporalmente, no sólo en flor, sino en Mme Swann. Así el ritual litúr-

²⁰ “la plus belle fleur et qui ne s’ouvrirait qu’à midi” (I, 636).

gico de la celebración del mes de María, en *Combray*, se verá profanado, a la distancia y en el recuerdo, por la irónica “virginidad” de un salón tan notorio. Pero también se contamina por contigüidad, aquí mismo, en las secuencias de los espinos blancos y rosas, debido a la dudosa virginidad de las muchachas a las que la flor se vuelve en su proceso de metaforización recíproca: flores = muchachas = flores = muchachas=...

Por otra parte, es notable la insistencia, ya sea en imagen o en digresiones narrativas, de las flores como algo *comestible*. Las flores abren “su blanca *carne* de flor de fresa”. El propio Marcel asocia a las flores su gusto por las fresas con crema. La analogía de las flores con lo comestible o con un vestido de fiesta, como equivalente alterno, pone de relieve una íntima relación entre lo femenino y lo comestible, misma que luego habrá de resumirse en la contigüidad de las flores con muchachas reales en cada una de la secuencias. En la primera, apenas terminada la descripción de los espinos en la iglesia, aparece M. Vinteuil con su hija; al salir, el narrador la describe, no sólo en términos florales sino comestibles.

Cuando, antes de salir de la iglesia, me arrodillaba delante del altar, al levantarme sentía de pronto que se escapaba de las flores de espiño un amargo y suave (“douce” que también quiere decir dulce) olor de almendras, y advertía entonces en las flores unas manchitas rubias, que, según me figuraba yo, debían de esconder ese olor, lo mismo que se oculta el sabor de un franchipán bajo la capa tostada, o el de las mejillas de la hija de Vinteuil detrás de sus pecas (“taches de rousseur”) (*Por el camino de Swann*, I, 114).²¹

Nuevamente, la transformación de la flor en muchacha se da como equivalente alternativo al de la imagen de lo comestible, el mazapán de almendra. En la segunda secuencia, la aparición de Gilberte Swann también parece encarnar la metáfora de las flores como muchachas: “Una chica de un rubio rojizo que, al parecer, volvía de paseo, y que llevaba en la mano una azada de jardín, nos miraba, alzando el rostro salpicado de manchitas de color de rosa” (*Por el camino de Swann*, I, 140).²²

²¹ Quand, au moment de quitter l'église, je m'agenouillai devant l'autel, je sentis tout d'un coup, en me relevant, s'échapper des aubépines une odeur amère et douce d'amandes, et je remarquai alors sur les fleurs de petites places plus bondes sous lesquelles je me figurai que devait être cachée cette odeur, comme, sous les parties gratinées, le goût d'une frangipane ou, sous leurs taches de rousseur, celui des joues de Mlle Vinteuil (I, 113).

²² “Une fillette d'un blond roux, qui avait l'air de rentrer de promenade et tenait à la main une bêche de jardinage, nous regardait, levant son visage semé de taches roses” (I, 140).

Desde una perspectiva puramente metafórica, la insistencia en la transformación de las flores en muchachas, aunada a la fuerte presión que ejerce la red de metáforas recíprocas que conecta estos dos episodios, permite identificar y empalmar, sobre la base de un mismo patrón semántico, todos sus elementos constitutivos. Incluso podría hablarse de una doble identificación *cromática*: entre las dos muchachas, por una parte, y entre las muchachas y las flores, por otra. Las dos jovencitas son descritas con motivos rosas y rojos: las pecas de Mlle Vinteuil, literalmente manchas rojizas (“taches de rousseur”); el rubio rojizo y las pecas de Gilberte como “manchitas rosas”. En la descripción de las flores, en dos ocasiones se ha insistido en esas partes ocultas que tienen unas “manchitas rubias” (¿como Gilberte?) y en los “estambres casi rojos” de las flores (¿como las pecas, “taches de rousseur” de Mlle Vinteuil?). De tal suerte que por esa presión metafórica, las dos muchachas “reales” al final de cada secuencia no sólo tienen motivos cromáticos afines y una misma posición estructural, sino además una misma significación narrativa que el relato posteriormente habrá de confirmar. Y esa significación idéntica es el *lesbianismo*.

En términos de la totalidad de la *Recherche*, así como la Magdalena es el paradigma de todas las experiencias de bienaventuranza, Mlle. Vinteuil lo es de toda sexualidad dudosa, y aun escandalosa, paradigma que habrá de declinarse en prácticamente todas las mujeres de este universo ficcional. Por lo que respecta a Gilberte Swann, si en este momento la identificación con Mlle Vinteuil es, permítaseme insistir, puramente metafórica, la realidad ficcional habrá de confirmarla, pues de Gilberte se habrá de sospechar no sólo de lesbianismo —como ocurre también con el grupo de las “muchachas en flor”— sino incluso de haber “jugado” con Mlle Vinteuil misma. La hija del músico sólo aparece en el primer volumen; jamás la volvemos a ver; sin embargo, es ella la verdadera *sombra* de las muchachas en flor; ella la que parecería rondar la imaginación del narrador a lo largo de toda su vida, que es toda la novela.

En Mlle Vinteuil se reúnen y contaminan todas las significaciones contenidas en las múltiples transformaciones de las flores en muchachas. Puede ser la virgen tímida o la muchacha ruda, la sensible o la cínica. Desde su primera aparición, a la salida de la iglesia de Combray, cuando Marcel ve en ella algo comestible como en las flores, todos aquellos que la conocen la juzgan desde diferentes perspectivas que convergen de manera contradictoria en un mismo ser. Vayamos a la primera descripción de tan singular flor.

[la pasión de Vinteuil] era su hija, la cual, con sus modales de chico, tenía tal apariencia de robustez que no podía uno por menos de son-

reír al ver las precauciones que su padre tomaba con ella, y cómo tenía siempre a mano chales suplementarios para abrigo los hombros. Mi abuela nos había hecho notar la expresión bondadosa, delicada y tímida casi, que cruzaba muy a menudo por la mirada de aquella niña tan ruda, y que tenía el rostro lleno de pecas. Cuando acababa de pronunciar una palabra, oíala con la mente de la persona a quien iba dirigida, se alarmaba por las malas interpretaciones que pudieran dársele, y bajo la figura hombruna de aquel “diablo”, se alumbraban y se recortaban, como por transparencia, los finos rasgos de una muchacha llorosa (*Por el camino de Swann*, I, 113).²³

En cierto sentido, oculto para todos pero no, significativamente, para la abuela del narrador, Mlle Vinteuil tiene todas las cualidades delicadas, “femeninas”, de las flores: la *timidez* —“bondadosa, delicada y tímida”, “los rasgos finos de una muchacha llorosa”—, el *rubor* que alumbraba esos rasgos finos y enciende aún más esas “manchas de rubor” que son sus pecas; tiene también la *patética torpeza* que luego habrá de resonar en las muchachas de leyenda, última transformación de los campanarios de Martinville, muchachas de la imaginación que buscan “su camino tímidamente y, tras algunos torpes tropiezos de sus nobles siluetas”, se ocultan *uno tras otro* —perfecta *figuración sintáctica* del hermafroditismo que caracteriza a Mlle Vinteuil. Es decir, todos los atributos de “los hilos de la virgen”. El contexto religioso y litúrgico en el que se inscribe su primera aparición tiene un fuerte valor simbólico de contigüidad y contaminación; pero también, en la otra vertiente, Mlle Vinteuil tiene todos los atributos de las “babas del diablo”: la figura hombruna de aquel “diablo” y su rudeza, pero sobre todo, la amenaza de su homosexualidad abierta y escandalosa.

Si de manera simbólica Mlle Vinteuil es la flor entera, androceo y gineceo, en ella también se combinan casi todos los demás “ingredientes” de la ensalada floral: no sólo esa especie de hermafroditismo espiritual que conjuga al hombre y la mujer en su interioridad, como el androceo y el gineceo de una flor, sino la profanación de lo sagrado y la contigüidad de lo sexual y

²³ [...] Sa seule passion était pour sa fille, et celle-ci, qui avait l'air d'un garçon, paraissait si robuste qu'on ne pouvait s'empêcher de sourire en voyant les précautions que son père prenait pour elle, ayant toujours des châles supplémentaires à lui jeter sur les épaules. Ma grand'mère faisait remarquer quelle expression douce, délicate, presque timide passait souvent dans les regards de cette enfant si rude, dont le visage était semé de taches de son. Quand elle venait de prononcer une parole, elle l'entendait avec l'esprit de ceux à qui elle l'avait dite, s'alarmait des malentendus possibles, et on voyait s'éclaircir, se découper comme par transparence, sous la figure hommase du “bon diable”, les traits plus fins d'une jeune fille éplorée (I, 113).

de lo comestible. Incluso el motivo de los pájaros, tan prominente en el texto sobre los campanarios de Martinville y como metáfora alternativa en las descripciones de las muchachas en flor, constituye un motivo que subyace en la descripción del ritual de seducción entre Mlle Vinteuil y su amiga.

Los pájaros, o las alas ocultas de las flores

Al final de la gran secuencia dedicada a los paseos por el camino de Swann, hay una escena de voyerismo en Montjouvain, la casa de Vinteuil, que tiene un fuerte carácter iniciático para el muchacho indiscreto. Marcel, “por casualidad”, se queda una tarde dormido a la sombra de un arbusto desde donde puede verse la ventana que da al salón del segundo piso de la casa de Vinteuil. Para cuando despierta ya es de noche. Teme hacer ruido si se va y, por miedo a que Mlle Vinteuil y su amiga crean que ha venido a espiarlas, prefiere quedarse a ver lo que hacen; es decir, ¡a espiarlas! Enmarcada como un cuadro o como una pantalla, en el contexto ideal de luz y oscuridad que permite ver las imágenes de una linterna mágica, o las de una película, la escena nos hace entrar de lleno en el mundo del voyerismo, al que por cierto habremos de regresar más de una vez. El ritual de seducción entre Mlle Vinteuil y su amiga se cumple en dos etapas: la seducción y la profanación ritual del retrato del padre ya muerto. La primera se consuma, extrañamente, en la figura de dos pájaros en celo correteándose por todo el salón, lo cual, además, le da a esa parte de la escena de voyerismo un tono fársico: “La señorita Vinteuil sintió que su amiga arrancaba un beso del escote de su corpiño de crespón, lanzó un chillido, escapó, y las dos se persiguieron, saltando, con sus largas mangas revoloteando como alas, cacareando y piando como dos pajarillos enamorados” (I, 161).²⁴

Las mujeres, las flores y los pájaros tienen un sitio privilegiado en el imaginario proustiano; parecería, incluso, haber una suerte de contigüidad obligada entre ellos. Allá en Balbec, por ejemplo, la parvada era una de las metáforas dominantes en la descripción de las muchachas de las que se enamora Marcel. Del mismo modo, los pájaros, lo hemos visto, son una etapa importante en la serie de transformaciones que sufren los campanarios de Martinville. Tan insistente es la asociación entre mujeres y pájaros que, en su di-

²⁴ “Dans l'échancrure de son corsage de crêpe, Mlle Vinteuil sentit que son amie piquait un baiser, elle poussa un petit cri, s'échappa, et elles se poursuivirent en sautant, faisant voltiger leurs larges manches comme des ailes et gloussant et piaillant comme des oiseaux amoureux” (I, 162).

mención lúdica e irónica, el narrador pinta cuadros memorables en su vasto fresco social. No habría sino recordar, entre otros, a Mme Verdurin oficiando sus reuniones desde el púlpito de su silla alta que, mirada desde otra perspectiva, se convierte en la percha de una guacamaya; o bien a Mme de Galardon, con la cabeza eternamente emplumada y echada hacia adelante, como si fuera un faisán aderezado en un platón, listo para servirse. En el rostro de la Duquesa de Guermites, el narrador también descubre los rasgos de un pájaro, mismos que habrán de transmigrarse, por herencia genética, a otros miembros de su familia, especialmente a Saint-Loup, quien comparte con las muchachas en flor la agilidad, la rapidez y la desenvoltura. Pero, para entrar más a fondo en este otro mundo de pájaros, habría que esperar el momento de abordar la otra cara del díptico: “los muchachos en flor”.

Esa contigüidad casi obligada entre mujeres y pájaros no falta aquí, en la escena de voyerismo en Montjouvain. Las mangas de los vestidos de las muchachas, como dato material de la realidad, parecerían constituir una suerte de disparadero analógico para transformarse en alas y de ahí a pájaros. No obstante, la matriz profunda, lo hemos visto, está más bien en el imaginario proustiano que en la sola semejanza morfológica. Una vez más, la mujer se transforma en la imaginación por vía de una *mimesis* creadora, pero para “imitarla” hay que recurrir, no a aquel espejo stendhaliano que paseamos por las calles para reflejar la vida exterior del otro, sino a ese espejo distorsionante sobre el cual se reflejan los fantasmas interiores. Sólo que, en este caso, hay algo ridículo en la transformación de dos muchachas en pájaros en celo, pidiendo y correteándose para cumplir con un acto de seducción homosexual. Parecería, sin embargo, como si lo fársico pudiera de alguna manera compensar o desactivar el potencial corrosivo del acto de profanación ritual y el placer sadomasoquista que conlleva.

De los hilos de la virgen a las babas del diablo

Proust representa la interioridad de Mlle Vinteuil como un hermafroditismo emocional y espiritual que se encarna en una extraña pareja: una virgen tímida y llorosa y un macho violento: “Por generosidad instintiva y por involuntaria cortesía, se callaba las palabras premeditadas que había juzgado indispensables para la realización de su deseo. Y a cada momento, en el fondo de sí misma, una virgen tímida y suplicante imploraba y hacía retroceder a un soldadote rudo y triunfante” (*Por el camino de Swann*, I, 160-161).²⁵

²⁵ “Par une générosité instinctive et une politesse involontaire elle taisait les mots prémédités qu'elle avait jugés indispensables à la pleine réalisation de son désir. Et à

En esa dimensión de fragilidad y delicadeza, la figura de Mlle Vinteuil remite tanto a las muchachas de leyenda de los campanarios, como a aquellos espinos blancos, transfigurados en muchachas, que adornan delicada aunque festivamente el altar de la virgen en la iglesia de Combray. Pero si en su interioridad y en su pasado infantil Mlle Vinteuil, en tanto que virgen tímida y delicada, se asocia a las flores y al mes de María, al entrar en relación de pareja interior con su propio soldadote, la hija de Vinteuil estaría actuando una escena doblemente sadomasoquista. Por un lado la pulsión sadomasoquista se nos presenta como constitutiva de su identidad sexual, por otro, la relación con su amiga se funda en una profanación ritual del retrato del padre, lo cual la hace sufrir y gozar al mismo tiempo.

Sin duda se servían de aquel retrato para profanaciones rituales, porque su amiga le contestó con esta frase que debía formar parte de las respuestas litúrgicas:

—Déjale donde está, ya no nos puede dar lata. Y que no gemiría y te echaría chales encima si te viera así, con la ventana abierta, el tío orangután...

—¿Sabes lo que me dan ganas de hacerle a ese mamarracho? —dijo, cogiendo el retrato.

Y murmuró al oído de la hija de Vinteuil algo que yo no pude oír.

—No, no te atreves.

—¿Que no me atrevo a escupir en esto, en esto? —dijo la amiga con brutalidad voluntaria (I, 162).²⁶

Habría que notar el registro semántico de lo religioso en el que está escrita toda esta escena, aunado a una asociación, casi obligada en Proust, entre lo sagrado y la familia. En general, el ámbito de la familia del narrador está

tous moments au fond d'elle-même une vierge timide et suppliante implorait et faisait reculer un soudard fruste et vainqueur" (I, 161).

²⁶ Ce portrait leur servait sans doute habituellement pour des profanations rituelles, car son amie lui répondit par ces paroles qui devaient faire partie de ses réponses liturgiques:

—Mais laisse-le donc où il est, il n'est plus là pour nous embêter. Crois-tu qu'il pleurnicherait, qu'il voudrait te mettre ton manteau, s'il te voyait là, la fenêtre ouverte, le vilain singe...

—Sais-tu ce que j'ai envie de lui faire à cette vieille horreur? dit-elle en prenant le portrait.

Et elle murmura à l'oreille de Mlle Vinteuil quelque chose que je ne pus entendre.

—Oh! tu n'oserais pas.

—Je n'oserais pas cracher dessus? sur ça? dit l'amie avec une brutalité voulue (I, 162-163).

separado del resto del mundo por una zona de idealización que incluso podría verse como sacralización, lo cual se antoja excesivo.²⁷ Aquí, en Montjouvain, esa dimensión de lo sagrado, que reside en la memoria del padre muerto, es brutalmente profanada. Para la hija, el ritual es, simultáneamente, un martirio y un deleite perverso. Pero la profanación no sólo consiste en escupir sobre la fotografía sino en invertir el valor y la identidad del padre. Por una parte, las referencias que hace la amiga de Mlle Vinteuil, o bien le cambian el sexo al padre —“cette vieille horreur”— o bien se lo anulan, reificándolo —“*sur ça?*” Por si fuera poco, al final de la escena de voyerismo, la amiga de Mlle Vinteuil la sienta sobre sus piernas y le da un “casto” beso en la frente, invirtiendo así los papeles con Vinteuil y vaciando de todo valor moral y afectivo ese gesto paternal. Así pues, si por dentro la virgen tímida es violada por el soldado, afuera es en el propio Vinteuil, el padre, en quien se ensaña este extraño ritual amoroso: la fotografía escupida, el sexo y aun la paternidad escamoteadas más allá de la tumba.

Aquí es casi irresistible acudir al dato biográfico. Hay una clara tendencia en Proust a la utilización estética de los incidentes de su propia vida, y es interesante observar cómo, generalmente, procede por *transfiguración e inversión*. Esto es particularmente notable en el trabajo realizado en torno a la transgresión y a la profanación de aquello que, afectivamente, le es más cercano. Un ejemplo, en el mundo de la ficción, son los muebles de la tía Léonie que fueron a dar al burdel donde trabajaba Rachel, la amante de Saint-Loup (I, 578). En aquel episodio, no sólo figura la profanación de lo familiar-sagrado, sino que el dolor por la vejación se transfiere a los muebles mismos, en un curioso acto retórico de personificación. Marcel acaba por no regresar a esa casa de citas con tal de no ser más testigo del martirio de los muebles, de cuya suerte se siente responsable. Ahora bien, por ese procedimiento de inversión y de transfiguración, el episodio remite a uno correspondiente en la vida de Proust, quien amuebló un burdel de hombres con algunos muebles de la casa de sus padres. Lo mismo ocurre con esta escena de profanación en Montjouvain; es indudable que se trata de otro dato biográfico transfigurado e invertido, pues era Marcel Proust mismo quien gustaba de profanar con sus amantes hombres las fotografías del álbum familiar e, incluso, el retrato de su madre.²⁸

²⁷ Habría que matizar esto, sin embargo, pues en el caso de la familia del narrador, el exceso queda temperado, hasta cierto punto, por la narración paródica de la alternancia entre las pepsinas y la liturgia como hitos que conforman la rutina de la tía Léonie. Ver mi ensayo “Las magdalenas y pepsinas de la tía Léonie”.

²⁸ Ver George D. PAINTER, *Marcel Proust. A Biography*, vol II, pp. 264 y ss.

Estas formas de transfiguración y de inversión del dato biográfico parecen tener consecuencias de mayor alcance en el caso de Mlle Vinteuil. Hemos visto en la configuración de la interioridad de esta muchacha la peculiar concepción proustiana de la homosexualidad como una suerte de hermafroditismo, no sólo sexual, sino espiritual. Incluso, en repetidas ocasiones se refiere a los homosexuales como hombres-mujeres y a las lesbianas como mujeres-hombres. Pero lo que llama la atención en esta forma de representar la homosexualidad, tanto femenina como masculina, no es su cuestionable originalidad o precisión, sino ese *fantasma* que la hace proliferar en imágenes que van tejiendo redes que interconectan de manera secreta e insospechadas áreas de la vida que de otro modo no parecerían estar relacionadas, como es el caso de la identidad sexual y de la vocación. Porque si de una manera tan contradictoria es posible asociar a Mlle Vinteuil con los campanarios de Martinville, en términos de su transformación en pájaros, flores y muchachas, son aún más sorprendentes las significaciones que semejante asociación generan, pues es indudable que en esos campanarios Marcel encuentra, por primera vez, algo de su yo profundo, esa vocación de escritura que, al final, habrá de darle sentido a su vida.

Más aún, esta extraña posibilidad de reversibilidad entre Marcel y Mlle Vinteuil se subraya con otros elementos, del orden de lo ficcional y del orden de la técnica narrativa. Es significativo, por ejemplo, que el detalle focalizado para marcar la delicadeza potencial de la muchacha es que su padre le ande echando “chales suplementarios” sobre los hombros. El detalle de los chales y abrigos es justamente uno de los goznes de articulación diegética entre los dos. Habría que recordar que la madre, la abuela y hasta Saint-Loup siempre andan queriendo proteger al delicado Marcel de un resfrío, poniéndole chales y abrigos sobre los hombros. El detalle de los chales, por sí solo, desde luego no tendría la significación fuerte que he querido darle en esta lectura, si no estuviera reforzado por tantos otros del orden de los *símbolos* (las flores o los campanarios de Martinville en su doble vertiente, fálica y escritural), de la *estructura focal* de este relato, pero sobre todo de las *consecuencias ficcionales* totalmente desproporcionadas, y hasta cierto punto incomprensibles, que habrá de tener este episodio de voyerismo en la vida de Marcel adulto. Es en estos últimos dos aspectos que querría centrarme ahora.

Desde el punto de vista de la estructura focal del episodio, éste es uno de los poquísimos momentos en que el narrador se atreve a penetrar directamente en la conciencia de una mujer. En general, el discurso narrativo proustiano, discurso transgresor por excelencia, constantemente subvierte el código de focalización al que está obligado por la elección vocal —pues quien narra en “yo” sólo puede dar cuenta, en principio, de su propia interioridad—, pero

esto tiende a ocurrir en la narración de los procesos de conciencia de sus personajes *masculinos*, varios de los cuales, por configuración narrativa, son claramente *alter egos* del narrador —Swann y Charlus, de manera prominente. En cambio, la representación de la identidad de las mujeres, clave de este universo ficcional, está siempre filtrada por la sensibilidad del narrador, y todo se resuelve en un esfuerzo de la imaginación por concebir al otro en incesantes *especulaciones* sobre la motivación posible de su conducta. Las marcas en el discurso narrativo son claras e insistentes; cuando se trata de imaginar la vida interior de esas mujeres, se multiplican los “quizá”, los “sin duda”, los “pudiera ser”, y se abren siempre en abanico los inventarios de las posibilidades alternativas que pudieran dar cuenta de las motivaciones de su conducta. Jamás tendremos un acceso directo a la mente de Odette, ni de Albertine, ni de Rachel; son seres en perpetua fuga (*êtres de fuite*) a los que jamás se podrá aprisionar (¿como pájaros?, ¿como el mar?), y eso a despecho del título del sexto volumen, *La prisionera*, en el que conforme se avanza en la lectura es cada vez más claro que es el narrador, no la amada, quien es prisionero de su propia obsesión, de sus propias herencias.

Sorprende entonces que, en el caso de Mlle Vinteuil, se rompa el patrón. El narrador, sin otra mediación que la excusa de una situación de voyerismo involuntario, penetra directamente en la conciencia de Mlle Vinteuil y nos la presenta como una arena donde se desarrolla una lucha sadomasoquista; es como si esa ventana materialmente abierta a Marcel-voyeur le diera a Marcel-narrador un pase autorizado al teatro interior de la lesbiana donde se representa la otra escena sadomasoquista: la muchacha frágil violada por su propio “soldadote rudo y triunfante”. En otros momentos de la escena, en cambio, regresa a su posición de observador o de testigo, multiplicando las marcas de la especulación y de la recreación imaginaria —“sin duda se servían de aquel retrato”, “murmuró [...] algo que *yo no pude oír*”. Pero, de manera muy significativa, estas marcas están ausentes de la narración de la lucha interior —“se callaba las palabras premeditadas que había juzgado indispensable para la realización de su deseo”. Si a todo esto añadimos el perturbador dato biográfico por medio del cual sabemos que era Proust quien profanaba con sus amantes el retrato de la madre, la identificación no es quizá tan descabellada. A tal punto que, parafraseando la famosa aseveración de Flaubert, Marcel Proust también podría decir: “Mlle Vinteuil, c’est moi”

Montjouvain: un acto de voyerismo estereoscópico

Vayamos ahora, en una lectura telescópica, a examinar las consecuencias de la escena de voyerismo en Montjouvain. Hacia el final de *Sodoma y Gomorra*,

el narrador, cansado y aburrido ya de su relación con Albertine, ha resuelto ponerle fin. Se siente feliz por haberlo decidido y por haber hecho planes de viaje a Venecia; feliz también de que la decisión de romper con Albertine le sea grata a la madre. Incluso habla de estar medio enamorado de otra de las muchachas en flor, Andrée, y que por eso urge la ruptura con Albertine, para estar libre de recibir a esta muchacha, quien, ausente en estos momentos, le ha anunciado ya su llegada. Así, el amor de Marcel parecería flotar, indeciso como una mariposa o una abeja, entre varias de estas flores. Pero Albertine, sin saberlo, se le adelanta y le gana la partida. Unos momentos antes de que Marcel le comunique su decisión “irrevocable”, Albertine, para presumirle de sus contactos sociales, le dice que por años ha sido amiga íntima de Mlle Vinteuil y de su amiga. Dentro de los “libretos” construidos de acuerdo con las convenciones sociales, semejante revelación reforzaría la decisión del novio para ponerle fin a la relación. Pero sobre el escenario de esta fantasmagoría de la búsqueda, la reacción de Marcel es la opuesta, y no sólo procede por los caminos de la inversión con respecto a lo previsible, sino que es de tal suerte excesiva que valdría examinarla más de cerca.

“Recordará usted que le he hablado de una amiga mayor que yo que me ha servido de madre y de hermana [...] Pues bien, esta amiga [...] es precisamente la mejor amiga de la hija de ese Vinteuil, y conozco casi tanto a la hija de Vinteuil. Las llamo siempre mis hermanas mayores”.

A estas palabras, pronunciadas cuando entrábamos en la estación de Parville, tan lejos de Combray y de Montjouvain, tanto tiempo después de la muerte de Vinteuil, una imagen se estremeció en mi corazón, una imagen reservada durante tantos años que, aunque hubiese podido imaginar, adivinar, almacenándola antes, que poseía un poder nocivo, hubiese creído que, a la larga, se había perdido enteramente; conservada viva en el fondo de mi corazón —como Orestes, a quien los dioses habían impedido morir para que en el día designado volviera a su patria a castigar la muerte de Agamenón— para suplicio mío, para castigo mío, ¡quién sabe!, por haber acaso dejado morir a mi abuela; surgiendo de pronto del fondo de la noche en la que ella parecía haberse sepultado para siempre e hiriendo como un Vengador, a fin de inaugurar para mí una vida terrible, merecida y nueva, quizá también para hacer estallar a mis ojos las funestas consecuencias que las malas acciones engendran indefinidamente, no sólo para aquellos que las han cometido, sino para aquellos que no han hecho ni creído otra cosa que contemplar un espectáculo curioso y divertido, como yo, ¡ay!, en ese atardecer lejano en Montjouvain, escondido detrás de un matorral y donde (como cuando había escu-

chado complacientemente el relato de los amores de Swann) había dejado peligrosamente que se ensanchara en mí la vía funesta y destinada a ser dolorosa del Saber. Y en ese tiempo, en mi mayor dolor, tuve un sentimiento casi orgulloso, casi alegre, del hombre a quien el choque recibido le hace dar tal salto, que llega a un punto al que ningún esfuerzo hubiera podido elevarlo. Albertine, amiga de la señorita Vinteuil y de su amiga, practicante profesional del safismo...

[...] Era una *terra incognita* terrible en la que acababa de aterrizar, una nueva fase de sufrimientos insospechados que se abría.

[...] Lo que yo había temido, vagamente sospechado desde hacía tiempo, de Albertine, lo que mi instinto deducía de todo su ser y lo que mis razonamientos dirigidos por mi deseo me habían hecho negar poco a poco, ¡era verdad! Detrás de Albertine no veía las montañas azules del mar, sino la habitación de Montjouvain, en la que ella caía en los brazos de la señorita de Vinteuil con esa sonrisa en la que ella dejaba oír algo así como el sonido desconocido de su goce. Porque, bonita como lo era Albertine, ¿cómo la señorita Vinteuil, con los gustos que ella tenía, hubiese dejado de pedirle que los satisficiera? Y la prueba de que a Albertine no le había extrañado y había consentido era que no se habían disgustado, sino que su intimidad no había cesado de aumentar. Y ese gracioso movimiento de Albertine apoyando su barbilla sobre el hombro de Rosemonde, mirándola y sonriendo y depositándole un beso en el cuello, ese movimiento que me había recordado a la señorita Vinteuil, y para cuya interpretación había vacilado, no obstante, en admitir que una misma línea trazada por un ademán resultara forzosamente de una misma inclinación, quién sabe si Albertine lo había aprendido sencillamente de la señorita Vinteuil. Poco a poco el cielo apagado se iluminaba. Yo, que jamás hasta entonces me había despertado sin sonreír a las cosas más humildes, al tazón del café con leche, al rumor de la lluvia, al zumbido del viento, sentí que el día que iba a levantarse dentro de un momento, y todos los días que se sucederían inmediatamente, no habrían de concederme ya nunca más la esperanza de una felicidad desconocida, sino la prolongación de mi martirio (*Sodoma y Gomorra*, II, 538-540).²⁹

²⁹ “Vous vous rappelez que je vous ai parlé d’une amie plus âgée que moi, qui m’a servi de mère, de soeur [...] hé, bien! cette amie [...] est justement la meilleure amie de la fille de ce Vinteuil, et je connais presque autant la fille de Vinteuil. Je ne les appelle jamais que mes deux grandes soeurs”.

A ces mots prononcés comme nous entrions en gare de Parville, si loin de Combray et de Montjouvain, si longtemps après la mort de Vinteuil, une image s’agitait dans mon coeur, une image tenue en réserve pendant tant d’années que, même si j’avais pu deviner, en l’emmagasinant jadis, qu’elle avait un pouvoir nocif, j’eusse cru qu’à la

Todo sorprende en esta reacción, el tono, la intensidad, los referentes míticos, la acción subsecuente... ¿Cómo es posible —se pregunta una— que reaccione el narrador de manera tan violenta e irracional frente a las confesiones de una mujer de la que ya estaba aburrido y a la que estaba a punto de abandonar? Mas la revelación tiene consecuencias, no sólo en el nivel de la historia, sino en el del discurso narrativo mismo, pues es en este momento que decide llevarse a Albertine a vivir a su casa como una prisionera, y este

longue elle l'avait entièrement perdu; conservée vivante au fond de moi —comme Oreste dont les Dieux avaient empêché la mort pour qu'au jour désigné il revînt dans son pays punir le meurtre d'Agamemnon— pour mon supplice, pour mon châtement, qui sait? d'avoir laissé mourir ma grand'mère; peut-être surgissant tout à coup du fond de la nuit où elle semblait à jamais ensevelie et frappant comme un Vengeur, afin d'inaugurer pour moi une vie terrible, méritée et nouvelle, peut-être aussi pour faire éclater à mes yeux les funestes conséquences que les actes mauvais engendrent indéfiniment, non pas seulement pour ceux qui les ont commis, mais pour ceux qui n'ont fait, qui n'ont cru, que contempler un spectacle curieux et divertissant, comme moi, hélas! en cette fin de journée lointaine à Montjouvain, caché derrière un buisson, où (comme quand j'avais complaisamment écouté le récit des amours de Swann) j'avais dangereusement laissé s'élargir en moi la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoir. Et dans ce même temps, de ma plus grande douleur j'eus un sentiment presque orgueilleux, presque joyeux, celui d'un homme à qui le choc qu'il aurait reçu aurait fait faire un bond tel qu'il serait parvenu à un point où nul effort n'aurait pu le hisser. Albertine amie de Mlle Vinteuil et de son amie, pratiquante professionnelle du Saphisme...

[...] C'était une *terra incognita* terrible où je venais d'atterrir, une phase nouvelle de souffrances insoupçonnées qui s'ouvrait.

[...] Ce que j'avais redouté, vaguement soupçonné depuis longtemps d'Albertine, ce que mon instinct dégageait de tout son être, et ce que mes raisonnements dirigés par mon désir m'avaient peu à peu fait nier, c'était vrai! Derrière Albertine je ne voyais plus les montagnes bleues de la mer, mais la chambre de Montjouvain où elle tombait dans les bras de Mlle Vinteuil avec ce rire où elle faisait entendre comme le son inconnu de sa jouissance. Car, jolie comme était Albertine, comment Mlle Vinteuil avec les goûts qu'elle avait, ne lui eût-elle pas demandé de les satisfaire? Et la preuve qu'Albertine n'en avait pas été choquée et avait consenti, c'est qu'elles ne s'étaient pas brouillées, mais que leur intimité n'avait pas cessé de grandir. Et ce mouvement gracieux d'Albertine posant son menton sur l'épaule de Rosemonde, la regardant en souriant et lui posant un baiser dans le cou, ce mouvement qui m'avait rappelé Mlle Vinteuil et pour l'interprétation duquel j'avais hésité pourtant à admettre qu'une même ligne tracée par un geste résultat forcément d'un même penchant, qui sait si Albertine ne l'avait pas tout simplement appris de Mlle Vinteuil? Peu à peu le ciel éteint s'allumait. Moi qui ne m'étais jusqu'ici jamais éveillé sans sourire aux choses les plus humbles, au bol de café au lait, au bruit de la pluie, au tonnerre du vent, je sentis que le jour qui allait se lever dans un instant, et tous les jours qui viendraient ensuite, ne m'apporteraient plus jamais l'espérance d'un bonheur inconnu, mais le prolongement de mon martyre (II, 1 114-1 117).

acto engendra todo el volumen del mismo nombre. Aquel amor que flotaba indeciso acaba de arraigarse hasta el fondo de esta *terra incognita*, el lesbianismo. Nada de lo que hubiera hecho antes Albertine habría sido suficiente para enamorar a Marcel; bastó la posibilidad de su “safismo profesional” para que en él se despertara el amor más posesivo que pudiera concebirse. Es evidente que la respuesta afectiva excede, con mucho, la situación que la provoca, pues no hay en el exterior, como dijera T. S. Eliot, un *correlato objetivo* que justifique la reacción que se ha desencadenado.

En su ensayo sobre *Hamlet*, Eliot define su concepto del *correlato objetivo* como “un conjunto de objetos, una situación, una serie de acontecimientos que se constituyen en la fórmula de una emoción particular; de tal modo que cuando se dan los hechos exteriores, que deben desembocar en una experiencia sensorial, inmediatamente se evoca la emoción”.³⁰ Eliot juzga como un defecto en la obra de Shakespeare la ausencia de esa serie de acontecimientos que pueda constituirse en la fórmula estética del afecto, pues según él la emoción que Hamlet manifiesta frente a los sucesos que en apariencia la provocan es totalmente desproporcionada. Lo mismo podría decirse de Marcel en este momento; ciertamente la serie de acontecimientos que ha desembocado en esta emoción no es correlativa. Una lectura más “clásica” del relato proustiano la descartaría también como algo estéticamente fallido. Empero, soy de la opinión de que es justamente la ausencia de un correlato objetivo lo que impele al lector a buscar un correlato *subjetivo*, mismo que habrá de residir no en los acontecimientos como tales, ni en una situación exterior correlativa, sino en una dimensión metafórica, simbólica o mítica que nos ofrezca el equivalente de la *intensidad* del sentimiento vivido, independientemente de su mayor o menor correspondencia con la realidad exterior. Esto es lo que ocurre en el pasaje anteriormente citado: el correlato subjetivo de esta emoción y su significado residen tanto en la red de conexiones míticas que se entretajan en este pasaje, como en las formas de narración metafórica que interconectan vastas áreas de la obra, trazando así un gran arco de metáforas recíprocas entre el principio y el final de *En busca del tiempo perdido*.

Me parece altamente significativo que la referencia a la escena de voyeurismo en Montjouvain sea en términos de una *imagen*, es decir, de una realidad plenamente asimilada a la subjetividad de la imaginación, una imagen que tiene un potencial cegador tal que puede encarnarse en por lo menos tres relatos míticos. El primero que el texto activa de manera explícita, aunque oblicua, es el del matricidio. Es irónico, por la inversión, que el acto de vo-

³⁰ T. S. ELIOT, “Hamlet”, en *Collected Essays*, p. 125.

yerismo guardado en el recuerdo como una imagen sea equiparado al acto vengador de Orestes. En un primer momento la referencia mítica parecería excesiva, o bien irrelevante. ¿Qué tiene que ver un acto de voyerismo homosexual con el matricidio ritual de Clitemenestra? Por principio de cuentas observamos aquí una doble desviación; por una parte la referencia mítica no enfrenta su objeto directamente, pues en ningún momento se menciona a la madre; sin embargo, la referencia ostensible a Orestes, como alguien “a quien los dioses habían impedido morir para que en el día designado volviera a su patria a castigar la muerte de Agamenón”, sólo puede cumplirse en el matricidio. Por otra parte, el narrador de manera explícita encarna su sentimiento de culpa en este mito; *él* se dice merecedor de semejante castigo, “por haber acaso dejado morir a mi abuela”. Pero, de hecho, el mito claramente remite a la *madre* como el objeto de ese acto vengador; es *la madre* quien debe sufrir el castigo. Una vez más, el movimiento anímico ambivalente es de naturaleza claramente sadomasoquista; la revelación de Albertine, con la consecuente reacción del amante, es al mismo tiempo un suplicio para el hijo y un acto de venganza contra la madre. Pero si la referencia a Orestes activa de manera *explícita* el matricidio, la cualidad cegadora de la revelación —“hacer estallar a mis ojos”— remite *implícitamente* a Edipo por el entramado de significaciones incestuosas y parricidas que el mito contiene, mismas que resuenan en las constantes referencias a aquella noche cuando la madre no quiso venir a darle un beso antes de irse a dormir y luego el padre “permitió” que la madre se quedara a dormir con el niño para consolarlo; una noche en que el hijo triunfó no sólo sobre el padre, sino sobre la voluntad de la madre.

Otras posibilidades míticas ocultas en este episodio le confieren una mayor densidad simbólica a la reacción desproporcionada del narrador. Debido a la peculiar configuración descriptiva, centrada en una sexualidad ambivalente y en los motivos en conflicto de la visión y del conocimiento que esta situación emotiva dibuja, el otro mito que de manera soterrada organiza la explosión de emociones de este episodio es el de Tiresias. Al ver dos serpientes copulando, Tiresias mata a la hembra y se convierte en mujer; ocho años más tarde la escena se repite, sólo que ahora mata a la serpiente macho y se convierte en hombre. Esta experiencia bisexual le da a Tiresias un conocimiento privilegiado de la sexualidad humana. Cuando por decreto divino es obligado a dictaminar sobre el placer sexual de los dioses, y Tiresias declara ser la mujer quien más goza, la divinidad femenina lo castiga por su atrevimiento con la ceguera y la masculina lo premia —¿o tal vez compensa?— con el conocimiento y el don de la profecía. En Tiresias se realiza entonces el hermafroditismo que Proust imagina como la esencia “floral” de la homose-

xualidad, la feliz conjunción del androceo con el gineceo en un solo ser. Pero es Marcel narrador quien parece tener aquí no sólo la misma relación entre visión, conocimiento y castigo, sino la misma posición sexual ambivalente de Tiresias: no sólo la reversibilidad simbólica, narrativa y biográfica entre el narrador y la lesbiana paradigmática, sino el *pastiche* por medio del cual Albertine —quien a su vez se habrá de convertir, por relevo de Mlle Vinteuil, en el emblema de la *terra incognita*— usurpará el estilo escrito de Marcel y, por lo tanto, la función “sagrada” de la escritura, como lo veremos más tarde.

Ahora bien, en este episodio el mito funciona claramente como vehículo tanto de expiación como de elevación moral del sentimiento de culpa. Esto es algo que Marcel Proust ya había hecho antes, en un artículo que escandalizó a la sociedad francesa de su tiempo. Hacia finales de 1906, aún en duelo por la muerte de sus padres, Proust se entera de la muerte de un amigo de ellos, y puesto que en años anteriores había conocido al hijo, Henri van Blarenberghe, le escribe cartas de condolencia. A su vez, recibe otra carta de condolencias y se conmueve por la sensibilidad de quien la escribe. La relación epistolar continúa por un tiempo; ambos hacen planes para verse y compartir el dolor de su orfandad. Un día Proust está a punto de contestar su última carta cuando se entera por el periódico que van Blarenberghe ha asesinado a su madre a puñaladas y luego se ha suicidado. Escribe entonces un artículo, “*Sentiments filiaux d’un parricide*” (así, de un *parricida*, cuando que el incidente remite a un matricidio), en el que trata por todos los medios de exculpar al matricida. Tal vez, en el fondo, Proust lo haya escrito más bien para mirarse en un espejo, para intentar explicarse la armonía profunda que subyace la terrible incongruencia entre un sentimiento filial manifiesto y la acción subsecuente, en apariencia *inconsecuente*. Recurre para ello al mito y a la tragedia: la locura de Ajax, Edipo y el rey Lear son invocados como precedentes que elevan a la dignidad de lo trágico un acto que de otra manera pasaría como algo sórdido, un simple “*fait divers*”.

He querido mostrar en qué atmósfera de belleza moral, pura y religiosa pudo darse esta explosión de locura y de sangre que la salpica sin lograr ensuciarla. He querido airear la alcoba del crimen con un aliento que viniera del cielo, mostrar que esa nota de la página roja es exactamente uno de esos dramas griegos cuya representación era casi una ceremonia religiosa, y que el pobre parricida no era una bestia criminal, un ser fuera de la humanidad, sino un noble ejemplar de la humanidad, un hombre de espíritu preclaro, un hijo tierno y piadoso, a quien la fatalidad más ineluctable —digamos patológica, para hablar como todo mundo— lo empujó, a él, el más desdi-

chado de los mortales, a un crimen y a una expiación dignas de permanecer como algo ilustre.³¹

De este modo, el mito eleva y le da una forma noble y trascendente a un sentimiento de culpa que puede actuar sobre lo sórdido de la vida cotidiana. Es notable cómo, en la imaginación de Proust, el esfuerzo que hace por armonizar y dignificar los sentimientos contradictorios del hijo se asemeja, en el tono y la forma, a la descripción de la ambivalencia de Mlle Vinteuil, a esa profunda “belleza moral” que subyace en la aparente brutalidad del acto profanatorio: el asesino es, de manera contradictoria y simultánea, “un hijo tierno y piadoso”; Mlle Vinteuil también es, al mismo tiempo, una pervertida sádica y una hija, cuya “verdadera naturaleza moral” es la de un “corazón escrupuloso y sensible” (I, 162).³²

Y, sin embargo, he pensado luego que si Vinteuil hubiera podido presenciar esa escena, quizá no habría perdido toda su fe en el buen corazón de su hija, en lo cual, acaso, no estuviera del todo equivocado. Claro que en el proceder de la señorita Vinteuil la apariencia de la perversidad era tan cabal que no podía darse realizada con tal grado de perfección a no ser en una naturaleza de sádica... (*Por el camino de Swann*, I, 163).³³

Empero, el final de “Sentiments filiaux d’un parricide” —final que el periódico se rehusó a publicar— radicaliza la situación al hacer extensivo el

³¹ J’ai voulu montrer dans quelle pure, dans quelle religieuse atmosphère de beauté morale eut lieu cette explosion de folie et de sang qui l’éclabousse sans parvenir à la souiller. J’ai voulu aérer la chambre du crime d’un souffle qui vint du ciel, montrer que ce fait divers était exactement un de ces drames grecs dont la représentation était presque une cérémonie religieuse, et que le pauvre parricide n’était pas une brute criminelle, un être en dehors de l’humanité, mais un noble exemplaire d’humanité, un homme d’esprit éclairé, un fils tendre et pieux, que la plus inéluctable fatalité —disons pathologique pour parler comme tout le monde— a jeté —le plus malheureux des mortels— dans un crime et une expiation dignes de demeurer illustres.

M. PROUST, “Sentiments filiaux d’un parricide” (publicado en *Le Figaro*, 1 de febrero de 1907), en *Contre Sainte-Beuve*, precedido de *Pastiches et mélanges* y seguido de *Essais et articles*, pp. 150-159.

³² “Son coeur scrupuleux et sensible” (*Du côté de chez Swann*, I, 161).

³³ Et pourtant j’ai pensé depuis que si M. Vinteuil avait pu assister à cette scène, il n’eût peut-être pas encore perdu sa foi dans le bon coeur de sa fille, et peut-être même n’eût-il pas eu en cela tout à fait tort. Certes, dans les habitudes de Mlle Vinteuil l’apparence du mal était si entière qu’on aurait eu de la peine à la rencontrer réalisée à ce degré de perfection ailleurs que chez une sádique... (*Du côté de chez Swann*, I, 163).

matricidio a toda la humanidad, como un acto casi ritual: todos, de uno u otro modo, matamos a nuestra madre, gradual y cotidianamente, debido a las desviaciones en el camino trazado por las esperanzas maternas.

“¡Qué has hecho de mí!, ¡qué has hecho de mí!” Si solamente quisiéramos pensarlo, quizá no habría madre verdaderamente amante que no le hiciera este reproche a su hijo en el último día de su vida, y con frecuencia mucho antes. En el fondo, envejecemos, matamos a quien nos ama por las preocupaciones que le causamos [...] Si supiéramos ver en ese cuerpo amado el lento trabajo de destrucción que se lleva a cabo por la dolorosa ternura que lo anima...³⁴

Así, en el ensayo son explícitos tanto el sentimiento de culpa como la admisión del matricidio, elevado a una especie de sacrificio ritual e ineluctable. Es por ello que en el pasaje de *Sodoma y Gomorra* sorprende la reticencia de Proust para encarar el mito directamente en su dimensión *matricida*. La significación mítica se ve desplazada por el contexto subjetivo, reorientada, en otras palabras, a partir del *correlato subjetivo*. Porque si la situación, tal y como se nos presenta, nos habla del suplicio del narrador, es decir, del *hijo*, el mito por su parte no sabe hablar más que del castigo a la *madre*. La ambivalencia traiciona una fuerte pulsión sadomasoquista por la que ambos, madre e hijo, serían sometidos a una tortura insoportable.

Así pues, por intermediación del mito, esa relación incestuosa y sadomasoquista queda sacralizada. Sin embargo, por ese mismo movimiento de ambivalencia, todo acto de sacralización en Proust se resuelve en su contrario: un acto de profanación ritual. Una vez más, es en la figura de la mujer que se lleva a cabo este acto de profanación. Al revelarse Albertine como la “hermana menor” de Mlle Vinteuil y de su amiga, es como si las hubiera incorporado, o como si Albertine se constituyera en un relevo del fantasma que ronda a Marcel incesantemente. Todas las imágenes remiten a una superposición, y es la escena de Montjouvain la que literalmente viene a aplicarse sobre el paisaje marino que hasta ahora había significado a esta muchacha en flor. Los ojos de Albertine, tras de los cuales se abría el espacio sin fronteras del

³⁴ “Qu’as-tu fait de moi! qu’as-tu fait de moi!” Si nous voulions y penser, il n’y a peut-être pas une mère vraiment aimante qui ne pourrait, à son dernier jour, souvent bien avant, adresser ce reproche à son fils. Au fond, nous vieillissons, nous tuons tout ce qui nous aime par les soucis que nous lui donnons [...] Si nous savions voir dans un corps chéri le lent travail de destruction poursuivi par la douloureuse tendresse qui l’anime...

M. PROUST, “Sentiments filiaux d’un parricide”, en *op. cit.*, p. 158.

mar, ahora se cierran fatalmente dentro del salón en el que se llevara a cabo el acto de seducción homosexual y de profanación ritual. Marcel ha perdido la libertad del mar para quedar encerrado en su propia obsesión. Es así como la imagen cuidadosamente guardada de la escena en Montjouvain le “estalla en los ojos”, se desdobra y multiplica para condenar al narrador a un perpetuo acto de voyerismo estereoscópico, ya que, superpuestas o desdobladas, a partir de este momento Albertine contendrá a Mlle Vinteuil y se desdoblará en ella constantemente, como una sombra proyectada. Toda caricia, todo gesto cariñoso de la amante, como en una pesadilla, serán usurpados por la mueca burlona del safismo de Mlle Vinteuil.

*El acto profanatorio y la vocación:
historia secreta de una sexualidad sospechosa*

Como contrapartida de este desdoblamiento de Albertine, es justamente ahora que la revelación le ha hecho estallar los ojos, cuando las imágenes de la madre y de la abuela se *repliegan*, por así decirlo. De manera muy significativa, es en el preciso momento en que Marcel se siente condenado para siempre al martirio de sufrir por el lesbianismo de Albertine, que la madre entra en su habitación. A Marcel le da un vuelco el corazón porque, en ese momento, a la que ve entrar es a su abuela, y es entonces que Marcel hace explícita la transformación de su madre.³⁵

En este doble movimiento correlativo por el cual Albertine se desdobra en la imagen cuidadosamente guardada de Mlle Vinteuil, mientras que, por su parte, la madre se repliega en la imagen de la abuela muerta, Marcel siente que ya nunca podrá ver el amanecer —habría que recordar que ha sido siempre el deseo expreso de la madre y de la abuela el que Marcel aprecie semejantes espectáculos de la naturaleza— más que sobre la tela de fondo de Montjouvain. Del mismo modo, ya nunca podrá ver a Albertine sino de manera estereoscópica, sobre la pantalla de su propio acto de voyerismo. Más aún, todas las figuras del tapiz floral que habían entretejido lo sexual y lo comestible, lo religioso y lo profano, convergirán de ahora en adelante en Albertine, en quien se ha asimilado no sólo la imagen de Mlle Vinteuil sino, por la presión de las metáforas recíprocas, la de su propia madre, como lo veremos a continuación.

En la primera parte de *La prisionera* hay una larguísima secuencia —orquestada musicalmente con otras de tal suerte que, *textualmente*, la se-

³⁵ Plaza & Janés, II, 552 y ss.; Pléiade, II, 1 128 y ss.

cuencia es discontinua— en torno a los vendedores ambulantes de París. Se trata de una narración metafórica que toma el dominio de lo *religioso* —liturgia y cantos gregorianos— y el de lo *comestible* —la comida que pregonan— como metáforas sostenidas que se entretajan para organizar todo el relato de la vida en común con Albertine. Por otra parte, de manera explícita, el narrador ha conectado metafóricamente su lectura *auditiva* de los ruidos cotidianos de la ciudad con aquella rutina de la tía Léonie, en la que se entrecruzaban la liturgia y las pepsinas como armazón que estructuraba la lectura *visual* de lo que ocurría en las calles de Combray.³⁶ Ahora el narrador se da cuenta de que poco a poco él mismo se ha ido convirtiendo en la tía Léonie. Como aquella pobre vieja hipocondriaca, Marcel casi no sale de su casa —“en imaginar los paseos de Albertine consagraba frecuentemente las fuerzas que no empleaba en darlos” (II, 575).³⁷ Si bien tiene a Albertine supuestamente secuestrada, no puede evitar que ella salga, aunque vigila de cerca sus salidas por medio de toda suerte de espías y chaperones. Es, de hecho, a partir de este momento que va siendo cada vez más claro que es Marcel el prisionero y no Albertine. En este contexto de claustración, de liturgias y alimentos, es muy significativo que la relación con Albertine constantemente sea referida a la relación con su madre y, de manera obsesiva, al añorado ritual del beso nocturno, aquel “drame du coucher” que inaugura narrativamente, tras la obertura de insomnios, el relato de *En busca del tiempo perdido*: “Y al besarla como había besado a mi madre en Combray para calmar mi angustia, creía casi en la inocencia de Albertine...” (*Sodoma y Gomorra*, II, 552).³⁸

Se va tejiendo, así, una red de metáforas recíprocas que activa el potencial profundamente incestuoso de aquel beso negado y luego concedido. Allá en Combray, el sufrimiento del niño se había comparado, de manera insistente, y más allá de todo correlato objetivo posible, con el de un amante desdeñado; las metáforas en torno a aquella madre-amante esquivada se multiplicaban al grado de incluir los sufrimientos de Swann como ilustración del profundo dolor del niño. Aquí, al final de *Sodoma y Gomorra* y principios de *La prisionera*, la metáfora se invierte: es la amante la que ahora se compara obsesivamente con la madre. Ya hemos visto cómo, por efecto de una recípro-

³⁶ Para un análisis de esta secuencia en términos de *narración metafórica*, y una definición más amplia del concepto, ver mi libro *Metaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*.

³⁷ “je consacrais souvent à imaginer la promenade d’Albertine les forces que je n’employais pas à la faire” (*La Prisonnière*, III, 23).

³⁸ “En l’embrassant comme j’embrassais ma mère, à Combray, pour calmer mon angoisse, je croyais presque à l’innocence d’Albertine...” (*Sodome et Gomorrhe*, II, 1 128).

cidad metafórica, las dos secuencias de los espinos blancos y rosas, a pesar de la distancia textual que las separa, se vinculan no sólo para entretrejer las dimensiones de lo religioso y lo agreste, sino de lo sagrado y lo profano, la virgen María y las dos muchachas en flor. En el caso de la metáfora recíproca madre = amante, amante = madre, no solamente se refuerza la significación incestuosa, sino que se reactiva la virulencia de la profanación ritual, al acudir al dominio de lo religioso y de lo comestible para narrar la relación erótico incestuosa entre Albertine y Marcel, con el bajo continuo de la analogía insistente entre los besos de la madre y los de la amante.

La profanación ritual lo abarca todo, incluso el proceso de búsqueda de la vocación. Hay en *La prisionera* un sorprendente *pastiche* de la escritura proustiana en boca de Albertine. Mas si el estilo es del narrador y, en última instancia, de Proust, el contenido activa, de manera desplazada, la naturaleza sadomasoquista de la relación entre Marcel y Albertine. En una extraña ventriloquia estereofónica, Albertine nos habla del placer de comer alimentos que primero oyó pregonados en la calle, o bien helados cuyas formas arquitectónicas excitan su deseo y el placer sádico y sensual de destruirlas con su lengua.

Y entonces ella [Albertine] me respondió con esas palabras que me mostraron, en efecto, cuánta inteligencia y gusto latentes se habían desarrollado bruscamente en ella desde Balbec, con esas palabras al estilo de aquellas que pretendía eran debidas únicamente a mi influencia, a la constante cohabitación conmigo, esas palabras que, sin embargo, yo no hubiera dicho jamás, como si alguna prohibición me hubiese sido hecha por alguien desconocido para no usar nunca en la conversación las formas literarias. Quizá el porvenir no había de ser el mismo para Albertine y para mí. Casi tuve el presentimiento de esto al verla apresurarse para emplear, al hablar, imágenes tan escritas y que parecían reservadas para otro uso más sagrado que yo todavía ignoraba... —Lo que me gusta de esos alimentos pregonados es que algo que se ha oído como una rapsodia cambia de naturaleza en la mesa y se dirige a mi paladar. En cuanto a los helados (porque espero que me los encargará en esos moldes pasados de moda que tienen todas las formas posibles de arquitectura), siempre que los tomo, templos, iglesias, obeliscos y rocas, son como una geografía pintoresca que miro primeramente y cuyos monumentos de frambuesa o vainilla convierto inmediatamente en frescura para mi garganta. [...] ¡Dios mío! Temo que en el hotel Ritz no encuentre usted unas columnas Vendôme de helado, de helado de chocolate o de frambuesa, y entonces se necesitarán varias para que parezcan columnas votivas o pilones erigidos en un paseo para la gloria de la Frescura. Hacen

también unos obeliscos de frambuesa que se levantarán de vez en cuando en el desierto ardiente de mi sed y derretiré sus granos rosa en lo profundo de mi garganta cuya sed mitigarán mejor que los oasis [...] También al pie de mi amarillento medio helado de limón, veo perfectamente postillones, viajeros y sillas de posta sobre las que mi boca se encarga de hacer rodar glaciales avalanchas que los engullen —la cruel voluptuosidad con la que dijo esto excitó mis celos—; también —añadió— me encargo de destruir con mis labios, pilar a pilar, esas iglesias venecianas de un pórvido que es la fresa y hacer caer sobre los fieles lo que yo habría evitado. Sí, todos esos monumentos pasarán desde sus bases de piedra hasta mi pecho donde ya palpita su frescura fundible (*La prisionera*, II, 684-685).³⁹

Sorprende en esta arquitectura glacial que todos los elementos antes asociados con las flores estén no sólo reunidos sino exacerbados en la voluptuosidad destructora de la lengua de Albertine. Domina, como motivo cromático de enorme resonancia, la gama del rosa al rojo en las fresas y las frambuesas

³⁹ Et alors elle me répondit par ces paroles qui me montrèrent en effet combien d'intelligence et de goût latent s'étaient brusquement développés en elle depuis Balbec, par ces paroles du genre de celles qu'elle prétendait dues uniquement à mon influence, à la constante cohabitation avec moi, ces paroles que pourtant, je n'aurais jamais dites, comme si quelque défense m'était faite par quelqu'un d'inconnu de jamais user dans la conversation de formes littéraires. Peut-être l'avenir ne devait-il pas être le même pour Albertine et pour moi. J'en eus presque le pressentiment en la voyant se hâter d'employer, en parlant, des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré et que j'ignorais encore... "Ce que j'aime dans ces nourritures criées, c'est qu'une chose entendue comme une rhapsodie change de nature à table et s'adresse à mon palais. Pour les glaces (car j'espère bien que vous ne m'en commanderez que prises dans ces moules démodés qui ont toutes les formes d'architecture possible), toutes les fois que j'en prends, temples, églises, obélisques, rochers, c'est comme une géographie pittoresque que je regarde d'abord et dont je convertis ensuite les monuments de framboise ou de vanille en fraîcheur dans mon gosier". [...] "Mon Dieu, à l'hôtel Ritz je crains bien que vous ne trouviez des colonnes Vendôme de glace, de glace au chocolat ou à la framboise, et alors il en faut plusieurs pour que cela ait l'air de colonnes votives ou de pylônes élevés dans une allée à la gloire de la Fraîcheur. Ils font aussi des obélisques de framboise qui se dresseront de place en place dans le désert brûlant de ma soif et dont je ferai fondre le granit rose au fond de ma gorge qu'ils désaltéreront mieux que des oasis. [...] De même, au pied de ma demi glace jaunâtre au citron, je vois tres bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront (la volupté cruelle avec laquelle elle dit cela excita ma jalousie); de même, ajouta-t-elle, que je me charge avec mes lèvres de détruire, pilier par pilier, ces églises vénitiennes d'un porphyre qui est de la fraise et de faire tomber sur les fidèles ce que j'aurais épargné" (*La Prisonnière*, III, 129-130).

de las columnas, obeliscos, templos y rocas, motivos que recuerdan aquellos capullitos rosas de los espinos en Combray “que, entreabriéndose, dejaban ver, como en el fondo de una copa de mármol rosa, ágatas sangrientas” o el queso crema en el que “le permitían” a Marcel “machacar” (*écraser*) fresas. Aquí, son los obeliscos de helado de fresa o frambuesa los que habrán de derretirse en “el fondo de la garganta” de Albertine (*je ferai fondre le granit rose au fond de ma gorge*) —¡estética y exquisita, aunque comestible y erótica versión de “garganta profunda” *avant la lettre!*

Habría que insistir en los dos polos entre los que se erige esta arquitectura glacial: el religioso y el erótico. La connotación claramente fálica de la columna Vendôme deviene religiosa al multiplicarse en columnas votivas que formen un altar a la “Frescura”; la cohabitación de lo erótico y lo religioso se resuelve entonces, como en los otros momentos de transformación metafórica de las flores en muchachas, en una especie de sacrilegio.

De hecho, la lengua de Albertine profana también lo más sagrado que tiene el narrador: su vocación y su madre. Comencemos por mirar el primer panel de este fascinante díptico de la identidad al abordar la secuencia desde la perspectiva de la perversión de la escritura. En este momento lúdico de reversibilidad entre Albertine y Marcel, el *pastiche* de la escritura proustiana está calificado por el narrador en los términos fuertes de lo sacro: “imágenes tan escritas y que parecían reservadas para otro uso *más sagrado* que yo todavía ignoraba”. El contenido de esa escritura usurpada es algo que lo tortura y lo profana, porque en la escritura, no lo olvidemos, reside esa identidad penosamente buscada. Habría que puntualizar ahora que, si bien el valor, a la vez sagrado, fálico y escritural, de los campanarios se resume en la experiencia de éxtasis frente a las formas en constante transformación de los campanarios de Martinville, la presencia de torres y campanarios de iglesias refuerza esta compleja figuración de la vocación y de la sexualidad. En el hermoso cuadro, a la vez impresionista y cubista, del campanario de la iglesia de Combray, visto desde todas las perspectivas espaciales y temporales, un rasgo se repite de manera insistente: la relación de la punta del campanario con el cielo en términos de una “inscripción” (*cf.* I, 63-67). Pero ese campanario con vocación de escritor, como los de Martinville, ostenta una identidad sexual ambivalente. Así como los campanarios de Martinville tienen una dimensión fálica que se expresa en la metáfora de los pivotes de oro y entra en relación analógica con la torre de Roussainville, explícitamente asociada con la masturbación, de la misma manera, por transformación metafórica, los campanarios tienen una dimensión femenina al convertirse en flores y en muchachas. Una ambivalencia semejante, aunque menos marcada, se observa ya en el campanario de Saint-Hilaire: su primera transformación es hacia lo feme-

nino: una pastora. Cierto es que la pastora remite a la iglesia, de ahí su ubicación genérica, empero la configuración descriptiva, en la base de la metáfora, obliga a una forma de significación sinecdóquica, pues a la distancia, aun cuando sea la iglesia la que resume todo Combray, a su vez la iglesia queda resumida y representada por la verticalidad y la elevación de su campanario. Verticalidad y elevación que, si en aquel momento se mueven en el ámbito de *lo sagrado*, poco a poco verán profanada su significación, por contaminación, al penetrar en la sombra de las muchachas en flor. El acto de profanación se cumple finalmente en *La prisionera*, en ese momento en el que verticalidad y elevación cambian de valencia —de lo sacro, no sólo a lo profano, sino incluso a lo sacrilego. La significación fálica de toda columna, campanario, obelisco o torre, se afirma al cambiar el valor de la elevación por el de la erección para satisfacer el sádico deseo erótico-alimentario de Albertine. Mas al hacerlo, no en *acto* sino en *discurso*, en esa parodia de la escritura proustiana se cumple una doble profanación —la de la escritura y la de lo religioso— por la contaminación de una sexualidad siempre puesta en sospecha.

Más aún, si por presión metafórica, biográfica y narrativa habíamos visto una suerte de identificación entre el narrador y Mlle Vinteuil, de pronto, por usurpación de la escritura, Albertine, quien ya se había constituido en un relevo de Mlle Vinteuil, en este momento se convierte en Marcel. Pero la portentosa lengua de Albertine contamina también la imagen idealizada de la madre. Una vez más, el narrador asocia el beso de Albertine al de la madre, pero en términos curiosamente profanatorios.

Quando pienso ahora en que mi amiga había ido, a nuestro regreso de Balbec, a vivir a París bajo el mismo techo que yo [...] y que cada noche, muy tarde, antes de dejarme, deslizaba en mi boca su lengua como un pan cotidiano, como un alimento nutricio, y teniendo el carácter casi sagrado de toda carne a la que los sufrimientos que hemos soportado por su causa han acabado por conferir una especie de dulzura moral, lo que evoco inmediatamente por comparación [...] es la noche] en que mi padre mandó a mamá que se acostara en el pequeño lecho junto al mío. A tal punto la vida, si debe una vez más liberarnos de un sufrimiento que parece inevitable, lo hace en condiciones diferentes, opuestas a veces, hasta el punto que en ello hay casi sacrilegio aparente al comprobar la identidad de la gracia concedida (*La prisionera*, II, 562).⁴⁰

⁴⁰ Quand je pense maintenant que mon amie était venue, à notre retour de Balbec, habiter à Paris sous le même toit que moi [...] et que chaque soir, fort tard, avant de me quitter, elle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un

Si de manera explícita la lengua que se desliza en la boca del narrador se asocia a lo comestible cotidiano, el registro semántico de lo sagrado, así como la configuración descriptiva de la carne sagrada en contigüidad con el “pan” (hostia) introducido en la boca, remite inmediatamente al sacramento de la comunión. El carácter contaminante de la asociación se reconoce como tal al justificar el acto sacrílego con la posibilidad de un conocimiento analógico en términos de un acto de gracia concedida. Aquí, sin embargo, no es, en rigor, Albertine quien comete el “sacrilegio” sino el propio narrador al describir e inscribir el beso de la amante sobre el recuerdo del de la madre, y, además, en un contexto religioso que subraya la profanación. Así pues, considerando la insistencia metafórica que asimila Albertine a la madre, considerando, asimismo, la identificación oculta con Mlle Vinteuil y con la propia Albertine (puesto que ésta acaba *hablando* como Marcel *escribe*), este acto emblemático de voyerismo estereoscópico pondría *toda* sexualidad del lado del lesbianismo, del lado de la *terra incognita*, de ese Otro, radicalmente *otro*, inconcebible, con el/la que no se puede competir: “Estos otros celos, provocados por Saint-Loup, por un joven cualquiera, no eran nada. Yo hubiese podido, en ese caso, temer a un rival, contra quien hubiera intentado triunfar. Pero aquí el rival no era semejante a mí; sus armas eran diferentes: no podía luchar en el mismo terreno, dar a Albertine los mismos placeres, ni siquiera concebirllos exactamente” (*Sodoma y Gomorra*, II, 544).⁴¹

Descartado el camino de la lucha contra el “semejante”, Marcel se embarca en una aventura de transfiguración para llegar al “otro”, al inconcebible. Y sin embargo, en el secuestro de la amada, Marcel lo que hace es moldearla a su propia imagen y semejanza, asimilarla a su propia madre, hasta haber reducido el *otro* al *mismo*, como si en ese mismo juego de espejos fuera posible convertirse en ese otro. Más aún, al identificar a la madre, metafóricamente, con Albertine, Marcel está profanando la imagen idealizada que ha

aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une sorte de douceur morale, ce que j'évoque aussitôt par comparaison [...] (c'est la nuit) où mon père envoya maman dormir dans le petit lit à côté du mien. Tant la vie, si elle doit une fois de plus nous délivrer, contre toute prévision, de souffrances qui paraissaient inévitables, le fait dans des conditions différentes, opposées parfois, jusqu'au point qu'il y a presque un sacrilège apparent à constater l'identité de la grâce octroyée! (*La Prisonnière*, III, 10).

⁴¹ “Cette autre jalousie, provoquée par Saint-Loup, par un jeune homme quelconque, n'était rien. J'aurais pu, dans ce cas, craindre tout au plus un rival sur lequel j'eusse essayé de l'emporter. Mais ici le rival n'était semblable à moi, ses armes étaient différentes, je ne pouvais lutter sur le même terrain, donner à Albertine les mêmes plaisirs, ni même les concevoir exactement” (*Sodome et Gomorrhe*, II, 1 120).

construido tanto de la madre como de la abuela. Porque si percibe el lesbianismo de Albertine como su castigo por haber dejado morir a la abuela, la identificación metafórica entre la madre y la amante lesbiana, además del contenido claramente incestuoso, tiene otro de sadismo y de profanación casi ritual, del mismo tipo de la escena de voyerismo en la que Mlle Vinteuil escupe con su amante el retrato del padre. Si el lesbianismo le parece una *terra incognita* porque en ella no es posible competir con el/la rival, al hacer que su madre ocupe metafóricamente esa *terra incognita*, es como si el niño que aún lleva dentro centuplicara su propio martirio excluyéndose de la madre por partida doble. Pero en la misma tirada, además de profanar la imagen de la madre con el lesbianismo, Marcel se la habría escamoteado también al padre. De ahí que la culpa sea insoportable y se duplique en las figuras ficcionales de la madre y la abuela vistas de manera estereoscópica después de tan cegadora revelación.

Para Marcel, a lo largo de toda la obra, el llamado de las flores ha sido, en el fondo, un llamado a la sexualidad inconfesable, pero también a la búsqueda imposible de una reunión de contrarios —androceo y gineceo— en una misma realidad pasional. En los meandros de los caminos florales, el narrador se topa una y otra vez con la opacidad de la mujer que al mismo tiempo es percibida como punto de partida y de arribo de la búsqueda. La mujer como el punto más extremo de la otredad. No obstante, por la vía de la obsesión en torno al lesbianismo, el narrador acaba por encontrar un espejo en la mujer. La mujer: radicalmente otra, fatalmente la misma. De ahí que sienta este destino floral como un castigo y un suplicio, pero también que sea capaz de infligir a la madre el lesbianismo de su amante, como un castigo, para luego, de manera contradictoria, redimir al verdugo por la obra.

Así como en el ensayo sobre el matricida Proust intenta elevar a la dignidad de la tragedia un acto que la sociedad considera como sórdido, así el tiempo perdido, en su vertiente de tiempo-basura, también puede recobrase por medio de la obra de arte. Esta postura, ideológicamente cargada, se expresa en la ficción en la manera como finalmente se redimen Mlle Vinteuil y su amiga. Son ellas, paradójicamente, quienes “dan a luz” la obra por tanto tiempo oculta del gran músico que fue siempre Vinteuil. Para el mismo narrador, la obra —el trabajo al que tanto lo instaran la madre y la abuela a lo largo de toda su vida— es, finalmente, una redención. Una redención por medio de esa vocación por tanto tiempo aplazada y desplazada, pero que en el universo de Proust no puede darse sin su contrario, la profanación, pues, como diría Yeats, “nothing can be sole or whole / That has not been rent”.

Profanación y sacralización, tiempo perdido y recobrado, castigo y redención: reunión imposible de los contrarios figurada en el androceo y gineceo

de las flores; o, a decir de Gilles Deleuze, en términos neoplatónicos, “ese estado original que precede a todo desarrollo, todo despliegue, toda ‘explicación’: *complicación*, que incorpora lo diverso en lo Uno y afirma la unidad de lo múltiple [...] la suprema complicación, la complicación de los contrarios, la oposición inestable”.⁴² Es por ello que el narrador cree descubrir en “la astucia de las flores una consecuencia sobre toda una parte inconsciente de la obra literaria” que es esa ambición de *complicación* suprema, de reunión de los contrarios —el acto sórdido del voyeur no menos que la exaltación casi mística que le producen experiencias como las de la Magdalena, los campanarios de Martinville o los espinos blancos y rosas—, una complicación que le permita acceder a ese estado original que precede toda temporalidad, toda mortalidad. Con esa obra realizada, “la muerte [...] parece menos amarga, menos sin gloria, quizá menos probable” (1, 348).⁴³

Obras citadas

CHEVALIER, Jean y Alain CHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*. Trad. de Manuel SILVAR y Arturo RODRÍGUEZ. Barcelona, Herder, 1986 [1969].

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*. París, PUF, 1964.

ELIOT, T. S., “Hamlet”, en *Selected Essays*. Londres, Faber & Faber, 1950.

GENETTE, Gérard, “Métonymie chez Proust”, en *Figures III*. París, Seuil, 1972.

PAINTER, George D., *Marcel Proust. A Biography*. Nueva York, Vintage Books, 1978. 2 vols.

PIMENTEL, Luz Aurora, *Metaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*. Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 1990.

⁴² “l’état originaire qui précède tout développement, tout déploiement, toute ‘explication’: la complication, qui enveloppe le multiple dans l’Un et affirme l’Un du multiple. [...] la complication suprême, la complication des contraires, l’instable opposition”.

Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, p. 56.

⁴³ “la mort [...] a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable” (1, 350).

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*. Paris, Gallimard, 1954. 3 vols.

PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*. Barcelona, Plaza & Janés, 1975. 2 vols.

PROUST, Marcel, "Sentiments filiaux d'un parricide", en *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Paris, Gallimard, 1971. (Bibliothèque de la Pléiade) (Publicado originalmente en *Le Figaro*, 1 de febrero de 1907.)